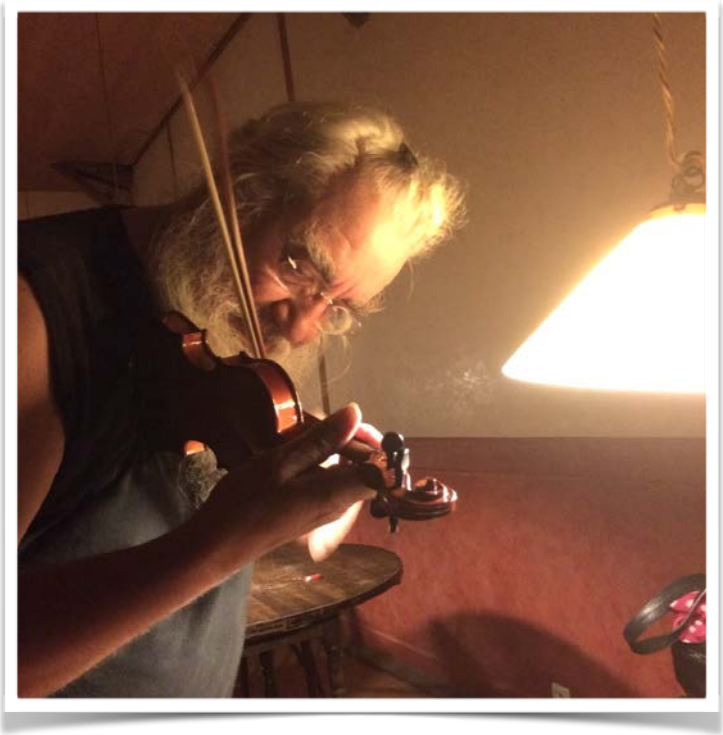
MARCELLO AMALFI

A escuta do inaudível: os jogos músico-teatrais de Jean-Jacques Lemêtre

Versão Original

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientador: Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins



Jean-Jacques Lemêtre e o violino infantil
Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
23 de Junho de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

SÃO PAULO
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

AMALFI, Marcello
A escuta do inaudível: os jogos músico-teatrais de Jean-Jacques Lemêtre / Marcello AMALFI ; orientador, José Batista Dal Farra MARTINS. -- São Paulo, 2019.
254 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Jean-Jacques Lemêtre 2. Théâtre Du Soleil 3. Música do Teatro 4. Jogos músico-teatrais 5. Macro-harmonia I. MARTINS, José Batista Dal Farra II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

DEDICATÓRIA

A

Lorenzo e Cris,

pelo apoio, inspiração,

e por darem sentido a tudo isso.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em todas as suas manifestações, pelo amor, por mostrar os caminhos, e pela infinita bondade e caridade com que nos abençoa.

Ao meu orientador, no sentido mais amplo que esta palavra pode alcançar, José Batista (Zebba) Dal Farra, que com grande sabedoria e paciência, me conduz desde sempre, e com quem ainda tenho muito a aprender. Um verdadeiro modelo, a quem tenho uma gratidão imensurável, que não cabe em palavras.

Aos professores, funcionários e colegas da Pós-Graduação, do PPGAC e do CAC da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Ao Prof. Jean-François Dusigne (Université Paris VIII), por orientar meu estágio acadêmico, e contribuir tão significativamente com esta pesquisa.

Aos amigos que fiz durante a estadia no Théâtre Du Soleil em Paris, que me acolheram de braços abertos, dividiram comigo um verdadeiro tesouro, e fizeram eu me sentir em casa, Ariane Mnhouchkine, Aline Borsari, Dominique Mangado, Duccio Bellugi, Emmanuele Martin, Eve Doe Bruce, Franck Pendino, Juliana Carneiro, Marcel Ladurelle, Maurice Durozier, Paban Baal, Shaghayeg Beheshit, Vincent Mangado, Yann Lemêtre, e todos os demais.

Aos amigos da ARTA (Association de Recherche des Traditions de l'Acteur) Lucia Ben, Frederica Buffoli e Simon Dusigne.

Ao grandes Françoise e Jean-Marc Quillet, do CIRRAS (Centre International de Réflexion et de Recherche sur les Arts du Spectacle), pelo convite para que eu pudesse fazer a minha primeira palestra internacional sobre a Macro-Harmonia, em Paris (2016), e sobretudo, por receberem a mim e a minha família de coração tão aberto.

Aos professores e colegas do IRCAM Centre Pompidou, Archives Nationale, e ao Collegium Musicae - Sorbonne Universités.

Ao Prof. Pierre Longnesse (Université D'Artois, Arras, France), pela importante colaboração com este estudo, e pela confiança em mim depositada, para fazer a versão em Português de seu livro.

Aos colegas e alunos da Cultura Inglesa SP, em especial a Lorraine de Matos e Laerte Mello, pelo incentivo e suporte durante todos estes anos.

Aos queridos Ana Rosa e Sinuê Neckel Miguel, por me acolherem em Paris, e por terem sido tão atenciosos e generosos.

Ao Prof. Arthur Matuck, pelas provocações acadêmicas, e pelas inesquecíveis *ballades parisiennes*.

A Oficina Cultural Oswald Andrade, a Valdir Rivaben pelo suporte e viabilização do estágio os *jogos músico-teatrais*, e aos companheiros de jornada, em especial a Frederico Andrade, João Bourbonnais, Júlia Gama, Marilia Adamy e Solange Akierman.

A todos da SP Escola de Teatro, sobretudo, aos parceiros e incentivadores Ivan Cabral e Rodolfo García Vazquez..

Ao Banco Santander, pelo Prêmio SANTANDER MOBILIDADE 2016.

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001" - "This Study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance code 001"

Aos atores, diretores, dramaturgos, cenógrafos, figurinistas, público, técnicos, e todos os demais colegas de front, que, com maestria, me ensinam o amor ao teatro há tantas décadas.

Especialmente,

A Jean-Jacques Lemêtre,

Que desde 2011 me adotou como seu pupilo, e vem contribuindo irrestritamente para meu crescimento como músico do teatro, como pesquisador, e como pessoa. Seu talento não encontra limites, assim como sua generosidade.

RESUMO / ABSTRACT / RESUMEN / RÉSUMÉ

Este estudo elucida princípios e procedimentos que orientam a atuação de Jean-Jacques Lemêtre enquanto compositor no Théâtre Du Soleil. Apresenta depoimentos exclusivos do músico, de pesquisadores, funcionários e atores da trupe. Além disso, identifica os saberes e mecanismos por trás das atividades praticadas nos estágios que conduz, os *jogos músico-teatrais*, e as organiza em um fichário, que foi utilizado na verificação quanto a possibilidade e eficácia do emprego destes jogos em dinâmicas conduzidas por artistas e pedagogos, em um ambiente externo ao da companhia.

Palavras-chave: Jean-Jacques Lemêtre. Théâtre Du Soleil. Música do Teatro. Jogos músico-teatrais. Macro-harmonia.

ENGLISH - ABSTRACT

This study enlightens principles and guiding procedures of Jean-Jacques Lemêtre's performance as a composer at the Théâtre Du Soleil. It presents exclusive testimonies from the musician, researchers, staff and troupe actors. In addition, it identifies the knowledges and mechanisms behind the activities practiced in the stages guided by him, the *musical-theatrical games*, and organizes them in a binder, which was used to carry out a verification about the possibility and effectiveness of using these games in dynamics conducted by artists and pedagogues, in an environment outside the company.

Keywords: Jean-Jacques Lemêtre. Théâtre Du Soleil. Theater Music. Musical-theatrical games. Macro-harmony.

ESPAÑOL - RESUMEN

Este estudio esclarce principios y procedimientos que orientan la actuación de Jean-Jacques Lemêtre como compositor en el Théâtre Du Soleil. Presenta testimonios exclusivos del músico, de investigadores, funcionarios y actores de la trupe. Además, identifica los saberes y mecanismos detrás de las actividades practicadas en los talleres que conduce, los *juegos músico-teatrales*, y las organiza en un fichero, que fue utilizado en la verificación en cuanto a la posibilidad y eficacia del empleo de estos juegos en dinámicas conducidas por artistas y pedagogos, en un ambiente externo al de la compañía.

Palabras clave: Jean-Jacques Lemêtre. Théâtre Du Soleil. Música del teatro. Juegos musicales-teatrales. Macro-armonía.

FRANÇAIS - RÉSUMÉ

Cette étude élucide les principes et les procédures qui guident la performance de Jean-Jacques Lemêtre en tant que compositeur au Théâtre Du Soleil. Il présente des témoignages uniques du musicien, des chercheurs, du personnel et des acteurs de la troupe. De plus, il identifie le savoir et les mécanismes à la base des activités pratiquées dans les stage qu'il mène, le *jeux musicaux-théâtrales*, et les organise dans un fichier, qui a été utilisé dans la vérification de la possibilité et de l'efficacité de l'usage de ces jeux dans des dynamiques conduites par des artistes et pédagogues, en un environnement extérieur de la compagnie.

Mots-clés: Jean-Jacques Lemêtre. Théâtre Du Soleil. Musique du théâtre. Jeux musicaux-théâtrales. Macro-harmonie.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

PRELÚDIO

O aprendizado musical do artista teatral durante a montagem (p.15)

PRIMEIRO MOVIMENTO

A música do Théâtre Du Soleil a partir de seus artistas

- Introdução do Primeiro Movimento ……. (p.23)
- O ingresso de Jean-Jacques Lemêtre no universo teatral ……..… (p.27)
- Um novo processo criativo na Cartoucherie ……. (p.38)

I. *vision* (p.38)
II. *concoctage* (p.38)
III. *visionnettes* (p.39)
IV. *improvisation contrôlée* (p.44)
V. *musique du théâtre* (p.48)
VI. tempo pulsante (p.52)
VII. accompagner (p.57)
VIII.image sonore (p.59)
IX. músico do teatro (p.62)
X. échange triangulaire (p.66)
XI. simbiose criativa (p.68)
XII. mystère (p.69)
XIII. *évidence* (p.71)

SEGUNDO MOVIMENTO

O *savoir-faire* que nasce no palco

- Introdução do Segundo Movimento …… (p.78)
- A imaginação é o músculo mais forte do ator!!! (J. J. Lemêtre) ……..…… (p.81)

I. acteur soliste (p.83)
II. escuta do inaudível (p.86)
III. chave poética (p.90)
IV. coletivo (p.93)
V. artesania teatral (p.96)
VI. *état de l'acteur* (p.101)
VII. olhar de Ariane (p.102)
VIII. pensamento político (p.105)
IX. criador-aprendiz (p.113)
X. os mestres convidados (p.115)

TERCEIRO MOVIMENTO

Os jogos músico-teatrais de Jean-Jacques Lemêtre

- Introdução do Terceiro Movimento …… (p.121)
- O barqueiro Zen e o curso das águas ……..… (p.123)

I. a origem dos exercícios (p.123)
II. a palavra *jouer* (p.125)
III. musicalidade, corporalidade (p.127)
IV. independência, inter-dependência e dependência (p.129)
V. a seleção dos jogos no estágio (p.130)

- Os estágios de Jean-Jacques Lemêtre no Brasil …… (p.132)
- O Fichário de jogos músico-teatrais ……..… (p.145)

I. *Bonjour!* (bom dia)
II. *Démarrer la marche* (começar a andar)
III. *Dessin dans l'air* (desenhando no ar)
IV. *Frapper ou ne pass frapper* (bater ou não bater)
V. *Gauche et droite qui se croisent* (esquerda e direita que se cruzam)
VI. *Inventer une histoire ensemble* (inventar uma história juntos)
VII. *La langue et le cluster* (A língua e o cluster)
VIII. *La machine fantastique* (A máquina fantástica)
IX. *La pulsation intérieure* (o pulso interno)
X. *Le chant de la parole* (o canto da fala)
XI. *Le dragon* d*eux contre trois* (O dragão dois contra três)
XII. Les mains sur les genoux et dans les air (mãos nos joelhos e no ar)
XIII. Orquestre et chœur imaginaires (orquestra e coral imaginários)
XIV. *Ouverture du rideau* (abertura da cortina)
XV. *Par terre, genou et épaule* (no chão, joelho e ombro)
XVI. *Pieds et mains à dessiner* (pés e mãos a desenhar)
XVII. *Prenez à cette note* (pegue essa nota)
XVIII. *Professeurs* (professores)
XIX. *Promener sur cinq et sept* (passear sobre cinco e sete)
XX. *Rythme du changement* (ritmo de mudança)
XXI. *Subdivision à portée de main* (subdivisão na palma da mão)
XXII. *Théâtre de marionnettes* (teatro de marionetes)
XXIII. *Un jour de la trupe* (um dia da trupe)
XXIV. *Une bête préhistorique* (uma besta pré-histórica)

QUARTO MOVIMENTO

O estágio músico-teatral

- Introdução do Quarto Movimento ……..…… (p.200)
- O estágio conduzido por Marcello Amalfi ……..… (p.202)

I. Etapa de preparação (p.202)

II. Conteúdo programático do estágio (p. 206)

III. A realização do estágio (p.208)

IV. O mini-curso embutido (p.209)

V. O perfil e expectativas e participação dos jogadores (p.210)

VI. Os resultados alcançados, e o DNA da atuação de Lemêtre nos depoimentos (p. 213)

CODA

Considerações finais (p.216)

- O grupo de jazz e o *acteur soliste* ……..…… (p.220)
- A música a serviço do teatro ……..…… (p.221)
- A *macro-harmonia* ……..…… (p.222)
- O DNA da atuação de Lemêtre como elo entre os espetáculos e os estágios ….…… (p.228)
- O olhar de Jean-Jacques para a cena e para o jogo ……. (p.231)
- *Transdisciplina* …… (p.234)

BIBLIOGRAFIA (p.236)

GLOSSÁRIO DE CONCEITOS PRESENTES NESTE ESTUDO (p.245)

APRESENTAÇÃO

Este estudo aborda o trabalho do músico Jean-Jacques Lemêtre e visa: 1) trazer à luz princípios e procedimentos operados em sua atuação como compositor nas montagens do Théâtre Du Soleil; 2) identificar os saberes e mecanismos por trás das atividades praticadas nos estágios que conduz, e organizá-las em um fichário, a fim de verificar a possibilidade e eficácia de sua utilização, integral ou parcial, por artistas e pedagogos, em um ambiente externo ao da companhia.

Em seu Primeiro Movimento, versa sobre a música composta por Jean-Jacques Lemêtre para os espetáculos do Théâtre Du Soleil e a inédita perspectiva de seus artistas sobre ela; no Segundo Movimento, aborda o conhecimento que nasce do trabalho no palco da companhia; no Terceiro Movimento, trata dos estágios conduzidos pelo músico no Brasil, e daquilo que passamos a identificar como os *jogos músico-teatrais*; no Quarto Movimento, aborda o deslocamento destes jogos a fim de verificar sua aplicabilidade e pertinência em um ambiente externo à poética da trupe; e finalmente, no Quinto e último Movimento, apresenta as considerações finais sobre a articulação entre sua proposta inicial, a realização prática, e os resultados alcançados.

Uma vez que, segundo o próprio Jean-Jacques, muito pouco se escreveu sob o viés didático de sua atuação, corporificamos nossa base de dados a partir de fontes apontadas pelo músico como o melhor dos caminhos para alcançar nossos propósitos. São elas:

I. O acervo que passou a ser constituído em 2011, por ocasião do mestrado realizado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA - USP, cujo título é “A Macro-Harmonia da música do Teatro: a relação criativa entre o compositor Jean-Jacques Lemêtre e a encenadora Ariane Mnouchkine”, com especial foco na rica e vasta literatura que vem sendo reunida, com numerosos textos ainda não publicados em português, e encaminhados diretamente pelo músico através das contribuições que faz regularmente desde o início deste estudo.

II. Os frutos do acompanhamento e monitoria das atividades de Lemêtre no Brasil, iniciados em 2011, que logo passaram a incluir o desempenho da função de tradutor e assistente do músico. Para além da experiência única do convívio diário

durante longos períodos, e da troca de ideias e aprendizado inerentes a ela, tal aproximação vem permitindo também a produção de fotografias e registros em áudio e vídeo com qualidade HD exclusivos dos estágios e palestras que o músico realiza em solo brasileiro, que superam cem horas de duração.

III. O material reunido durante a residência realizada, a convite de Lemêtre, na sede do Théâtre Du Soleil em Paris, durante o primeiro semestre de 2016 por ocasião da elaboração do espetáculo *Une Chambre en Indie*, que inclui a aquisição do precioso acervo histórico com material digitalizado sobre a companhia desde sua criação, fornecido pelo seu responsável, Franck Pendido. Merecem igual destaque as centenas de fotografias da rotina diária na sede da companhia, e o conjunto de entrevistas exclusivas realizadas com atores da trupe, membros e estudiosos apontados em uma lista elaborada pelo próprio músico, registradas em vídeo com qualidade HD, com mais de vinte e uma horas de duração.

IV. A estruturação e condução do estágio OS JOGOS MÚSICO-TEATRAIS DO THÉÂTRE DU SOLEIL na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no bairro do Bom-Retiro, na cidade de São Paulo, de 23 de outubro a 13 de dezembro de 2017, objetivando a verificação da aplicabilidade e pertinência dos princípios e procedimentos dos estágios de Jean-Jacques Lemêtre em um ambiente externo a poética da trupe.[1]

[1] Para a ocasião, foi desenvolvido o fichário aqui apresentado, contendo uma seleção dos jogos músico-teatrais de Jean-Jacques Lemêtre, enriquecido com comentários do próprio músico, e concebido para ser, parafraseando a professora Ingrid Dormien Koudela a respeito daquela que inspirou a adoção do formato de fichário, Viola Spolin, um "instrumento de extrema flexibilidade lúdica e didática, permitindo formas das mais variadas na escolha e sequência dos jogos”. (KOUDELA, 2008, p. 21)

PRELÚDIO

Este Prelúdio traz:
** O aprendizado musical do artista teatral durante a montagem*

Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Abril de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

O APRENDIZADO MUSICAL DO ARTISTA TEATRAL DURANTE A MONTAGEM

Ao tomarmos a evolução recente do fazer teatral ocidental, desde o surgimento do encenador moderno na segunda metade do século XIX, e observarmos designadamente a trajetória do elemento música, verificaremos que ele foi ganhando evidência, chegando a figurar como campo de interesse específico para muitos artistas, sobretudo a partir do momento em que deixou de ser compreendido exclusivamente como a sobreposição de eventos de natureza acústica à encenação. Em certos casos, se tornou parte estrutural dentro do processo de elaboração e execução teatral, interferindo diretamente no trabalho de atores e encenadores, como afirma o russo Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1873-1940):

> Eu trabalho dez vezes mais facilmente com um ator que ama a música. É preciso habituar os atores à música desde a escola. Todos ficam contentes quando se utiliza uma música "para a atmosfera", mas raros são os que compreendem que a música é o melhor organizador do tempo em um espetáculo. O jogo do ator é, para falar de maneira figurada, seu duelo com o tempo. E aqui, a música é sua melhor aliada. Ela pode não ser ouvida, mas deve se fazer sentir. Sonho com um espetáculo ensaiado sobre uma música e representado sem música. Sem ela, - e com ela: pois o espetáculo, seus ritmos serão organizados de acordo com suas leis e cada intérprete a carregará em si".[2]

De fato, a música permeou toda a carreira teatral de Meyerhold, ao ponto dele considerar a "educação musical como a base de (seu) trabalho de encenador", como observa Béatrice Picon-Valin em sua fala:

> Nas encenações "clássicas" de Meyerhold, O Inspetor Geral, A desgraça de ter espírito, A Dama das camélias, a música - seus ritmos, seu fluxo e seus silêncios, suas pausas - penetra o teatro tanto como material organizado quanto como princípio organizador da ação cênica, do jogo do ator, do conjunto da composição meyerholdiana e de um modo de percepção dinâmica do público. Mas já em 1914[3], quando expõe para Tchekhov a concepção que tem de seu Jardim das cerejeiras, "abstrata como uma sinfonia de Tchaikovski", a música é para ele, não um fundo, mas a grade de interpretação de uma dramaturgia, um ponto de apoio para a composição cênica, um meio de triunfar sobre o naturalismo, uma vez que ela coloca em cena um ritmo que rompe com o mundo do cotidiano. Logo, e com o exemplo de Chaliapin, feliz síntese, segundo ele, de rítmica plástica e musical, modelo de "verdade teatral",

[2] PICON-VALIN, 1989, pp. 35-56. Tradução nossa.

[3] A data da primeira montagem de O Jardim das Cerejeiras no Teatro de Arte de Moscou é 17/01/1904, e não 1914 (sic) como está na tradução.

> Meyerhold afirma: "É pena que o ator do drama não esteja submetido ao autor pela precisão de uma rítmica que este lhe forneceria sob forma de partitura escrita". Fundamental tanto para o encenador quanto para o ator, a música vai impregnar progressivamente os modos de criação de Meyerhold e, afirmando-se através do culto dedicado à música nos círculos simbolistas que freqüenta no início do século, tornar-se uma figura constante de sua produção teatral, antes e depois de 1917.[4]

Evidentemente, a utilização da música como princípio organizador cênico não foi invenção de Meyerhold e tampouco sua exclusividade. Há uma série de outros encenadores notáveis, como por exemplo, Antonin Artaud, Peter Brook, Eugênio Barba e Robert Wilson que, às suas maneiras, também a empregaram na construção de espetáculos teatrais. Entretanto, as palavras desse encenador russo nos servem como anacruse para a introdução de uma questão que acreditamos estar presente no dia a dia de todos que optam por trabalhar com música no teatro: o aprendizado musical do artista teatral.

A evolução da relação entre música e teatro sempre esteve sob a influência direta (mas não exclusiva) das grandes transformações que ocorrem no universo musical e, igualmente, no teatral. Porém, a partir da segunda metade do século XIX, a profusão de estilos, padrões estéticos e filosóficos que assolou o campo das artes de uma maneira abrangente, tornou muito difícil a identificação de uma “escola” que pudesse definir em linhas gerais a produção artística de seu tempo, fazendo com que artistas proeminentes por vezes passassem a ser considerados “escolas” em si mesmos. No universo teatral isso ocorreu, por exemplo, com Konstantin Stanislavski (1863 – 1938), Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874 - 1940) e Bertolt Brecht (1898 – 1956). No universo musical, ocorreu com Arnold Schoenberg (1874 – 1951), Jonh Cage (1912 – 1992) e Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007), entre outros.

Nos dias atuais, quando as fronteiras entre as diferentes formas de expressão artística são deliberadamente colocadas à prova a cada nova realização, a relação entre música e teatro aumenta gradativamente sua pluralidade de formas e configurações, impulsionada pela multiplicidade de propostas que surgem da crescente legião de compositores e encenadores. O espetáculo teatral vem se tornando singular, repleto de particularidades e especificidades. Cada vez mais, a relação música e teatro não é acionada apenas durante a realização do espetáculo, mas igualmente, durante o processo criativo de sua elaboração.

---

[4] PICON-VALIN,1989, pp. 35-56. Tradução Roberto Mallet

Contudo, ao nos voltarmos para a formação do artista teatral, nos deparamos com um curioso paradoxo: a despeito desse crescimento do elemento música, temos a sensação de que o seu processo de aprendizado permanece proporcionalmente pouco contemplado por pesquisas e estudos específicos. Não obstante as inúmeras e valorosas incursões que versam a música do teatro, o contato e aprofundamento do artista teatral neste campo figura, salvo raras e louváveis exceções, como algo paralelo, coadjuvante dentre outros assuntos do tema.

Quando vislumbramos especificamente o que ocorre no Brasil, onde o crescimento do elemento música na construção e realização da cena é cada vez mais intensificado, percebemos que há estudos demonstrando que os cursos de formação do artista teatral vêm enfrentando dificuldades ao prepará-lo para tal cenário.

Dentre estes estudos, encontramos o realizado pelo Professor Ernani Maletta, da Universidade Federal de Minas Gerais:

> A grande maioria dos atores que se inscrevem e que passaram por algum curso de formação artística, seja de nível médio ou superior, ainda apresentam inúmeras dificuldades quanto ao desempenho das habilidades artísticas fundamentais, principalmente quando convidados a realizar várias ações simultâneas. Mesmo no caso da Música ou das Artes Corporais, por mais que os currículos dos cursos de formação incluam disciplinas direcionadas a cada uma dessas habilidades – como comprovam as grades curriculares, programas e ementas das disciplinas –, há que se observar, tendo em vista as dificuldades que a maioria dos atores apresenta, que o aprendizado de tais disciplinas não tem sido suficiente para a real incorporação de seus fundamentos, muito menos para exercitar o diálogo entre elas. Ou seja, não estaria sendo realmente efetivada uma prática inter/transdisciplinar que, ao que tudo indica, seria imprescindível à formação polifônica do ator.[5]

O Professor Maletta constatou que, nos cursos de graduação em Artes Cênicas das dez universidades brasileiras que investigou, a presença de disciplinas direcionadas para habilidades específicas, como é o caso das musicais, não foi capaz de promover uma formação adequada ao artista teatral, e tampouco, a aplicação interligada destas habilidades em sua prática.

Este estudo foi citado por Jussara Rodrigues Fernandino em sua dissertação de mestrado "Música e Cena: Uma Proposta de Delineamento da Musicalidade no Teatro”. Não obstante voltar-se primordialmente para o esclarecimento quanto a relação entre Música e Teatro,

[5] MALETTA, Ernani, 2005, p. 54

ela ressalta, ainda no resumo, a necessidade de se prover um aprimoramento da formação musical do artista teatral:

> O presente trabalho tem como foco a musicalidade no contexto teatral e propõe um delineamento de seus fundamentos. Parte do pressuposto que a linguagem musical adquire uma natureza própria ao inserir-se no Teatro, o que se dá em função das necessidades requeridas pela cena, demandando o desenvolvimento de práticas específicas, bem como uma formação musical adequada para o ator. Evidencia-se, contudo, uma desconexão entre essa formação e as necessidades expressivas da linguagem teatral, originada, primeiramente, pelo pouco esclarecimento existente quanto à relação entre a Música e o Teatro. Nesse sentido, salienta-se a necessidade de construção de meios para melhor conhecer a identidade dessa relação – sua realidade e suas possibilidades.[6]

A autora reconhece em seu trabalho que, ao estar inserida no teatro, a música adquire uma natureza própria que necessita ser compreendida. Independentemente do que isso possa vir a significar nos diferentes centros formadores, entendemos que Fernandino levanta um ponto muito importante, ao observar que o aprendizado dessa música não está vinculado apenas a presença de disciplinas de cunho musical, mas sobretudo, em face ao programa que elas oferecem:

> Em geral, o programa da disciplina é cumprido apenas dentro das premissas da alfabetização musical, como princípios de teoria, solfejo ou leitura rítmica, e contextualizado no idioma tonal. Em outros casos, há iniciação instrumental ou técnica vocal, não raro aplicada apenas para a voz cantada. Ou seja, os atores, em sua maioria, são formados com práticas destinadas, a princípio, aos músicos; práticas essas que não estabelecem conexões com as necessidades expressivas da manifestação teatral.[7]

Mais adiante, em outro trecho do seu trabalho, ela chama a atenção para a ocorrência de um fator que consideramos preponderante: artistas teatrais sendo formados através de práticas originalmente destinadas a músicos. Um modelo onde, mesmo aquele aluno formado com louvor, está sujeito a, eventualmente, encontrar dificuldades para lidar com as demandas que a música do teatro pode oferecer.

Se por um lado, essa demanda por um saber musical impõe ao artista teatral o resgate de um conhecimento anteriormente adquirido, ou a necessidade do desenvolvimento imediato

---

[6] FERNANDINO, Jussara Rodrigues. 2008, p. 5

[7] FERNANDINO, Jussara Rodrigues. 2008, p. 53

de novas capacidades a cada montagem, por outro, ela revela a submissão das possibilidades da encenação às habilidades musicais de seus envolvidos.

É certo que o mecanismo do resgate - da memória, do corpo, do gesto - é um dos pilares da construção teatral. É certo também que o fato de alguns artistas não possuírem profundo conhecimento sobre a música do teatro não chega a anular as possibilidades de sua utilização no contexto da construção e execução de seus espetáculos. No entanto, é difícil crer que tal conjuntura, em alguma medida, não interfira no processo de maneira contraproducente.

É curioso observar que, em um tempo no qual conceitos musicais como ritmo, contraponto, polifonia, andamento e timbre aparecem frequentemente em artigos e textos sobre teatro, e são largamente utilizados em cena (independentemente do nível de consciência deste uso), vislumbramos um panorama de aprendizado musical do artista teatral francamente em descompasso com a sua prática artística. Uma falta de sincronia que, ao ser desvelada por estudos como o do professor Ernani Maletta, assim como o de Jussara Fernandino, reitera a ideia de que a questão sobre a formação musical do artista teatral ainda não está devidamente inserida como parte da problemática teatral que nos é contemporânea.

Curioso também é verificar que, apesar da grande maioria dos artistas teatrais recém formados apresentar uma necessidade real de prolongar sua formação musical, poucos são os que recorrem a um aprendizado formal, ou qualquer outro que o equivalha.

Ao efetuarmos a conjunção destes fatores a fim de encontrar o cerne de tal paradoxo, nos deparamos com o fato de que é extremamente comum para o artista teatral, após o período de sua instrução formal (ou seja, quando passa a atuar constantemente em espetáculos na esfera profissional), vivenciar algo que identificaremos neste estudo como uma formação musical episódica, que apesar de sua heterodoxia em relação a qualquer aprendizado tradicional, revela-se como uma importante jazida a ser explorada.

Não obstante estar relacionada a múltiplos fatores (que irão variar a cada processo de montagem teatral), trata-se de uma formação extremamente singular, que será definida pela articulação entre uma somatória dos diversos processos de capacitação musical aos quais o artista foi submetido ao longo de sua formação e carreira, e às demandas inerentes ao espetáculo no qual estiver participando naquele momento. Desta forma, é natural que o seu conteú-

do não siga qualquer padrão ou ordem programática, sendo redefinido a cada novo episódio de aprendizagem, disparado pela perspectiva da poética de criação do espetáculo.

Consequentemente, a análise dos processos de montagem teatral em que artistas foram expostos a tal episódio de aprendizagem representa, de certo modo, um caminho para a identificação de lacunas no conhecimento musical que eles por ventura apresentam após sua formação, assim como uma possibilidade para conhecermos os mecanismos e recursos pedagógicos utilizados para saná-las.

É nesta direção que este estudo caminha.

PRIMEIRO MOVIMENTO

-

A música do Théâtre Du Soleil a partir de seus artistas

Este Movimento traz:
** Introdução do Primeiro Movimento*
** O ingresso de Jean-Jacques Lemêtre no universo teatral*
** Um novo processo criativo na Cartoucherie*
(vision, concoctage, visionnettes, improvisation contrôlée, musique du théâtre, tempo pulsante, accompagner, image sonore, músico do teatro, échange triangulaire, simbiose criativa, mystère évidence

Instrumento criado por Jean-Jacques Lemêtre.
Ateliê de Jean-Jacques Lemêtre na Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Abril de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

INTRODUÇÃO DO PRIMEIRO MOVIMENTO

> A música do teatro é uma música em movimento, carnal e impregnada dos estigmas de cada elemento presente no palco, de cada indivíduo, de cada história individual, pessoal e coletiva. Percebi que a música do teatro não faz realmente todo o seu sentido enquanto não entra em contacto com a cena e a vida que dela emana. Ela depende da cena, de forma que, a partitura do músico do teatro não é outra senão o resultado do que acontece nele. Enquanto músico do teatro, é preciso aprender a se alimentar de cada elemento que se oferece, cada respiração, cada movimento, cada palavra, cada voz, cada corpo, cada vibração. Assim, a música se coloca mais para o lado da sensação do que para o do intelecto. O músico deve sentir as coisas que mudam ao seu redor, sentir o ator, sentir a maneira como ele se movimenta, fala, se mexe, respira, suas ausências, suas energias, seus silêncios. Ele deve interagir com o ator. Ele deve fazer a música circular através dos corpos, para insuflar uma força, uma energia própria e necessária para a criação.[8]

A nova forma de compreensão, resultante das mudanças no entendimento e elaboração dos espetáculos teatrais construída na Europa a partir da metade do século XIX, buscou, dentre outras coisas, equiparar em termos de importância os elementos da encenação. Isso impôs novos desafios ao compositor da música do teatro que, para continuar atendendo as demandas do seu ofício, precisou reinventar-se. Gradativamente levado a deixar de lado o tradicional modo de trabalhar isoladamente, ele se viu impelido a acompanhar mais de perto os processos que ocorriam nas companhias, posto que o teatro que elas estavam fazendo já não era mais o mesmo, e tampouco a sua música o deveria ser. Quanto mais ela adentrou o palco teatral, mais ela se distanciou da sala de concerto.

No decorrer do século XX, a música foi gradativamente sendo equiparada aos demais elementos da encenação no trabalho de muitos artistas significativos para as artes da cena, por vezes assumindo lugar de destaque em suas obras. Ainda que, nos dias atuais, seja muito comum a presença do chamado compositor *freelancer*, periférico à elaboração dos espetáculos durante a maior parte do processo, encontramos alguns poucos artistas que buscam alternativas para a superação desse cânone.

Uma das iniciativas de maior longevidade e relevância neste sentido é aquela empreendida, desde 1978, pelo músico Jean-Jacques Lemêtre e a encenadora Ariane Monuchkine na companhia francesa Théâtre du Soleil:

---

[8] DESPRES, 2015, p. 4, tradução nossa.

> A abordagem de Jean-Jacques Lemêtre não se assemelha com nenhuma outra. Seu trabalho no Théâtre du Soleil geralmente dura de seis a oito meses, porque ele está envolvido desde o início da criação. Ele trabalha de manhã à noite com os atores. Para a pergunta: "Como você compõe suas músicas?" Jean-Jacques Lemêtre responde: "Eu chego no primeiro dia às nove da manhã." Além disso, Lemêtre realiza um verdadeiro trabalho de pesquisador. Durante os ensaios ele testa, ele tenta encontrar o sentido que sua música vai gerar no palco, ela servirá como cenografia? Será então destinal[9], ou então, o sangue que flui através dos personagens? Mas o que ele quer, acima de tudo, é evitar cair na música chamada "ambiente". Assim, o palco se torna sua comida, porque é onde tudo acontece, tudo é criado, e se transforma, é durante os ensaios que os personagens emergem e que os atores revelam suas emoções, seus pontos fortes, e suas fraquezas.[10]

Ao surgir e permanecer em desenvolvimento no seio do processo de elaboração dos espetáculos teatrais como parte integrante e indissociável destes, a maneira de Jean-Jacques Lemêtre atuar distancia-se substancialmente de outras práticas que perpetuam uma música do teatro encomendada, produzida em separado e adicionada acessoriamente na encenação poucos dias antes de sua estreia, demonstrando que dois processos de composição musical podem, eventualmente, apresentar diferenças fundamentais entre si em função do universo no qual ocorrem.

Franck Pendino - Arquivos
Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Junho de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

[9] O termo *destinal* aparece em inúmeras falas dos artistas do Théâtre Du Soleil, sempre atribuindo a música uma qualidade que a conecta com o destino, quer seja do personagem, do grupo, do drama, etc. Pela grande ocorrência, e não havendo palavra equivalente em português, optei por mantê-la.

[10] DESPRES, 2015, p. 4, tradução nossa.

Em um contexto como a criação de uma peça sinfônica, orquestral ou de câmara, a obra tradicionalmente nasce em uma dinâmica singularizada, que envolve um único criador. É muito comum o compositor considerar como matéria-prima somente os elementos de natureza acústica (notas e ruídos), os quais se inter-relacionam, de forma indissociável, durante a execução da obra (neste caso, a peça musical). Por outro lado, em um contexto como uma montagem de um espetáculo teatral, a obra nasce em uma dinâmica pluralizada, que pode envolver múltiplos criadores, dentre eles o compositor, que elabora a sua contribuição, a composição musical, que passa a ser parte da obra, e não mais a sua totalidade.

Desta forma, o compositor no universo teatral se torna um parceiro dos demais criadores do espetáculo, mesmo que as suas colaborações somente se imbriquem durante a realização da cena. Por essa razão, ele deve considerar como matéria prima, além dos elementos de natureza acústica (notas e ruídos), os outros elementos de diferentes naturezas, formatos e funções que integram a encenação, uma vez que, durante a execução da obra (neste caso, a peça teatral), eles igualmente se inter-relacionarão, de forma indissociável, com os elementos sonoros da sua composição.

> É esta noção de troca que é importante, é preciso que ela esteja nos olhares, nos momentos de conexão e de escuta, o músico não deve se esquecer jamais do ator e vice-versa, caso em que a música perderá toda sua força e todo o seu significado. Então, ser músico do teatro é tomar um pouco de cada um para criar uma música que pertence a todos. Conseguir viver juntos a energia criadora, que para mim, leva ao verdadeiro significado da conexão música / teatro. A tudo isso se acrescenta uma dificuldade significativa, a saber, o lugar que a música ocupa na encenação.[11]

A identificação de diferenças entre práticas de composição musical devido ao local de sua ocorrência, dentro ou fora do universo teatral, vem reforçar a ideia de que constitui-se um erro ponderar sobre uma música que surge nos moldes daquela criada por Jean-Jacques Lemêtre no Théâtre du Soleil (ou seja, com o seu processo de criação ligado umbilicalmente ao de criação da cena), da mesma maneira que se pondera sobre uma música do teatro que surge através de um processo criativo marginal, individualizado e distante da sala de ensaio, mesmo que ambas tenham sido compostas na manhã de hoje.

[11] DESPRES, 2015, p. 4, tradução nossa.

Com esta observação, não se deseja postular a existência de uma evolução (ou involução) no processo de composição musical do teatro, ou mesmo, que uma dinâmica (dentro ou fora do processo de elaboração do espetáculo) pode ser melhor que a outra. Por outro lado, intentamos trazer à luz o fato de que processos de composição de música para espetáculos teatrais podem apresentar diferenças fundamentais entre si, em função do paradigma[12] ao qual eventualmente estão ligados.

Jean-Jacques Lemêtre escreve uma lista para Marcello Amalfi.
Ateliê de Jean-Jacques Lemêtre na Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Abril de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

12 O termo paradigma é aqui utilizado com o sentido de modelo ou padrão a ser seguido, diferentemente da maneira a qual figura nas ciências e na epistemologia.

O INGRESSO DE JEAN-JACQUES LEMÊTRE NO UNIVERSO TEATRAL

A pouca quantidade de textos, livros e artigos que versam centralmente sobre a música composta por Jean-Jacques Lemêtre, não obstante ela ser apontada há décadas como um dos alicerces dos processos de construção teatral da companhia Théâtre Du Soleil, é um dado intrigante, que chama a atenção de estudiosos do mundo todo, como a pesquisadora francesa Melanie Despres:

> … é surpreendente que a definição do Théâtre du Soleil apresentada no *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre* de Michel Corvin, não mencione a qualquer momento a presença da música. No entanto, ela mantém incontestavelmente um lugar de destaque. Jean-Jacques Lemêtre revoluciona a música no Théâtre du Soleil, a ponto de criar um molde inédito. Sua abordagem para criar uma linguagem própria no teatro o levou a fundar um modelo de concepção musical que não se parece com nenhum outro. Longe do teatro musical ou da ópera, a forma que propõe Lemêtre é única. Ele concebe sua música ao mesmo instante da criação da encenação, entrando na respiração da trupe.[13]

Outras diligências e pesquisas, dentro e fora da França, revelam serem mais raros que os textos sobre a música de Jean-Jean-Jacques Lemêtre, os estudos que repousam sobre questões inerentes ao intrínseco processo de seu aprendizado vivenciado pelos integrantes da trupe, independentemente do grau de conhecimento musical, ou de qual venha a ser o seu país de origem (visto que é muito comum conviverem artistas de diferentes nacionalidades na companhia).

Ao fazer um relato da primeira experiência com o Théâtre Du Soleil, Lemêtre explicou que sua atuação pairou, predominantemente, sobre a questão do aprendizado musical:

> Eu comecei esse trabalho como professor de música, encarregado de ensinar os atores e as atrizes a tocar diferentes instrumentos, a fim de constituir orquestras para a encenação do espetáculo *Mephisto* [1979], sobre a ascensão do nazismo, entre 1925 e 1939. Foi nesse momento específico que nós nos encontramos, Ariane Mnouchkine e eu. Nessa época eu tocava free jazz em Amsterdam e Copenhague, para você ver como eu estava longe do teatro... eu nunca tinha posto os pés em um teatro, a não ser que fosse para fazer música, claro. E eu pude ter à minha disposição - esse é o luxo do Théâtre Du Soleil - quarenta atores durante sete meses, seis horas e meia por dia, todos os dias. Então eu lhes ensinei a tocar todos os instrumentos: piano, contrabaixo, trompete, trombeta, trombone, percussão, bateria, violino, diferentes

[13] DESPRES, 2015, p. 4.

> tipos de saxofone e muitos outros. E cada um tocava um instrumento diferente. No fim das contas, era um verdadeiro trabalho de professor de música, de ensino da técnica musical, do manejo de um instrumento, do treinamento do ouvido, do canto, da afinação. E eu compus trinta e cinco peças musicais exatamente como se compunha na Alemanha daquela época: o cabaré berlinense, mas também o estilo de música clássica alemã daquele período (composições modernas dos anos 30). Não sei se você assistiu ao filme O Anjo Azul; é um filme sobre essa época e as grandes estrelas do cabaré, com músicas bem específicas que me serviram de modelo, como também as músicas da Ópera de Três Vinténs. Eu compunha "no estilo de". Foram minhas primeiras composições para a cena. Durante sete meses nós trabalhamos sobre essas composições e, no final desse período, Ariane fez uma reunião com toda a equipe e nós fizemos um concerto completo com todas as músicas. E ela então escolheu quais ela queria para esta ou aquela cena do espetáculo. Porque eu não participava dos ensaios da peça, eu era apenas o professor de música.[14]

Logo após *Mephisto*, Jean-Jacques foi novamente convidado para trabalhar com o Théâtre Du Soleil, no ciclo *Les Shakespeare* (1981-1984). Aconteceu que, desta vez, ele impôs uma condição que mudaria profundamente a sua atuação, e igualmente a da companhia: ele queria tocar as músicas durante a elaboração e realização da encenação.

E foi assim que o músico veio a ser efetivamente integrado como membro da trupe. Posicionado geograficamente no palco, Lemêtre passou a tomar parte nas atividades desde o primeiro dia de ensaios, até a última apresentação dos espetáculos. Aos olhos de Ariane Mnouchkine, isso significou o início de uma nova fase na trajetória do Théâtre Du Soleil, possibilitando a companhia finalmente encontrar a música.

Para a diretora, a experiência com *Mephisto*, havia sido insatisfatória devido à escrita que propusera para o espetáculo, e igualmente, por ela ter entendido que não conseguiu garantir nele a relação canto-música-palavra. Contudo, a partir do ciclo *Les Shakespeares*, já contando com a presença de Jean-Jacques, ela reconheceu ter se tornado mais sólida a aproximação do trabalho da música com o da máscara, levando a trupe a perceber que “não apenas a máscara, mas a música também tornava totalmente impossível cair no realismo ou no psicológico”[15].

A chegada de Jean-Jacques na rotina diária do Théâtre Du Soleil suscitou uma série de adaptações e mudanças profundas, não obstante a companhia ter trabalhado com outros

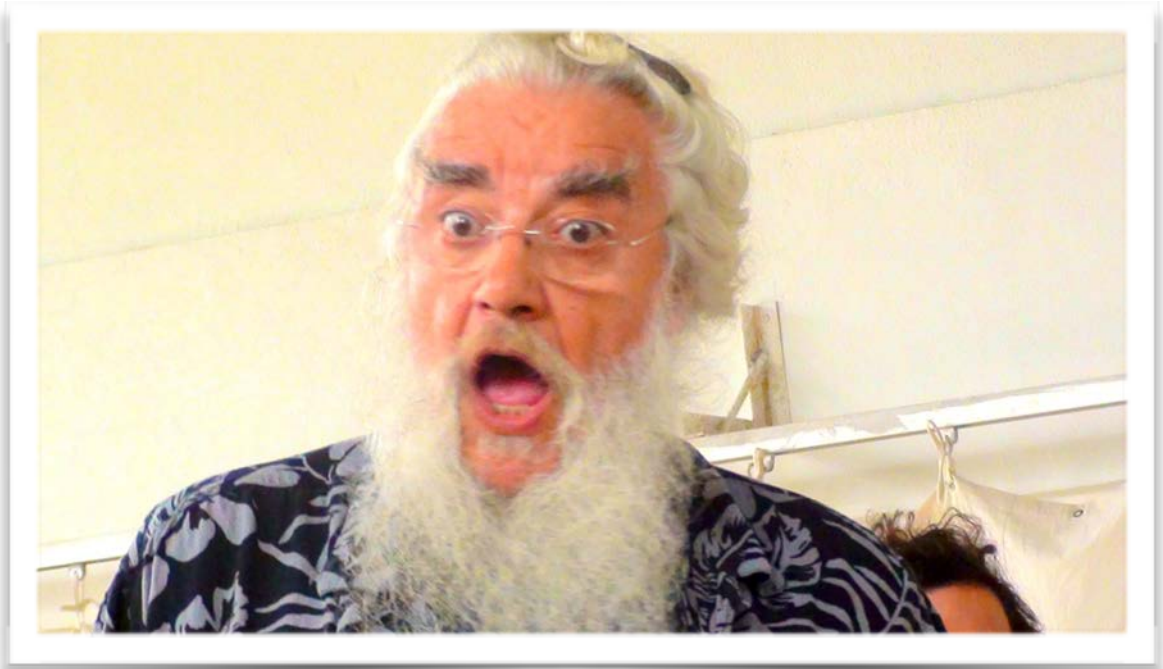
[14] LEMÊTRE *in* AMALFI, 2011, pp. 80-81.

[15] MNOUCHKINE *in* AMALFI, 2015, p. 82

compositores anteriormente, e não pode, absolutamente, ser entendida como a mera incorporação de um músico fixo, coadjuvante, cuja função é acompanhar os espetáculos.

Dentre outras coisas, a localização de Lemêtre no palco reiterou a aproximação da trupe com práticas do teatro oriental, como os ensinamentos de Zeami (1363-1443), um dos maiores teóricos e dramaturgos da história do teatro japonês, que de maneira direta ou indireta, influenciou Ariane Mnouchkine, assim como alguns dos mais destacados encenadores ocidentais do século XX, como Meyerhold, Gordon Craig, Jacques Copeau. Nas palavras do mestre japonês:

> Na prática da nossa arte, encontramos (os três elementos) pele, carne e ossos ... Agora, pois, se eu tiver de localizar na prática de nossa arte, (os elementos) pele, carne e ossos, eu chamarei ossos, a existência de uma base inata e a manifestação da potência inspirada que dá espontaneamente vida à habilidade. Eu chamarei de carne o aparecimento do estilo alcançado que retira a sua força a partir do estudo da dança e do canto. Eu chamarei pele uma interpretação que, desenvolvendo ainda mais esses (elementos), atinge aos topos da fluência e da beleza.[16]



Jean-Jacques Lemêtre
Estágio - USP São Paulo - Brasil.
Maio de 2015. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

[16] ZEAMI *apud* DESPRES, 2015, p. 105.

Do ponto de vista de Jean-Jacques, essa participação nos processos de elaboração dos espetáculos ocasionou, de imediato, uma ampliação do seu processo criativo anteriormente apoiado apenas nos sons dos instrumentos. Ele passou a buscar uma forma para incluir em suas improvisações as contribuições concomitantes dos artistas no palco, enquanto se relacionava em equilíbrio com eles durante a realização das cena:

> Você vê! Porque tem gente que não recebe conscientemente a música. Terá aqueles que, como o Duccio, a recebem conscientemente, mas terá como os outros, inconscientemente. Porém, se eu fizer uma música completamente idiota, o que eles farão? O que se faz? Você vê? Eles estão se encontrando imediatamente. Contudo, tem um momento em que sempre existe este equilíbrio, que faz com que seja o público que faça a síntese. Então, você tem que se obrigar a pensar também que o resultado disso - isso quer dizer, a música que ele faz, na qual ele está, a qual ele serve - como um tapete voador, como um suporte para enviar o personagem para o público.[17]

Do ponto de vista dos atores, eles passaram a incluir em suas improvisações a contribuição de Lemêtre com seus instrumentos, procurando caminhos para se relacionarem com ela fora da posição confortável de considerá-la como “a criadora da atmosfera ilustrativa e redundante”, como explicou em seu depoimento Jean-François Dusigne, professor da Université Paris 8, diretor da ARTA, e antigo ator do Théâtre Du Soleil:

> Esse é o diálogo que é possível. Para sair justamente da posição um pouco confortável que pode ser simplesmente considerar a música como criadora da atmosfera, ilustrativa ou redundante, há uma tensão entre o que é atuar em uma cena, através do espaço, quando se caminha, o caminhar produz som, e há a dinâmica. E essa dinâmica é criada pela música. E, evidentemente, todos os movimentos são ligados a esse encontro de forças antagonistas, forças contraditórias. Se eu atuar completamente no sentido da música, no seu ritmo, não há mais a possibilidade de tensão. A mesma coisa com um personagem em relação ao seu texto, se eu não tenho a possibilidade de atuar por outra coisa que o texto quando eu estou em seu curso, eu vou “me colar” as palavras, e eu vou estar simplesmente em uma “distração“. Isso quer dizer, isto é sempre ligado a uma coisa dinâmica. E eu penso que isso há verdadeiramente na música. Há os termos que são muitíssimo preciosos, como o contra-ponto, que é um termo musical mas que funciona muito bem para o trabalho do ator, a questão da harmonia, desarmonia. E depois, há o que fazemos também como uma arte prevista, isso quer dizer, desde momento onde colocamos todas as partituras no lugar, e depois, há estes pequenos in-

[17] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 14/06/2016, no ateliê do músico, no Théâtre Du Soleil, Cartoucherie - Paris, France. Tradução nossa.

> tervalos, que são os intervalos do acidente, da sorte, que fazem a arte-viva viver.[18]

Com a participação ativa de Lemêtre na elaboração dos espetáculos, a música passou a ocorrer de maneira imediata e orgânica, desde os primeiros ensaios com os atores e a diretora, e não posterior e lateral, como inevitavelmente ocorreria se ela estivesse sendo criada separadamente e adicionada ao espetáculo na penúltima semana antes da estreia, quando as cenas já estariam desenhadas. Isso fez com que música e cena passassem a nascer juntas, mutuamente influenciadas uma pela presença da outra, reforçando ainda mais a sua indissociabilidade durante a realização da encenação.

A concepção simultânea da música e da cena é um elemento chave, que provocou uma profunda mudança no Théâtre Du Soleil, originando o processo que até hoje é praticado na elaboração dos espetáculos da companhia. Quando a trupe foi deslocada, sob a perspectiva desse processo, para um lugar que lhes era novo, situado entre o de um grupo de jazz e o de um coletivo de teatro tradicional, eles se depararam com uma nova potência criativa, apoiada em uma prática diferente de improvisação como gatilho criativo.

Há que se observar que a utilização de uma improvisação como gatilho criativo, em si, é de fato algo muito comum tanto em grupos de jazz quanto em trupes teatrais. Porém, ao colocar em uma mesma improvisação a criação da música e a da cena de maneira simultânea, o Théâtre Du Soleil passou a ampliar a abrangência do trabalho dos seus atores e da sua diretora, ao mesmo tempo em que ampliou o universo material da música de Jean-Jacques Lemêtre para além dos eventos sonoros.

Tal ampliação, na abrangência e na relevância do trabalho de Lemêtre, fez com que o compositor rapidamente assumisse um papel fundamental dentro dos processos de elaboração dos espetáculos da trupe. Avanços resultantes de um cenário sensivelmente diferente daquele vivenciado na primeira experiência, quando atuou de uma forma que lhe pareceu limitada e externa ao processo criativo do espetáculo, ocupando o posto de professor de instrumentos musicais e compositor de músicas por encomenda, como explicou o artista:

> Acabei me tornando também compositor, escrevendo "no estilo de". Só depois de ela ter escolhido os momentos em que tal ou tal música iria se encaixar é que eu

[18] DUSIGNE, Jean-François. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 23/06/2016, na ARTA - Association de Recherche des Traditions de l'Acteur. Cartoucherie, Paris - France. Tradução nossa.

> comecei a trabalhar no interior de cada cena para fazer se integrar todo esse material. Para mim foi uma sorte poder começar a compor dessa maneira, parodiando um estilo, um período, porque eu tinha acabado de terminar os estudos de música, então eu sabia fazer isso muito bem. Mas eu tinha que pôr tudo isso em prática para o teatro, e isso ninguém tinha me ensinado.[19]

A respeito de sua formação, Jean-Jacques conta que a musicalidade tem origem na herança *Tzigane* do lado maternal, que ele reforça não ter relação com a tradição da música Flamenca, que é ligada aos chamados *Gitans*. Apesar de ser francês, ele morou inicialmente na Romênia, retornando apenas quando tinha cerca de dez anos de idade para a região da Bretanha, localizada ao oeste da França, entre o Canal da Mancha e o Oceano Atlântico. Na ocasião, foi dito para sua mãe que, na França, era obrigatório matricular as crianças na escola. Apesar de falar corretamente, ela não sabia ler o idioma francês muito bem, e por engano, matriculou Jean-Jacques em uma escola de música. Na semana seguinte, quando se deu conta do acontecido, matriculou-o em uma escola regular, no entanto, mantendo-o na escola de música. Esta escola regular era ligada à igreja matriz da cidade onde viviam, e logo foi sugerido, pelos professores, matricular o jovem Lemêtre nas aulas de música que aconteciam nela, ocasião em que passou a estudar e praticar o canto gregoriano. Uma vez que permanecia inscrito na escola de música, paralelamente estudou o clarinete, depois o saxofone, o fagote, e assim por diante, dentro da classe dos instrumentos de madeira, se tornando multi-instrumentista ainda muito jovem. Jean-Jacques foi criado pela avó paterna, com cerca de noventa anos na época. Seu pai era pescador e viajava muito, permanecendo meses distante, e a mãe seguiu suas andanças ciganas, enquanto ele começou a encaminhar sua vida sendo músico nos finais de semana. Mais tarde, ingressou em conservatórios regionais, onde aprofundou os estudos e foi agraciado com diversas distinções.

Desta forma, na ocasião em que foi convidado a colaborar no Théâtre de Soleil, Lemêtre já havia estudado música durante muito tempo, e trabalhado em diversas atividades ligadas a ela, como por exemplo, músico-terapia, realizado importantes concertos e atuado em grupos de free-jazz pela Europa.

No entanto, ao concluir este seu depoimento dizendo "Mas eu tinha que pôr tudo isso em prática para o teatro, e isso ninguém tinha me ensinado”, Jean-Jacques revela uma percep-

[19] LEMÊTRE *in* AMALFI, 2011, p. 81.

ção que teve na ocasião, de que os conhecimentos musicais adquiridos anteriormente à sua entrada no Théâtre Du Soleil, apesar de amplos e concluídos em várias instâncias, não seriam suficientes para intercambiar plenamente suas possibilidades criativas na poética da trupe.

Jean-Jacques Lemêtre
Ateliê de Jean-Jacques Lemêtre na Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Junho 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Tal observação traz à tona uma questão que Lemêtre considera de extrema importância, imposta automaticamente a todo o músico que ingressa no mundo do teatro: a necessidade de adaptação do seu conhecimento e experiência prévios, posto que, usualmente, eles estão alicerçados em uma formação voltada exclusivamente para a rotina no universo musical.

Essa adaptação pode significar uma grande reviravolta nas maneiras de pensar e de criar para o músico, caracterizada, principalmente, pela necessidade de uma ampliação na compreensão e aplicação de diversos conceitos e aspectos de sua atividade que, na maioria das vezes, estiveram, até então, limitados ao universo dos eventos sonoros.

Trata-se de um ampliação observada por muitos estudiosos, dentre os quais, o canadense Murray Schafer, que além de compositor e educador musical, é artista plástico e escreve música para teatro. Reconhecido mundialmente pelo *World Soundscape Project*, onde

aborda a noção de uma paisagem sonora mundial, Schafer é famoso por apresentar uma visão particular a respeito do universo dos sons e das relações que estabelecemos com ele.

Em uma passagem de seu livro "O Ouvido pensante", ele discorre sobre a constante ampliação do próprio conceito do que é som musical, promovida por “audaciosos" como George Antheil e L. V. Beethoven:

> Parece que temos um problema. É claro que, cientificamente, não podemos discutir a divisão helmholtziana dos sons em periódicos e aperiódicos. O problema é meramente semântico e surge porque ele decidiu chamar um de “som musical” e outro de “ruído”. Quando a música ainda era considerada uma coleção de eventos sonoros harmonicamente relacionados, a palavra “ruído" se referia automaticamente a eventos sonoros desarmoniosos. Os instrumentos de percussão foram introduzidos na orquestra pela audácia de compositores interessados em romper novas barreiras do som. Beethoven foi tão audacioso ao dar um solo para os tímpanos no *scherzo* de sua *Nona Sinfonia* como foi o George Antheil ao introduzir hélices de avião e sirenes em seu *Ballet mechanique*. [20]

Evidentemente, este questionamento de conceitos e padrões do universo sonoro causou um forte impacto, também, nas reflexões de Schafer sobre o aprendizado musical:

> O ensino da música tradicional tem seus objetivos especiais: o domínio técnico de instrumentos como o piano, trompete ou violino para execução de uma literatura que abrange várias centenas de anos. Com o propósito de compreender as formas dessa música, foi desenvolvido um vocabulário teórico que capacita o estudante a executar, de modo aparentemente aceitável, qualquer obra da música ocidental escrita entre a Renascença e nossa própria época. Não há nada de permanente ou perfeito nessa prática ou teoria, naturalmente, a música da Idade Média ou da China não podem ser avaliada pelas regras da teoria clássica, do mesmo modo que não pode ser executada nos instrumentos da orquestra clássica. A ampliação cultural histórica e geográfica que caracteriza o nosso tempo nos tornou muito conscientes da falácia de controlar o temperamento de todas as filosofias musicais pelo mesmo diapasão.[21]

A ampliação “cultural, histórica e geográfica” apontada por Schafer, de uma certa maneira, nos auxilia a identificar a linha de pensamento desenvolvida por Lemêtre ao ingressar no Théâtre Du Soleil, quando se deparou com a demanda para compor uma música que precisaria incluir em sua constituição, além dos sons dos instrumentos e vozes dos atores, elementos provenientes da encenação dirigida por Ariane Mnouchkine (como, por exemplo, a

[20] SCHAFER, 1991, p. 134.

[21] Idem, pp. 121-122.

iluminação, o cenário, o estado do personagem, os figurinos), excedendo assim os padrões e formatos que tradicionalmente pautavam uma criação sua até aquele momento, revelando para Jean-Jacques o quanto um processo de composição da música do teatro é algo específico, que requer, daquele que possui uma formação musical tradicional e se aventura neste campo, uma severa adaptação, além da aquisição de um conhecimento aprofundado também a respeito da arte teatral.

Logo em um nossa primeira conversa, Lemêtre afirmou que considera como um fato crucial para construção desse aprendizado, no seu caso, o ingresso na trupe. Ele complementou, no entanto, que a experiência advinda da longa parceria artística com Ariane freqüentemente o relembra que tal aprendizado permanece como um processo constante, a ser renovado a cada espetáculo, especialmente porque, no Théâtre Du Soleil, não há um único processo de elaboração teatral que seja igual ao outro.

Revelou ainda que, além de não possuir absolutamente nenhuma experiência prévia com a música do teatro na época de seu ingresso, não sabia da existência de qualquer curso específico sobre o assunto, e simplesmente desconhecia tudo o que havia sido realizado naquele campo até então. Por essa razão, não encontrou uma saída alternativa além de intentar desenvolver a sua própria maneira de trabalhar, a sua própria música do teatro.

Sobre esse momento inicial do músico na companhia, observou Despres:

> Jean-Jacques Lemêtre buscará, portanto, inventar "sua" música de teatro ao tentar definir o que isso significa para ele. Algo novo. Não era uma questão de ilustrar de maneira cômica o que estivesse acontecendo no palco ou de tentar criar uma “atmosfera", ele precisava encontrar algo que fosse para além disso, uma música que estivesse próxima da cena, do ator, sem repeti-lo, sem estar no "pleonasmo", que se tornasse uma extensão deste ator. [22]

Lemêtre considera que um artista em especial marcou definitivamente a sua trajetória, se tornando possivelmente a maior influencia musical que tem, e cujos traços encontramos na música que compõe para o Théâtre Du Soleil. Trata-se do músico, compositor, poeta e inventor de diversos instrumentos musicais, o americano Louis Thomas Hardin (1916-1999), também conhecido como Moondog.

[22] DESPRES, 2015, p. 34, tradução nossa.

Jean-Jacques Lemêtre - Comemoração Quarenta anos de ingresso no Théâtre Du Soleil
Residência de Marcello Amalfi, São Paulo - Brasil.
Abril de 2018. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Em abril de 2018, durante uma comemoração particular dos quarenta anos de seu ingresso no Théâtre Du Soleil, realizada em São Paulo, Jean-Jacques faz questão de exibir, aos poucos convidados, trechos de um concerto ainda inédito, no qual ele regeu obras de Louis Thomas Hardin na França, com a participação do mesmo tocando percussão. A descrição que Lemêtre fez, antes de exibir o vídeo, nos fornece um ideia da importância que ele atribui a Moondog:

> Gravado na floresta de Merlim, o mágico. Porque, esta pessoa que vocês verão aí, é o meu professor de música. Que é cego, porque teve uma banana de dinamite que explodiu na sua mão quando ele tinha dezesseis anos, porque ele estava se divertindo com umas dinamites de uns indianos. Então, nós o trouxemos para a França para fazer um concerto, e quem iria dirigir era um cineasta que tinha uns vinte anos na época, que fez esse filme, mas o filme se perdeu. E eu o reencontrei há cinco meses. Então, não tem montagem, são as coisas umas após as outras. E nós vamos ver se fazemos um filme maior com isso. Porque é complicado. Vocês vão ver, tem um momento que há uma orquestra sinfônica que toca, comigo, que sou eu que rejo a orquestra. Então, sou eu que tenho o cabelo comprido escuro, e ele que tem o cabelo branco longo. E a música que ele fazia… E os músicos dessa orquestra resolveram fazer uma greve, de não tocar. Porque esse senhor, na França, ninguém conhecia, exceto as pessoas completamente *underground*. Então, na sala de concerto, só tinha gente *underground*. Então, eles pegaram moedas e começaram a jogar no músico, nos instrumentos clássicos. [risos] Foi um concerto… MAGNÍFICO![23]

[23] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Comemoração Quarenta anos de ingresso no Théâtre Du Soleil - Residência de Marcello Amalfi, São Paulo - Brasil. Abril de 2018. Tradução nossa.

Jean-Jacques Lemêtre considera Moondog seu professor de música, no mesmo grau em que tem a participação no Théâtre Du Soleil como sua única escola de música do teatro, o que faz muito sentido quando colocado em perspectiva. A meu ver, foi justamente a vivência na rotina diária da trupe que propiciou a ele as condições necessárias para que encontrasse uma maneira de articular o conhecimento musical, as raízes ciganas e a improvisação do *free jazz* com a finalidade de, durante os ensaios e espetáculos da companhia, "colocá-los a serviço da encenação", reproduzindo aqui a expressão que ele correntemente utiliza, a qual decodifiquei com o significado de colocá-los para participar efetivamente do jogo teatral.

Jean-Jacques Lemêtre mostrando alguns instrumentos a Lorenzo M. A.
Ateliê de Jean-Jacques Lemêtre na Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Abril de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

UM NOVO PROCESSO CRIATIVO NA CARTOUCHERIE

A partir do início da preparação do ciclo de peças *Les Shakespeares*, os processos das montagens do Théâtre Du Soleil passaram a apresentar, como primeira etapa de produção, uma conversa reservada entre Ariane Mnouchkine e Jean-Jacques Lemêtre, com duração de algumas horas, em que ela lhe apresenta o que é identificado pela trupe como a ***VISION***. Trata-se da ideia inicial, que servirá para indicar o horizonte a ser seguido durante a criação do novo espetáculo. Algo como uma espécie de bússola para o processo.

Após a diretora e o músico chegarem a um consenso sobre o estabelecimento deste rumo, eles desvelam a *vision* para os demais integrantes da companhia, em uma reunião aberta, que suscita um novo debate com a participação de todos.

A etapa seguinte é identificada por Lemêtre como ***CONCOCTAGE***. *Concocter* é um verbo transitivo em francês, que pode ser traduzido para o português como *engendrar*, *urdir*, *inventar*. Me recordo que Jean-Jacques, para explicar o seu significado na rotina da companhia, fez uso de referências culinárias, dizendo, dentre outras coisas, que eles inventavam o espetáculo como se preparassem um banquete para o público. Curiosamente, era noite de festa no Théâtre Du Soleil, a celebração de São João Catalão, e naquele momento, estávamos na cozinha da companhia, eu com um grande tacho nas mãos, e Lemêtre a temperar, em uma panela enorme, alguma especialidade do *chef* (Jean-Jacques, de fato, cozinha para toda a companhia nas ocasiões festivas) que brevemente serviriam a todos. Conforme ele ia explicando, se tornava mais clara, para mim, a relação que fez questão de estabelecer entre a elaboração de uma iguaria e a de um espetáculo. Descrevia um preparar coletivo, que muito se assemelhava com lembranças que eu trazia da infância, de jantares na casa de meus avós, preparados com alegria por toda a família, durante as celebrações de fim de ano.

A *concoctage* é uma importante etapa no processo de elaboração dos espetáculos do Théâtre Du Soleil, que pode durar de semanas a meses. Nela, os membros da trupe "co-laboram" e "co-elaboram" a nova peça, pesquisando, debatendo, propondo, experimentando, desenhando seus contornos, descobrindo conjuntamente seus detalhes. É o momento em que são fundadas as bases sobre as quais o espetáculo é erguido.

Uma das atividades mais importantes nesta etapa é a apresentação de pequenas cenas improvisadas, as ***VISIONNETTES,*** que são inventadas e exibidas pelos atores para Ariane.

Estas apresentações são uma espécie de prospecção, na qual os atores estão absolutamente livres para propor caminhos, desde que sigam na direção apontada pela *vision*, a sua bússola.

> […] essa grande concoctage no início do ensaio é coletiva. Então, o grupo inteiro se reúne, e diz "eu gostaria de propor uma cena dessa forma"; "eu gostaria de propor uma cena dessa forma". Eu lembro que no início, os novos que tinham acabado de chegar, que ainda estavam em seleção, se formava uma grande circulo no centro da sala, e os novos faziam um segundo círculo no entorno para ouvir.[24]

Duccio Bellugi Vannucini e Marcello Amalfi-
Residência do entrevistado, Romaineville - Paris, France.
03 de Junho de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Neste momento, eles abrem mão de pré-definições ou planos muito detalhados, objetivando preservar uma maior liberdade criativa, como explica Duccio Bellugi Vannucini, que ingressou no Théâtre Du Soleil em 1987, e guarda, hoje, o recorde de ser o ator com maior tempo de permanência na companhia[25]:

---

[24] BORSARI, Aline. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 14/06/2017, na Hamburgueria Marques, no bairro de Santana, em São Paulo, SP - Brasil.

[25] É importante observar que o ator que ingressou há mais tempo no Théatre Du Soleil é Maurice Durozier, em 1981, para o espetáculo *Richard II*. Contudo, em um determinado momento, Durozier se ausentou da companhia, retornando alguns anos mais tarde.

> MA - As visões... Na *concoctage* funciona assim?
> DB - Exatamente! Na *concoctage* não dizemos "Eu tenho uma ideia, você entra e faz assim... ". Não! "Eu tenho uma visão de que nós estamos em um lugar e tem isso acontecendo...". Depois, evidentemente, nós apuramos. Mas é como em um sonho, o que se viu. Não é o que você pensa. É assim que acontece.[26]

Para a apresentação das *visionnettes*, além de poderem fazer uso dos muitos recursos que a companhia dispõe, como os figurinos do seu imenso acervo, objetos de cena, etc., os artistas contam sempre com a participação de Jean-Jacques. Nestas ocasiões, o músico tem como impulso inicial uma conversa curta instantes antes de subirem no palco, na qual são fornecidas, pelos atores proponentes, breves orientações e poucas palavras-chave.

Tais coordenadas se tornam o ponto de partida para que Lemêtre procure a música da cena participando ativamente do jogo teatral que está a poucos instantes de ser iniciado. São frases curtas, ou palavras específicas, geralmente algo que "não é preciso para um músico, mas é preciso poeticamente", como descreveu Jean-Marc Quillet em seu depoimento:

> A música é gerada, em princípio, pelas demandas dos atores, das solicitações dos atores. Os atores propõem as coisas para Ariane, e vão até o Jean-Jacques e dizem ‘você pode fazer alguma coisa assim, assado'. Às vezes é pouco preciso, às vezes não é preciso para um músico, mas é preciso poeticamente. Eles querem alguma coisa fria, alguma coisa quente, alguma coisa suspensa… ok. E Jean-Jacques procura a resposta. E isso funciona… e às vezes não funciona.[27]

Nessa etapa de *concoctage* emerge uma característica importante, que paira sobre todo o processo de elaboração dos espetáculos no Théâtre Du Soleil: não há um único elemento que seja pré-determinado, ou que ingresse durante o processo com garantia absoluta de que estará em cena durante a temporada. Desde a maquiagem e os pequenos adereços, até os figurinos, as luzes e os cenários, absolutamente tudo permanece em um constante estado de construção.

---

[26] VANNUCINI, Duccio Bellugi. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, Romaineville, Paris, France.Tradução nossa.

[27] QUILLET, Jean-Marc, e QUILLET, Françoise. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 16/05/2016, em Rouen, France. Tradução nossa.

Uma vez que, em razão dessa abertura para a experimentação, também não existe uma distribuição prévia de papéis, pode acontecer que, eventualmente, uma *visionette* venha a ser idealizada e interpretada inicialmente por uma pessoa que, mesmo permanecendo na montagem, seja substituída por outra tão somente na cena que propôs. Apesar do potencial para gerar uma situação muito desconfortável, este tipo de acontecimento é visto pelos membros da trupe como uma parte natural do processo. Segundo Jean-Jacques, é porque no Théâtre Du Soleil não há questão de ego, todos se colocam a serviço do teatro.

Na perspectiva dos atores, cada um "fornece uma pedra na construção de uma personagem do espetáculo", como explicou Duccio Bellugi:

> Sim, muito bem. Nós enriquecemos uns aos outros. Também, esse é um teatro onde isso faz parte de sua metodologia. Nós não chegamos e "trazemos aprendido de cor o nosso texto desde casa, sabemos que parte nós vamos interpretar, vamos interpretar essa parte, isso funciona"… Não! É "cada um fornece uma pedra na construção de um personagem do espetáculo". Por isso que não sabemos quem vai interpretar o que. Isso, evidentemente, no caso de uma obra já escrita, ou uma obra que Hélène Cixous que está em processo de escrita.[28]

Assim como não há, no início dos processos de montagem, um ator que esteja pré-definido para um papel, também não existe, nesta fase dos trabalhos, qualquer instrumento musical pré-selecionado por Lemêtre, que entende cada espetáculo como uma nova pesquisa de timbres e sonoridades.

Uma pesquisa para a qual ele conta com um luxo incrível, como explica:

> Eu tenho um luxo incrível, que é ter abertura total, ilimitada. A única regra que eu teria é de não me enganar demais. Tudo bem, não é (risos)? Quer dizer que, se eu preciso de tal instrumento, eu não preciso explicar muita coisa. Não preciso explicar muito porque é que eu preciso daquele instrumento, mas também não vou dizer que eu preciso de um grande órgão da Catedral de São Paulo para fazer um som. Não vou precisar exagerar, nem delirar, não é (risos)? Alguém vai perguntar para mim "tem certeza mesmo?". Todo este processo, quer dizer, pouco a pouco nos ensaios, tudo cresce ao mesmo tempo.[29]

[28] VANNUCINI, Duccio Bellugi. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, Romaineville, Paris, France.Tradução nossa.

[29] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 17/10/2011, durante o percurso de carro entre a Universidade de São Paulo e um hotel nas redondezas. São Paulo, SP - Brasil - Tradução nossa.

Não obstante possuir carta branca da companhia para fazer novas aquisições, dispor de um acervo que, segundo seus cálculos, conta hoje com quase três mil instrumentos musicais originários dos quatro cantos do planeta (dentre os quais, cerca de oitocentos são criações e adaptações do próprio músico, dado que revela uma faceta muito importante do trabalho de Jean-Jacques, a *luthieria*), Lemêtre sempre utiliza, durante o início do processo criativo, apenas um tambor, e se concentra em uma abordagem inicial através de uma perspectiva expressiva do ritmo, jamais coreográfica ou ilustrativa.

Marcel Ladurelle e Marcello Amalfi
Refeitório do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Junho de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

É a partir dessa primeira abordagem com o tambor, no decorrer do processo, que ele pesquisa os demais elementos que irão constituir suas composições, dentre eles, o timbre. Não obstante o vasto acervo que possui, esta pesquisa, eventualmente, implica em uma nova invenção, como explica Marcel Ladurelle, que há décadas é parceiro de Jean-Jacques, construindo e fazendo a manutenção de seus instrumentos:

> Antes de uma criação, ele tem uma pequena ideia de ambiente, de cor. E ele me pede os instrumentos, as ideias de instrumentos que nós vamos desenvolver. Isso pode significar instrumentos que sejam mais confortáveis para serem tocados. Como por exemplo, nós desenvolvemos um certo instrumento para o último espetáculo [Macbeth], e quando começou a criação, com relação a um ator, com relação a uma situação que estava bloqueada, em cena, e ele procurou uma solução musical, com a música, com um instrumento que não estava previsto. Então, logo que começamos a

> desenvolver os instrumentos musicais, da maneira habitual, constantemente a criação [do espetáculo] vai mudar estes instrumentos.[30]

Desta forma, os artistas da companhia nunca sabem de antemão se Lemêtre utilizará este ou aquele instrumento, se as cenas nas quais estão trabalhando permanecerão até o final do processo, ou qual será a quantidade de músicas que irá compor o espetáculo.

Nesta pesquisa sobre os elementos sonoros que integrarão o espetáculo, além de instrumentos acústicos, Jean-Jacques tem à sua disposição instrumentos eletrônicos e recursos de sonorização, contando com o apoio de um técnico de som no Théâtre Du Soleil, para realizar o que ele decide artisticamente. Alguém que presta serviço na companhia sempre que necessário, e que a propósito, é seu filho, Yan Lemêtre:

> Quando eu tinha uns treze anos, Jean-Jacques chegou em casa com uma mesa de mixagens, e disse “faça umas gravações pra mim”. E eu adorei, e *Voilà*’! Então eu tive uma formação realmente purista, nos estúdios de gravação. Depois, eu encontrei um amigo de meu pai, que montava um espetáculo, que me convidou para ser técnico. Eu aceitei. E depois as coisas se encadearam. Depois, eu trabalho muito em Paris, na noite, com artistas contemporâneos, com projetos. Então, eu realizo tecnicamente o que eles decidem artisticamente. Aqui mesmo, no Théâtre Du Soleil, Jean-Jacques e Ariane querem fazer as coisas, têm as ideias artísticas, ou que estão planejando. Então eu estou do lado mais técnico, de compreender o que eles querem artisticamente e transformar tecnicamente para que possa ser realizado. E aí eles podem fazer a sua criação sem pensar a técnica. Esse é o mais importante. Praticamente sem ver a técnica, imaginarem que ela não está lá, e trabalharem artisticamente. Jean-Jacques e Ariane, ele na música, e ela Ariane é a diretora, mas a sonoplastia pode vir tanto de Jean-Jacques quanto de Ariane. Por outro lado, a música vem de Jean-Jacques, para ver se ela vai ser amplificada para a encenação ou não.[31]

É importante observarmos que, desde o ingresso do músico no Théâtre Du Soleil, as composições de Lemêtre passaram por, ao menos, dois períodos distintos, justamente "antes e depois da utilização de instrumentos eletrônicos", como observou Jean-Marc Quillet:

> A música de Jean-Jacques nos espetáculos evoluiu. Jean-Jacques diz que ela apresenta um período azul e um período rosa, como Picasso. Mas é verdade que existem ao menos dois períodos: um primeiro período desde [*Les*] *Shakespeares [1982]* até *Tambours sur la digue* [1999], onde ele toca os instrumentos acústicos. Em seguida, ele continua a tocar os instrumentos acústicos, mas ele adiciona os instrumentos

[30] LADURELLE, Marcel. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 29/06/2016, no refeitório do Théâtre Du Soleil, Cartoucherie - Paris, France.

[31] LEMÊTRE, Yan. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 22/06/2016, no ateliê do músico no Théâtre Du Soleil, Cartoucherie - Paris, France. Tradução nossa

> eletrônicos, e faz um trabalho considerável de espacialização do som. Na difusão do som no teatro, e um trabalho do espaço sonoro muito, muito importante, que funciona muito bem com o espetáculo. Essa é uma noção de espaço muito nova.[32]

Marcello Amalfi e Yan Lemêtre
Ateliê de Jean-Jacques Lemêtre na Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Junho 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Sobre o processo de composição, tanto Lemêtre quanto Ariane Mnouchkine e os demais integrantes da companhia, recorrentemente, explicaram que elas não são concebidas de maneira isolada, através do tradicional processo de organização dos sons dos instrumentos e/ou das vozes, e acrescentadas em algum momento posterior ao processo de criação das cenas. As composições surgem no laboratório cênico que se instaura na etapa de *concoctage*, nos palcos da Cartoucherie, durante o período de apresentação das *visionnettes*, forjadas através daquilo que Jean-Jacques chama de ***IMPROVISATION CONTRÔLÉE:*** o jogo improvisatório-criativo que se estabelece entre Lemêtre e os atores do Théâtre Du Soleil durante a realização da cena, que inclui, em um mesmo grau de importância, os sons e os elementos não sonoros da encenação, como o estado interior do personagem, seu destino, a relação de um personagem com outro, um acontecimento do drama, o significado dos figurinos, do cenário, dos movimentos da iluminação, para citar apenas alguns.

[32] QUILLET, Jean-Marc, e QUILLET, Françoise. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 16 de Maio de 2016, em Rouen, France. Tradução nossa.

> O Théâtre Du Soleil oferece este privilégio de poder partir do zero. A música começa verdadeiramente do zero, isto quer dizer com as mãos, com os pés, com o coração. Sentir o que está sobre o palco, sentir os atores, a maneira com a qual eles se movimentam, respiram, falam. Tudo começa pelos tambores, porque, na medida que nenhum papel foi distribuído de partida, onde tudo permanece aberto e onde eu não tenho qualquer ideia pré-concebida, eu não executo um tema melódico ou harmônico, mas o batimento, a pulsação, a [nota] "fundamental" do ator. A seguir vem a noção de "bordão", que é uma melodia extremamente simples que começa a se fixar sobre as alturas das vozes. Eu aprendo ao mesmo tempo que todo mundo. Há uma evolução na música que passa inicialmente por um trabalho simples - fazer um ritmo, de maneira que o tempo do ator em cena não se torne, apoiado por um excesso de lentidão, cotidiano ou realista. Uma certa velocidade é necessária para que possamos começar a trabalhar e para que uma cena não se desmorone. E pouco a pouco, tudo se forma, os personagens se revelam, e a música se revela com os personagens, porque a distribuição se concretiza progressivamente. O que eu gosto no trabalho aqui, é que nós não temos a necessidade de teorizar de início. A criação da partitura é feita de forma progressiva, ao vivo.[33]

Ou seja, da mesma maneira que a *vision* trazida por Ariane no princípio do processo pode ser entendida como uma bússola que indica o norte das montagens, a *Improvisation Contrôlée* pode ser vista como a interface através da qual Jean-Jacques interage com os demais, ao percorrerem, juntos, a cartografia dos espetáculos no Théâtre Du Soleil.

É justamente em função dessa interação que a música de Lemêtre jamais é entendida, pelos artistas da companhia, como um mero acompanhamento, uma decoração da cena. Trata-se de algo que, segundo os depoimentos, oferece suporte para o desenvolvimento do trabalho no palco, o complementa, e que não pode faltar, como explica a atriz Juliana Carneiro:

> O que eu poderia falar sobre a música de Jean-Jacques… que é como uma respiração. Isso que é. Antes da gente ir começar a fazer uma improvisação, a gente conversou com o Jean-Jacques. Quer dizer, ele já sabe mais ou menos. A gente dá algumas dicas do que vai ser improvisado. E… logo logo percebi essa importância. Quando Jean-Jacques não está conosco, não é bom, não é possível. Ele tem esse dom de nos ajudar a desenvolver o personagem. [34]

Na fala de Juliana, podemos reconhecer que, sem a perspectiva compartilhada de um envolvimento horizontal de todos, Lemêtre estaria isoladamente executando sua música sobre a ação dos atores, enquanto estes estariam isoladamente atuando sobre a música dele, o que definitivamente não é o que ocorre no Théâtre Du Soleil.

---

[33] LEMÊTRE *in* PICON-VALLIN, 2014, p. 192, tradução nossa.

[34] DA CUNHA, Juliana Carneiro. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 12/04/2016, no refeitório do Théâtre Du Soleil, Cartoucherie - Paris, France.

Juliana Carneiro da Cunha e Marcello Amalfi
Refeitório do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Abril de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Todavia, se a música composta por Jean-Jacques não é uma realização paralela a cena, o que ela é afinal?

Pode até parecer evidente que, para se construir uma visão sobre a música que é composta para espetáculos teatrais, devemos partir do isolamento deste elemento, a fim de observá-lo dentro de suas próprias regras, conceitos, paradigmas e princípios desenhados pelos gênios no decorrer dos séculos, contudo, não será assim que procederemos neste trabalho.

Acreditamos que retratar as músicas compostas na Cartoucherie exclusivamente dentro dos parâmetros musicais tradicionais significaria adotarmos uma abordagem parcial e redutora. Outrossim, tratá-la dentro das regras, conceitos, paradigmas e princípios teatrais não pode, em nosso entendimento, ser visto de outra maneira. Um ponto de vista ampliado se apresenta, de fato, como o mais adequado para empreendermos o estudo sobre uma música como aquela produzida na companhia Théâtre Du Soleil, sobretudo, porque tal ampliação está em total consonância com a perspectiva compartilhada pelos membros da companhia, reiterada inúmeras vezes nas entrevistas que concederam.

Estes artistas demonstraram enxergar claramente que é uma música inalienável da cena, do personagem, sobretudo, porque a viram nascer no dia a dia da trupe, no trabalho conjunto, com base em elementos que são descobertos e desenvolvidos por todos no palco da Cartoucherie, e não somente pelo músico, como nos explica Jean-Jacques Lemêtre:

> Porque um personagem, um rei, por exemplo. Houve quinze atores ou atrizes que experimentaram este rei. Assim, o personagem do rei foi "alimentado" pelo trabalho de quinze pessoas diferentes. E, em um momento, se torna evidente que será este ou aquela que vai fazer o papel. E neste momento, eu, que estive em todos os ensaios, sei muito bem como é construído este personagem. Eu sei de onde ele vem. Conheço todas as suas facetas. O lado masculino, o lado feminino. O lado pobre, o lado rico. O seu lado maluco. Conheço todas as facetas porque elas foram feitas por todas essas pessoas diferentes, então, este personagem tem muito mais força. E num dado momento eu digo: "Eu preciso deste tipo de timbre para este personagem. Será que este instrumento existe, ou já existiu? Ou será que eu preciso construí-lo?". E neste momento ou eu pego um avião e vou procurar este instrumento, ou peço que me enviem; ou eu o construo, ou vou pedir para alguém construir.[35]

A diretora Ariane Mnouchkine também demonstrou, em diversas ocasiões, que compreende a música da trupe como algo muito amplo, que transcende os padrões tradicionais. Por essa razão, ao tomarmos sua fala de que não poderia ter encontrado a música sem Jean-Jacques, devemos manter em perspectiva que ela não se refere apenas ao fato de alguém criar músicas para os espetáculos do Théâtre Du Soleil, posto que já havia trabalhado com outros compositores, na companhia, antes da chegada de Lemêtre.

A este respeito, observou Jean-Marc Quillet:

> O Théâtre Du Soleil tentou trabalhar com músicos, mas a cada vez era complicado, por conta do emprego do tempo, por exemplo. Os músicos tem um desejo profissional, que não é aquele das pessoas de teatro, ou aquele das pessoas da dança. ás vezes eles não estão disponíveis para o teatro. E o Théâtre Du Soleil, então, recorreu as gravações, mas as gravações são mortas. Então, em um momento, o Théâtre Du Soleil se disse: vamos fazer uma última tentativa, ou arrumamos um músico que funciona, ou paramos com essa coisa de música, [risos]… bem, não sei se isso é só uma piada. [36]

[35] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 17/10/2011, durante o percurso de carro entre a Universidade de São Paulo e um hotel nas redondezas. São Paulo, SP - Brasil - Tradução nossa.

[36] QUILLET, Jean-Marc, e QUILLET, Françoise. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 16/05/2016, em Rouen, France. Tradução nossa.

O fato de Ariane acreditar que não poderia ter encontrado a música sem Jean-Jacques é, sobretudo, o reflexo de uma percepção: de que a criação das músicas concomitante com a criação dos demais elementos das cenas possibilitou que o estabelecimento da relação entre eles - o jogo teatral - ocorresse de uma maneira mais direta e profunda, o que alterou de forma irreversível a elaboração dos espetáculos no Théâtre Du Soleil.

Esta música, que Ariane diz ter encontrado através de Lemêtre, é chamada pelo compositor de ***MUSIQUE DU THÉÂTRE***. Evidentemente, a concepção do que vem a ser música do teatro pode variar de uma companhia para a outra. Contudo, alguns elementos fornecidos pelos depoimentos dos artistas nos ajudam a construir uma ideia do que ela significa para os membros da companhia.

Quando perguntei a Jean-Jacques a razão dele chamar as composições que faz para os espetáculos do Théâtre Du Soleil de *música do teatro*, ele respondeu que, no seu entendimento, não poderia simplesmente chamar de música NO teatro, porque qualquer música pode ser executada em um teatro, e neste caso, estaríamos falando também da música de um concerto, de uma ópera, de um balé, de um show de rock, de jazz. Prosseguiu dizendo que, música PARA teatro também não seria adequado, porque esta é aquela música composta "para uma encenação que já existe", ou que por vezes, que é produzida sem que haja o contato do compositor com o processo de elaboração da encenação em questão. Finalmente, concluiu: uma vez que sua música "nasce junto com o nascimento da cena, a partir dela", e sobretudo, por ela "encontrar a completude do seu significado somente ao ocorrer durante a encenação", ele prefere identificar suas composições para os espetáculos como *música do teatro*.

Todavia, não basta ser produzida e executada dentro de um processo de montagem teatral para que se possa chamar uma composição de música do teatro, como explicou o Jean-Jacques:

> As três palavras mais complicadas para os músicos: ambiência, atmosfera, clima. “Faça pra mim uma atmosfera!”, “Faça pra mim um clima!”, “Faça para mim uma ambiência!”. O que quer dizer “Faça um ruído de fundo, mas não faça muito alto. Faça um pequeno barulho”? Escuta, já tem um barulho lá. Isso não é suficiente? Não entendo o que você quer dizer..[37]

[37] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Palestra proferida no B_Arco, em 02/02/2013, com a tradução local realizada por Flávia Couto, em Pinheiros, São Paulo - Brasil.

Para Lemêtre, ao pensarmos a música como “a ambiência, a atmosfera, o clima” (que a propósito, ele considera serem conceitos muito vagos), estamos abrindo mão de sua capacidade para ser um elemento narrativo. Isso não significa que ela deve ser alçada a um protagonismo, o que ele diz ocasionar um “teatro musical, onde a música comanda o ator”; tampouco o oposto, que ela deve ser tomada como um adereço superficial, sem significado relevante na encenação. Em seu entendimento, é preciso que a música se relacione com os outros elementos para que tenha uma função na cena. Quando não possui uma função, ela é dispensável, e por essa razão deve ser suprimida, para não funcionar como uma distração indesejada, eventualmente desviando a atenção do público durante o espetáculo.

Um dos procedimentos que Jean-Jacques diz adotar para evitar cair na armadilha de propor uma música dispensável é, no início do processo criativo, se colocar certas perguntas, como por exemplo: A quem ela serve? O que a música pode acrescentar à encenação? O que somente ela pode levar para o palco neste momento? Ele acredita que refletir sobre estas questões durante as montagens o previne de sugerir músicas vazias ou redundantes, que apenas repetem algo que já está colocado em cena por outros elementos.

A esse respeito, em uma oficina que conduziu em maio de 2015, na Universidade de São Paulo, Lemêtre explicou que, para ele, não faria sentido algum, por exemplo, tocar uma clarinada somente para informar a audiência que o personagem que adentra ao palco, de coroa, cedro na mão, vestindo um manto, e se senta no trono ao lado da rainha, é o rei. Isso eventualmente colocaria a música no que ele chamou de pleonasmo com o figurino, com os adereços, com o cenário. Todavia, prosseguiu o compositor, tal clarinada faria todo o sentido se acrescentasse algo que ainda estivesse faltando na cena, como por exemplo, um sentimento, um estado interno do rei: a coragem de quem está prestes a travar uma batalha para defender os seus súditos; ou mesmo, se estivesse evocando a presença de uma figura que antecedeu o rei atual, e que lhe serve de inspiração. Depois, acrescentou Jean-Jacques: “Este é o verdadeiro desafio para o compositor de música do teatro: como diferenciar uma coisa da outra?!?". E para concluir sua fala, frisou: "É somente participando do jogo que a música do teatro se faz presente!”.

Marcello Amalfi, Jean-Marc e Françoise Quillet
Residência dos entrevistados - Rouen, France.
Maio de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Neste sentido, as composições de Lemêtre participam de diversas maneiras nos espetáculos do Théâtre Du Soleil, como explicou Jean-Marc:

> A música, neste caso, está sempre no teatro. Isso quer dizer que ela é a energia, ela é o sopro, ela é o chão. Os atores, quando atuam sobre a música, não caminham sobre o palco, eles caminham sobre qualquer coisa que a música envia. Eles não andam totalmente na Cartoucherie, eles estão em outro lugar, no território da música para cada cena. A música, às vezes, faz a qualidade emocional de cada cena, mas isso é sempre verdade desde a ópera, depois… mas Jean-Jacques faz isso. A coisa verdadeiramente impressionante, é que ele faz isso ao vivo, e que ele tem um contato com os atores. Às vezes, ele os ajuda, quando o ator está cansado, ele faz [faz som com a voz], ele lhe dá a energia. Isso é incrível, é mesmo para além da música, mas a música que lhes fornece. Às vezes, quando o ator está lento, ele faz [outro som com a voz], vamos! E isso, ele faz com, a música. Se o ator vai muito rápido, ele o acalma. Na verdade, ele gerencia a respiração do espetáculo. Ele diz muito que, ele é um pouco este grande pulmão dos atores. Os atores falam, e eles falam forte, porque no Théâtre Du Soleil eles têm que falar forte, então precisam de uma pulmão muito forte, mas tem este outro pulmão, que é aquele que vai funcionar com a peça do teatro. Não apenas falar forte, mas aquele que está com a emoção, aquele que está com o poema dramático.[38]

[38] QUILLET, Jean-Marc, e QUILLET, Françoise. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 16 de Maio de 2016, em Rouen, France. Tradução nossa.

Analisando o que foi colocado nas entrevistas, observamos que no entendimento dos artistas da trupe, tanto a música, quanto o trabalho do ator, o figurino, o cenário, o texto, a iluminação, os adereços, enfim, todos os elementos que compõem as encenações do Théâtre Du Soleil, ao participarem da peça, estão se relacionando em algo que eles descrevem como uma espécie de macro-estrutura, sendo o espetáculo o resultado final da execução do que está planificado nela.

Nesta macro-estrutura, é atribuído à música um papel de extrema importância, como explica o ator Duccio Vannucini:

> MA - Essa escuta... como podemos falar dela? Porque para o músico, ele escuta e "ok, terça maior, acorde menor...". Mas com o ator, como isso funciona no palco?
> DB - Tem-se que escutar como um sopro que "te sopra", que "te dá uma emoção". Evidentemente, existe um ritmo, mas não é "um, dois, três, quatro". Existe um batimento. É preciso escutar o batimento do corpo dessa música. Isso te entrega se "é um céu laranja", se... Estes são os estados que essa música te fornece. Não são as notas musicais, não é a melodia. Mas o que este conjunto de notas, de sons... o que isso te fornece. Estes são nossos apoios, nossa sustentação. Esta vem a ser a matéria da inspiração. É o mundo.[39]

Segundo os atores da companhia, a macro-estrutura do espetáculo se desenvolve em um tempo que lhe é próprio, que não é o tempo do relógio, e que por essa razão, não pode ser quantificado em horas, minutos ou segundos.

Conforme explica Lemêtre, as músicas que compõe para o Théâtre Du Soleil estão baseadas neste tempo particular, e por isso, não poderiam ser descritas através de um padrão que estivesse estabelecido sobre barras de compasso; tampouco, sobre um andamento metronômico[40] pré-determinado em uma escala de b.p.m. (*beats per minute* - pulsos ou batidas por minuto), como tradicionalmente está anotado em partituras para instrumentos musicais

---

[39] VANNUCINI, Duccio Bellugi. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, em Romaineville, Paris, France. Tradução nossa.

[40] O metrônomo (*metrónomo*, em Português Europeu) é um aparelho que através de pulsos (sonoros) de duração regular, indica um andamento musical. Ele pode ser utilizado para fins de estudo ou interpretação musical. O metrônomo mecânico consiste num pêndulo oscilante, cujas oscilações, reguladas pela distância de um peso na haste do pêndulo, podem ser mais lentas ou mais rápidas, sendo que a cada oscilação corresponde um tempo do compasso. Há também metrônomos eletrônicos, em que cada tempo do compasso é indicado pelo piscar de um LED (*light-emitting diode*) e por um som eletrônico. Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre. Acessado em 25/01/2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Metr%C3%B4nomo0

das orquestras, com a função de fornecer os parâmetros temporais para a execução de sinfonias, concertos, e por aí afora:

> As barras de compasso foram inventadas para que os músicos da orquestra pudessem conversar entre si através da intermediação do maestro. Mas elas criam uma certa rigidez. No Soleil, pela ausência dessas barras de compasso, evitamos as noções de construção, de retorno do tempo, e de ciclo. Isso permite maior flexibilidade para o ator. O começo do tema, em cada representação, é o mesmo, então o ator sente que estou com ele, mas o final é readaptado a cada noite. Além da palavra *orchestra*, há outro termo grego, *l'orquestique*, que foi totalmente esquecido, e seria apropriado aqui, pois significa a aliança entre o jogo, dança e música. Se tomarmos a definição dos gregos, acredito que o jogo fala ao coração, a dança fala ao corpo e a música à alma. E o conjunto fala a um homem inteiro.[41]

Evidentemente, a perspectiva compartilhada pelo compositor e pelos atores, a respeito de um tempo próprio sobre o qual se desenvolvem a cena e a música do Théâtre Du Soleil, tem um impacto direto nas atividades que eles desenvolvem conjuntamente, conforme relata Vincent Mangado:

> Ele não colocava um metrônomo em um certo andamento, não se preocupava em estar em um compasso. Não dizíamos que o meu gesto, a minha mão tinha que tombar absolutamente no fim do compasso, não! Nós sabíamos que podíamos tomar um tempo, depois um outro, porque sabíamos que tinha o Jean-Jacques, que nos acompanhava.[42]

Quando diz “nós sabíamos que podíamos tomar um tempo, depois o outro”, Vincent se refere, especificamente, a este tempo particular, ao qual muitos de seus colegas igualmente se remeteram, e que, para este estudo, identificaremos como ***Tempo Pulsante***: o fluxo de tempo que rege as encenações no Théâtre du Soleil.

Ao permear os acontecimentos do espetáculo, o *tempo pulsante* se faz concomitantemente presente em todos os elementos da encenação, desde maneiras facilmente perceptíveis, como na sequência de acontecimentos de uma cena, no tempo de posicionamento de um cenário, no caminhar de um personagem; até aquelas mais interiorizadas, como a evolução de estado do ator; e evidentemente, na construção e execução das composições de Jean-Jacques.

---

[41] LEMÊTRE, Jean-Jacques, *in* PICON-VALLIN, Béatrice. 1995, pp. 74-83.

[42] JAMBERT, Dominique e MANGADO, Vincent. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, em Paris, France. Tradução nossa.

Diferentemente da percepção da passagem do tempo cronométrico, baseada na progressão dos segundos em um relógio, a percepção deste *tempo pulsante* está baseada na progressão dos fenômenos e/ou eventos que estruturam a encenação.

Dominique Jambert, Marcello Amalfi e Vincent Mangado
Residência dos entrevistados - Paris, France.
03 de Junho de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Não obstante podermos fazer uma co-relação entre ele e o tempo do relógio, toda tentativa de projeção cronométrica antecipada de uma cena da trupe estará passiva de variações em função da natureza e elasticidade na duração dos eventos envolvidos. No entendimento dos atores, uma vez que a cena está sob a perspectiva desse tempo que lhe é próprio, o *tempo pulsante*, em se desenrolando sem nenhum imprevisto, ela terá sempre a mesma duração (ainda que eles tenham ciência de que as repetições, muito provavelmente, não possuirão exatamente a mesma duração cronométrica).

Este é um aspecto muito importante da música de Lemêtre no Théâtre Du Soleil, como observou Jean-Marc Quillet:

> MA - Ele tem uma pequena melodia para começar, e depois, vem a improvisação livre.
> JMQ - É isso! Ele tem as saídas. Ele começa, mas para o fim… quando ele te diz que não tem barras de compasso, por exemplo, é tipicamente isso. O fim é de acordo com o ator. Se o ator sai um pouco antes, ele para antes. Se o ator sai um pouco depois, ele toca um pouco mais. Mas isso não é fixo, não tem oito compassos… Talvez não sejam forçosamente as barras de compasso que ele monta, mas talvez a quadratura. Nós escutamos os compassos, mas ele pode mover isso. É verdade, podemos ver cinco, podemos ver sete, podemos ver quatro. Mas isso pode ser quatro, sete, três. Não é um problema, é ele que toca. E por outro lado, não tem oito compassos. Se tem necessidade de seis compassos, ele faz seis compassos. Se precisa de nove, ele faz nove compassos. Ele sabe que é livre, e isso é muito importante, porque tem uma dilatação e compressão do tempo que é dele. Isso é muito importante! O espetáculo não está congelado. Ele está em palpitação! [43]

O reconhecimento de um *tempo pulsante* na construção e execução das composições de Jean-Jacques revela-se muito importante para entendermos certas peculiaridades desta música. Como, por exemplo, a sua adaptabilidade à cena em andamento, conforme apontado por Jean-Marc, em função de uma capacidade para dilatar-se e comprimir-se em reação ao evento teatral no qual contracena. Além disso, a ideia do *tempo pulsante* auxilia a compreendermos o porquê dela não estar acondicionada em barras de compasso, ou sobre um pulso metronômico fixo, e consequentemente, de não possuir um tamanho pré-determinado.

Todavia, não obstante colocar uma luz sobre o fato desta música não ser frequentemente escrita por Lemêtre, a ideia do *tempo pulsante* não esclarece por completo a escassez de transcrições das músicas do Thêâtre Du Soleil. Segundo Jean-Marc Quillet, há outros motivos que colaboram para que isso ocorra:

> MA - E o texto de Hélène Cixous está escrito. Estão escritas as pausas, as falas…
> JMQ- Isso porque Hélène escreve o texto para trinta, quarenta pessoas. Jean-Jacques escreve a música para ele. É ele que vai tocar a música. Ele é o intérprete. Ele não tem necessidade de anotar para outro músico. É ele que toca, e ele sabe o que vai tocar. Mas ele escreve pequenas coisas que lhe ajudam a se lembrar o que ele tem para fazer, como por exemplo, o nome de um instrumento, como por exemplo alguma anotação que marca um ritmo, às vezes um melodia bem pequena. Mas quando nós assistimos um espetáculo, nós vemos bem: Jean-Jacques sabe tudo de cor, então, ele não tem necessidade de ler. Os atores, eles têm um texto comum para todos eles. Jean-Jacques, ele tem um texto comum só para ele, então, ele não tem que escrever, essa é a verdade… Mas ele poderia escrever. Essa seria uma ideia muito interessante, se colocar a questão sobre a notação musical que seria resultante, mas ele não faz .[44]

---

[43] QUILLET, Jean-Marc, e QUILLET, Françoise. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 16 de Maio de 2016, em Rouen, France. Tradução nossa.

[44] Idem.

Esta questão que Jean-Marc coloca, sobre a hipótese de uma notação musical resultante de uma composição de um espetáculo teatral, é um tema sobre o qual já havíamos nos debruçado repetidas vezes.

É possível que, não apenas Jean-Jacques, mas outros artistas teatrais que, em algum momento, tenham ensejado transcrever as composições que fazem para a cena, precisaram pesquisar arduamente os meios satisfatórios para fazê-lo. O próprio Lemêtre diz que, devido a ausência de um sistema padronizado de grafia da música do teatro, as poucas transcrições que eventualmente realizou, por estarem no sistema de notação musical tradicional, não refletem a totalidade de suas composições, mas apenas uma parte delas.

Uma vez que o relógio pode ser visto como uma metáfora que divide o ciclo do dia e da noite em trezentos e sessenta graus[45], e o fato do metrônomo de Maezel[46] e o sistema dos compassos musicais operarem sobre ela (mesmo não obedecendo medidas de absoluta precisão, dado o inerente fator humano e expressivo de uma execução musical), é para nós evidente a necessidade de encontramos uma nova metáfora, igualmente elástica, que dê conta do desenrolar de algo como o *tempo pulsante*, ainda que a identificação deste tempo próprio já possa ser evidenciada em espetáculos teatrais como os do Théâtre Du Soleil.

Ademais, acreditamos que para desenvolver um sistema de grafia da música do teatro que seja eficaz, além da essencial dicotomia entre o transcorrer do tempo da vida real que nos cerca e o do *tempo pulsante*, será necessário também sobrepujarmos a usual tentativa de adaptarmos a notação musical tradicional, a qual, da forma como foi inicialmente sistematizada pelo monge beneditino Guido D'Arezzo por volta do ano 1025, deliberadamente deixou de

---

[45] O grau é originário da Babilônia. Para estabelecerem o grau, os babilônios dividiram o círculo em 360 partes iguais, pois acreditavam que essa era a quantidade de dias referente ao período de um ano e porque seu sistema de numeração era de base sessenta ou sexagesimal. Outra herança dos babilônios é a divisão das horas e dos minutos em segundos: 1 hora = 60 minutos; 1 minuto = 60 segundos; 1 hora = 3600 segundos. Como cada um das 360 divisões do círculo corresponde a um grau, temos que: 1 volta = 360 graus = 360°; 1/2 volta = 180 graus = 180° (ângulo raso); 1/4 volta = 90 graus = 90° (ângulo reto). Outra motivação para escolher o número 360 pode ser porque ele tem 24 divisores. Além disso, 360 é divisível pelos números de 1 a 10, com exceção de 7. Esta propriedade tem diversas aplicações práticas, tal como dividir o planeta em 24 fusos horários, cada um com 15° de longitude, correlacionando com a convenção estabelecida do dia de 24 horas. Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre. Acessado em 25/01/2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Grau_(geometria)

[46] O metrônomo foi inventado por Dietrich Nikolaus Winkel, um relojoeiro de Amsterdã, em 1812. Johann Mälzel copiou muitas das ideias de Winkel, e recebeu a patente pelo metrônomo portátil em 1816. Ludwig van Beethoven foi o primeiro compositor a indicar marcas de metrônomo nas suas partituras em 1817, embora as marcas extremamente rápidas que colocou, em algumas peças, levaram alguns estudiosos modernos a acreditar que o metrônomo que ele utilizava fosse muito impreciso. Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre. Acessado em 25/01/2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Metr%C3%B4nomo0

fora da pauta elementos que são parte essencial dessa música do teatro a qual nos referimos - sobretudo, seus elementos constitutivos que não são de natureza sonora. Mesmo quando tentamos acrescentar anotações complementares, ou procuramos desenvolver um sistema acoplado a ela, persiste um obstáculo que ainda nos é difícil de ser transposto: anotar com exatidão o incalculável da encenação, o intangível que não pode ser grafado com antecedência, uma vez que é sempre único e surge somente no momento de realização do espetáculo.

Este intangível, no caso das músicas que Lemêtre compõe para o Théâtre Du Soleil, atinge uma envergadura colossal se comparado, por exemplo, com o intangível presente na sua prática anterior ao ingresso na companhia, o *free jazz*, quando ele operava sobre eventos sonoros concretos e células rítmicas, flutuando em um fio condutor - "uma grade harmônica", como explica o próprio Jean-Jacques:

> MA - Ah, isso é difícil. Porque isso é como um grupo de jazz. Ok, o solista está lá, mas quanto chega o tema, quem atua sobre quem? Porque eles estão juntos, mas eles estão a propósito da música. Como você está aqui?
> JJL - Sim. Exceto que a diferença é que eles estão em uma grade harmônica. Enquanto que, quando você está com um ator, não há uma base. A base é o teatro, o personagem, uma emoção, a cena, a técnica, o autor. Você, é completamente diferente.
> MA - Completamente diferente...
> JJL - Dessa forma, às vezes tem as coisas que se assemelham, e depois, outras vezes você diz "…isso é misterioso".
> MA - Mistério…
> JJL - É Misterioso. É misterioso porque é a improvisação total.
> MA - Total! [47]

Apesar da imprevisibilidade inerente a uma intervenção sonora improvisada durante um exercício cênico, e de uma certa elasticidade em sua duração, é preciso observar que as composições de Lemêtre para o Théâtre Du Soleil são essencialmente o resultado de extensas pesquisas conjuntas. Não são frutos de um processo isolado do grupo, ajuntados posteriormente às cenas já desenhadas.

Uma vez que, durante estas pesquisas conjuntas, a perspectiva que o compositor adota é a de que suas músicas precisam ter uma participação efetiva no espetáculo, ele busca sempre o estabelecimento intencional de relações entre elas e os demais elementos da encenação, a fim de co-atuarem dentro da sua macro-estrutura, evitando com isso, cair na "realida-

[47] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 14/06/2016, em seu ateliê, na sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France. Tradução nossa.

de", no "realismo", uma preocupação estética no Théâtre Du Soleil, como explicou em sua entrevista Pierre Longnesse:

> PL - Mas eu penso que há dois princípios fundamentais que guiam este processo. O primeiro é *accompagner* … como se diz isso…
> MA - Estar junto?
> PL - Estar com a questão narrativa. A obsessão da Ariane e dele é evitar a realidade.
> MA - Sim… ambientação.
> PL - Sim. E isso é realmente uma preocupação estética, um princípio fundamental de sua visão sobre teatro, sobre drama. Ariane, em diferentes entrevistas, regularmente disse "Eu não poderia ter feito isso sem Jean-Jacques". Você sabe, a música é como a máscara, e a máscara é como a música, e isso dá uma forma. E eu penso que isso dá, de início, uma forma para a história propriamente dita. O surgimento deste tapete.
> MA - Do tapete voador!
> PL - Este tapete voador é realmente o que dá a forma do épico. E o segundo [princípio fundamental] é a maneira de trabalhar com os atores. Ela é muito, muito impressionante.
> MA - Eles trabalham todo dia!
> PL - Sim! E isso quer dizer que todo e qualquer aspecto do trabalho dos atores é trabalhado pela música. A maneira que ele fala, o conteúdo do que ele diz, a maneira que ele se movimenta, você sabe, sua alma - a alma do personagem, sua energia, com estes três princípios do andamento, do ritmo e da melodia, você sabe disso. Essa é uma maneira muito específica de criar um personagem musical. Porém, como ele mesmo também diz… sabe, quando eu o convidei para uma conferência ano passado [2015], com dois outros diretores musicais, quero dizer, dois diretores musicais que pertencem aquilo que chamamos na França de teatro musical, que é realmente o fazer drama com música. E o Jean-Jacques, ele mesmo, se coloca naquela esfera. No entanto, ele estava ironicamente dizendo que era um dinossauro, porque ele ainda pratica drama com personagens, e não de uma maneira moderna, do teatro pós-dramático que você tem todas essas novas escritas dramáticas, e você tem essa maneira de criar variedade com elas…[48]

A ação de Lemêtre, ao estabelecer intencionalmente relações entre as suas composições e os outros elementos da encenação, é algo tomado pelos artistas da companhia como um dos traços mais característicos da música nos espetáculos do Théâtre Du Soleil, e será identificado, neste trabalho, pelo termo ***Accompagner*** mencionado por Pierre.

É importante observarmos que, tanto para o compositor, quanto para os demais artistas, este *accompagner* não significa que a música deve acompanhar um ou mais elementos da cena de forma superficial. Ele é compreendido, de fato, com o significado de "estar em relação" de uma maneira profunda, embasada, construída durante o processo de montagem do espetáculo:

[48] LONGNESSE, Pierre. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 02/05/2016, em um Café próximo ao Metrô Etoile, Paris, France. Tradução nossa.

> O meu trabalho, durante este tempo, é o de procurar a relação com a música. Quer dizer, o que é que eu vou ser como compositor. Qual é o lugar desta música no teatro? Para o que é que eu sirvo? O que é que eu conto. O que é que a história vai me dar e como eu posso ser o "a mais ", o "duplo", o "ao lado de" desta história? De uma outra parte, como intérprete, será que eu vou ser melodista, ritmista ou harmonicista? Então neste momento me é permitido definir um pouco a forma musical sobre a qual eu vou partir, os instrumentos que eu vou utilizar, os timbres. Os timbres, porque na verdade eu procuro primeiro os timbres que correspondem ao personagem. E depois, eu estou lá desde o primeiro dia de ensaio. Eu conheço cada personagem, com todos os atores que passaram por este personagem.[49]

Instrumentos de Jean-Jacques Lemêtre para o espetáculo *Une Chambe en Indie*
Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Abril de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Quando afirma "O meu trabalho durante este tempo é o de procurar a relação com a música", Lemêtre expõe outro importante fator a ser considerado para compreendermos o *accompagner*: é com elementos da encenação que ele busca estabelecer relações, e nunca, diretamente com o público.

[49] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 14/06/2016, em seu ateliê, na sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France. Tradução nossa.

Segundo Jean-Jacques, um compositor que se relaciona diretamente com a platéia sem passar pelo palco é alguém que faz música do teatro como se estivesse fazendo música de cinema. Em seu entendimento, isso leva facilmente para o esvaziamento do significado da composição na encenação. Por essa razão, durante o *accompagner*, o compositor procura seguir a narrativa do espetáculo, se colocando constantemente perguntas como: qual é o lugar desta música no teatro? Para o que é que eu sirvo?

Contudo, ainda que Lemêtre esteja sempre voltado para o que está acontecendo no palco, ele afirma que o caminho que encontrou para estabelecer as relações entre suas composições e os elementos da encenação não foi o conectar-se diretamente a eles, mas articular tal relação através de uma ideia, que ele identifica como ***IMAGE SONORE***:

> No lugar de uma explicação musical, uma teorização, eu tenho a posição da música numa situação: pra que ela serve? É uma visão. Isso quer dizer que tem um momento que eu não sei se vou fazer. Eu vou fazer uma música sobre o sofrimento? Essa música não me interessa! Eu vou fazer uma música nas planícies, no vento - essa é uma imagem sonora. Eu vou fazer uma música sobre o Himalaia, o teto do mundo; eu vou fazer uma música no céu de uma noite estrelada. Então, eu não estou em relação direta com um texto ou com o ator, eu estou em relação com uma possibilidade, de que talvez, em um momento, o ator vai poder fazer sua composição sob este céu estrelado. Então, eu jamais estou colado no ator. Eu dou para ele esse nutrimento a mais, isso que dizer, eu alimento o espaço. Ainda mais, porque no nosso teatro não há quase adereços realistas. Quer ver… Esta cena se passa em um albergue! Evidentemente, no Théâtre Du Soleil, nós vamos colocar uma mesa, um salsichão, uma coisa assim. E os atores vão dar essa visão, vão mostrar que há um salsichão, que há uma mesa. E na outra cena não tem nada. Se o ator vê, se a música vê, o público vê.[50]

É através da *image sonore* que o compositor constrói a sua relação com a cena, e com o trabalho dos atores da companhia, que começa a ser desenhada desde o princípio das montagens, como explica Lemêtre:

> Eu funciono com as imagens sonoras. Eu uso as palavras que os atores compreendem. Eu não preciso me esconder atrás do vocabulário técnico de música. Por isso, eu tenho as imagens constituídas para cada ator que, de alguma forma, substitui o cenário, uma vez que no Théâtre Du Soleil a cena é nua. Estas imagens são também paralelas à luz, que elas desencadeiam muitas vezes. A música desempenha um papel centralizador: não sabemos muito bem quem dirige quem. É o ator que me conduz ou o contrário? Tudo isso acontece em um presente muito concreto. Nas tradições orientais, a música apoia o ator enquanto música. Com exceção da música pré-

[50] [50] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Estágio em 18/10/2011, na Universidade de São Paulo. São Paulo, SP - Brasil - Transcrição e tradução nossas.

> gravada parcialmente que acompanhou as danças do coro em *Atrides*, eu jamais apoio o ator como uma música de filme. Para mim, seria um pleonasmo. Eu narro alguma coisa ao mesmo tempo, eu completo suas visões. As imagens referem-se à multiplicidade de papéis que a música desempenha em diferentes momentos do espetáculo. Eu atuo como se eu estivesse representando o destino, Deus, os elementos da natureza: eu sou o ar, a água, o fogo... Eu atuo em cima e embaixo, eu sou a estrela que pisca e que observa o ator. Tudo isso é a paisagem. Eu também sou a música emocional do personagem, sua pequena música interior. Em certos momentos, esta música antecipa o destino do personagem. O espectador a recebe. Sem que ele percebesse novamente, ela o antecipa como uma mensageira... Eu conto um pouco da atmosfera que está em torno do personagem (que pode ser escrita como época ou área...). Eu digo aos músicos que estão comigo às vezes que a sua função é tocar tal imagem, tal tema. O alimento em um prato, estas são suas imagens. Eu nunca digo para tocarem dó, sol, ré, la ![51]

Sendo assim, o estabelecimento intencional de relações entre os elementos da encenação não é um rio com um sentido único. Ao jogar com os atores através da *improvisation contrôlée*, durante o período de *concoctage*, Jean-Jacques é alimentado em seu processo criativo, descobrindo e testando ritmos, melodias, acompanhamentos, timbres.

> Então eu sempre terei uma imagem sonora daquilo que eu estou fazendo. Por isso que eu não faço nenhuma partitura, porque eu sei uma imagem, o que eu vou tocar. A que eu sirvo, e quem eu sou. Se eu estou tocando (solfeja algumas notas), e se eu vou tocar na semana seguinte eu direi “quais as notas que eu estava tocando?”. Eu não sei porque são notas. As notas são abstratas. Mas se eu sei que estou tocando o seu destino, que você vai morrer na próxima cena, daqui a duas cenas, eu sei o quê, porquê eu toco, e o que eu devo tocar. [52]

Ao mesmo tempo, o processo criativo dos atores também é alimentado por essa música que paulatinamente vai surgindo. Desta forma, como descreve Ariane, o *accompagner* praticado por Lemêtre está mais próximo de um “ser companheiro”. Nas palavras da diretora:

> Mas se os atores respirarem uma vez a mais, os músicos os acompanham, e da mesma forma, se um dia Jean-Jacques é mais brutal em certos temas, eles o acompanharão. Eles o acompanham, na medida em que vão com ele, o que não significa que acrescentam algo a ele. Ao contrário do significado atual de “acompanhar", pelo qual muitas vezes se ouve "adicionar", "acompanhar" significa "ir com", "ser companheiro".[53]

---

[51] LEMÊTRE in LALLIAS, 2003, pp. 53-56 . Tradução nossa.

[52] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Estágio de 17 a 19/10/2011, na Universidade de São Paulo. São Paulo, SP - Brasil - Transcrição e tradução nossas.

[53] MNOUCHKINE, Ariane. *in* PICON-VALLIN, Béatrice. 1995, pp. 74-83.

O aprofundamento da pesquisa sobre este momento específico das montagens do Théâtre Du Soleil revelou que, não apenas do ponto de vista do compositor mas igualmente dos atores e de Ariane, durante o *accompagner*, Jean-Jacques Lemêtre se materializa concretamente dentro do jogo que ocorre no palco da companhia através dos sons que produz.

Todavia, quanto a tal materialização, nos deparamos com um fator essencial, que não pode ser ignorado, sob o risco de subvertermos todo esta linha de pensamento: não se trata de uma participação através dos sons em sua quintessência, de seu sentido dentro de algum sistema musical, quiça da peculiaridade de alguma característica sonora propriamente dita.

De acordo com os artistas da companhia, ao tocar seus instrumentos, Jean-Jacques não está meramente ilustrando o trabalho dos atores com música, mas contracenando com eles através dos sons que produz, e com isso, participando da narrativa da encenação, como fica claro mas palavras de Maurice Durozier:

> MD - Sim, existe um método. Sempre fazemos o seguinte: antes de cada cena, de cada improvisação, a gente vai falar com o Jean-Jacques “Vamos fazer isso”. E ele é muito interessado, “Que hora é do dia? Qual o tempo?”. A gente conta com nossas imperfeições, com a dificuldade de falar de uma coisa que ainda não existe. É o que tentamos fazer.
> MA - E a partir disso é construído?
> MD - E aí, com esse elemento, ele está fazendo a proposta. E eu diria que, inconscientemente, o ator relaciona. A música guia. A música combina com os movimentos e os estados afetivos dos atores no momento. É uma alquimia bem particular. Mas nós sabemos que, muitas vezes, se Jean-Jacques para de tocar, é porque não é teatral, ali não tem ritmo, não tem a “matéria" para tocar, o que aconteceu muitas vezes. É por isso que a gente trabalha tantos meses. Muitas vezes estamos perdidos, não sabemos como estamos fazendo. É trabalhoso. Essa errância, como os vagabundos.
> MA - Que ficam andando por aí, vagando!
> MD - Vagando. Vagando! Ah, que linda palavra! Então, esses são os princípios.[54]

Pode nos auxiliar, na compreensão do que significa tal materialização, uma observação pormenorizada da música do teatro executada ao vivo, sob o viés de sua capacidade para reagir e modificar-se em resposta aos estímulos provenientes de uma encenação em curso. Uma capacidade que a contrapõe àquela música gravada e executada mecanicamente durante um espetáculo, e que lhe possibilita jogar teatralmente com qualquer elemento em cena, ou mesmo, com a encenação de uma forma mais ampla. O reconhecimento dessa capacidade, além de sustentar a ideia de que a música do teatro é um meio através do qual o compositor

[54] DUROZIER, Maurice. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 17/06/2016, no Restaurante & Café L’Usine de Charonne, Boulevard de Charonne, 75011 Paris, France. Tradução nossa.

figura metaforicamente no palco, desvela que ao ser executada ao vivo ela é, de fato, um importante dispositivo que permite a inclusão de mais um atuante no jogo da encenação.

Lemêtre, ao ingressar no jogo da encenação do Théâtre Du Soleil através desse dispositivo, corporifica plenamente o que identifico como ***Músico do Teatro***.

Em meu entendimento, o *músico do teatro* é aquele que constitui-se como parte integrante da encenação, estando ou não às vistas do público, porque participa do jogo teatral através (mas não exclusivamente) dos sons que produz, contracenando com os demais elementos de forma ativa, alterando-os enquanto por eles é alterado. Este artista ocupa uma posição privilegiada no jogo teatral, dentre outros motivos, porque a música produzida simultaneamente à cena - incluímos aqui as vozes dos atores e ruídos - trafega por uma via de acesso ao espectador, a chamada via sonora, que lhe é exclusiva, e se encontra sempre desobstruída, sobretudo, por duas razões elementares: a inexistência de pálpebras nos ouvidos (ou qualquer coisa que as valha), e a capacidade de se levar os sons até o espectador mesmo nos momentos de completa escuridão na cena.

Não obstante a universalidade que a linguagem musical encerra, não se pode ignorar que os impactos retóricos, simbólicos, psicológicos, emotivos e racionais (para citar alguns) causados pela adição da música à encenação são potencializados pela presença ativa do artista que a produz de dentro do jogo teatral, ou seja, do *músico do teatro*.

No Théâtre Du Soleil, o contracenar dos atores com a música, que é, em última instância, a materialização de Lemêtre em cena, possibilita a ela “respirar" com eles, e vice-e-versa, de uma maneira que jamais será alcançada por uma música gravada. Não por acaso, a expressão “a música é o segundo pulmão do ator” é frequentemente relembrada por Jean-Jacques e por Ariane Mnouchkine.

Sobre essa conexão, relatou Vincent Mangado:

> Sim, a evolução… mas para o conectar realmente a música tem as coisas que são evidentes, pelas quais o Jean-Jacques não toca porque, seja uma cena de comédia com seu ritmo particular, sobre a qual ele lhe falará um monte de coisas, mas ele vai dizer “aqui eu não farei nada”. Portanto, isso é evidente, isso vai estar no espetáculo, sem problemas. E depois, tem as coisas para as quais é evidente que a música conduziu o trabalho. A música e a escuta dos atores, porque nós dizemos uma coisa para ele, nós dizemos *voilà* eu quero fazer uma improvisação mas eu não sei bem o que isso quer dizer… e ele diz de acordo, eu acho que eu posso começar. E ele co-

> meça, e ele te conduz, nós vamos juntos, e acontece alguma coisa. Ou muito bem, quando você tem um texto, como o caso de Macbeth, quando ele esteve lá durante todos os ensaios. Por vezes, ele ajudou a encontrar o tempo ideal da cena. A colocar juntos os atores para conceber musicalmente no mesmo ritmo, no mesmo andamento, *voilà*, ele ajudou nisso. Ele também ajuda, por vezes, a construir essa evidência. E por vezes, quando você tem as coisas que são muito estranhas, ou que são… elas se constroem diferentemente. Não tem uma verdade absoluta, tudo muda o tempo todo… [55]

Instrumento do acervo de Jean-Jacques Lemêtre
Ateliê de Jean-Jacques Lemêtre na Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Abril de 2016. Acervo pessoal Marcello Amalfi

Nesta fala de Vincent, chama a atenção o fato de que o ator se refere, diretamente, muito pouco a música em si, e direciona para a figura de Jean-Jacques a maior parte de suas observações. Depoimentos como este reforçam a ideia que há um consenso entre os membros

[55] JAMBERT, Dominique e MANGADO, Vincent. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, em Paris, France. Tradução nossa.

da trupe, da materialização de Jean-Jacques no palco através dos sons que produz. Uma ideia que está amplamente escorada em certos aspectos do trabalho do Lemêtre, como por exemplo, a sua inequívoca presença nos ensaios e apresentações dos espetáculos.

Uma característica marcante de presença de Jean-Jacques na rotina da companhia é que ele traz sua pesquisa para o palco, junto à pesquisa que está sendo realizada pelos demais artistas, participando ativamente dos ensaios que dão origem às cenas diariamente, desde as nove horas da manhã, como ele mesmo coloca. Testando suas proposições sonoras, observando e interagindo, afetando e sendo afetado. Ele não faz absolutamente nenhuma intervenção sem estar ciente do que está acontecendo no palco, sem procurar participar do jogo teatral que nele se desenrola.

Conforme revelado nas entrevistas, ao jogarem com a música, os atores acreditam que estão, de fato, contracenando com o próprio Lemêtre. Na sua perspectiva, similarmente ao uso que fazem da voz e do corpo no palco da Cartoucherie, o músico faz uso dos sons emitidos pelos instrumentos musicas, que são, em última instância, uma extensão do seu corpo. Desta maneira, as proposições sonoras de Jean-Jacques são vistas como a atuação direta do compositor durante a elaboração e execução das cenas. No entendimento dos artistas da trupe, não existe, nestas músicas, qualquer dimensão que seja independente da intenção do compositor, que seja acidental.

Frequentemente, o próprio Lemêtre, ao falar sobre estes processos, também não diferencia suas proposições sonoras das intervenções dos atores, e assumindo o posto daquilo que identificamos como *músico do teatro*, se coloca no mesmo lugar que eles, o que fica muito claro em alguns de seus depoimentos:

> Quer dizer, o início é como eu te dizia ontem: eu toco um tambor simplesmente para dar o tempo sobre o qual as primeiras pessoas vão entrar em cena. Isso na verdade é um suporte, porque nenhum ator no Théâtre du Soleil entra em cena sem música, isso não existe lá. Como nada é claro ainda, porque tudo está muito aberto, é um palco nu. Tudo está nu na verdade, o diretor está virgem, a música está virgem, os atores estão virgens. A gente não sabe nada, a gente sabe somente a ideia do tema sobre o qual nós vamos pesquisar. Ninguém chega com uma prioridade, vamos dizer, ou qualquer coisa do tipo. Tudo é aberto, inclusive todos os papéis. Então todo mundo pode inventar e propor o que quiser. Uma das sortes do Théâtre du Soleil é que ela, Ariane, permite que todo mundo proponha todos os delírios imagináveis,

> inclusive as coisas mais loucas. Mas então há um dado momento, depois de um tempo, que é o "stop". Então a linha de condução se torna precisa.[56]

Resultado direto dessa interação artística entre o *músico do teatro* e os atores, a música criada na Cartoucherie é alçada àquele lugar de efemeridade e singularidade que toda cena teatral, naturalmente, já ocupa, tornando-se, igualmente, uma arte do presente concreto do espetáculo. Ao renascer a cada apresentação (posto que Lemêtre, quando muito, faz pequenas anotações sobre como iniciar uma ou outra composição), permanece umbilicalmente ligada ao jogo em curso, sendo em última instância fruto e, ao mesmo tempo, parte constitutiva dele.

Na perspectiva dos artistas do Théâtre Du Soleil, a música de seus espetáculos, indissociável desde o primeiro instante até o derradeiro segundo, jamais existirá em sua plenitude sem a cena com a qual se coloca em jogo, na mesma medida em que a cena deixaria de existir sem ela.

Uma ideia de coesão, como descreve Despres:

> O palco se torna então seu alimento, seu campo de ação. O ator é por vezes seu solista, sua partitura, seu regente. Seu trabalho de criação e composição musical passa essencialmente pela improvisação, e mesmo sobre o palco, sua música não se congela jamais. Pois, para dar conta da vida presente no palco, é preciso encontrar uma liberdade de interpretação, porque tudo o que acontece no palco é do momento, do presente, portanto, está vivo, se movimenta. Para dialogar com a cena é preciso tentar se libertar da tensão da partitura escrita e dos rudimentos de música - que colocam, a cada momento, em perigo a coesão entre o músico e ator - para privilegiar a improvisação. A forma improvisada de música, embora seja inseparável de um domínio do instrumento, permite ao músico uma plena liberdade de expressão e uma coesão perfeita, indispensável no sentido em que ela é geradora de significados no palco. Ela nunca deve se congelar, este é o lugar onde é necessária a falta de notação musical tradicional. Mesmo se o músico souber exatamente o que ele vai tocar em tal momento, ele nunca está a salvo de uma mudança furtiva.[57]

É neste "campo de ação" que são descobertas as primeiras notas das músicas, os primeiros movimentos dos atores, assim como outros elementos que servem de alicerce para a pavimentação do caminho sobre o qual tem sido conduzido o processo de elaboração dos espetáculos no Théâtre Du Soleil desde o ingresso de Jean-Jacques.

---

[56] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 17/10/2011, durante o percurso de carro entre a Universidade de São Paulo e um hotel nas redondezas. São Paulo, SP - Brasil - Tradução nossa.

[57] DESPRES, 2015, p. 6-7.

De acordo com os artistas da companhia, tais descobertas somente ocorrem por força do que eles identificam como ***ÉCHANGE TRIANGULAIRE***: a atuação conjunta do músico, dos atores e da diretora nos exercícios cênicos, que tem, como objetivo, originar as cenas através da construção de um discurso envolvendo diversos interlocutores, várias linguagens e apenas um idioma, o teatral.

Trata-se de um processo de criação com essência coletiva, que ao entrar em operação, não apresenta qualquer hierarquia pré-estabelecida, como observou Maurice Durozier:

> MD - … realmente, "!". E, pra simplificar, é como uma relação triangular: o diretor, o ator, e a música. Eu vou contar pra você uma anedota que eu vivi nesse espetáculo Náufragos [*Les Naufragés du Fol Espoir*, 2010]. Eu fazia o papel de Jean [La Palette], um papel central para a história. E eu vivi, como aconteceu muitas vezes, um momento de "vazio". Muita dificuldade durante duas, três semanas, eu não inventava. Você tem que inventar sempre os personagens. Qualquer personagem tem que evoluir sempre. Não pode ficar sempre assim… se o personagem não evoluir durante uma semana, duas, isso quer dizer que tem alguma coisa errada. É uma construção, uma corrida assim - você tem que subir. Você não pode ficar assim (faz gesto para indicar movimento plano). Tem que subir, ou baixar na profundidade, como você quiser. Então, eu estava nesse momento, e como fazer? O trabalho não pode parar porque um ator, algum dia, tem um problema. Isso não é possível. Então outros dois atores faziam meu personagem, eu fazia outro. E eu me inspirava no que eles faziam. É assim que a gente funciona, é a força num grupo. Somos um coletivo, não podemos dizer a quem pertence. E no final, um ator vive um personagem, mas, muitas vezes, o personagem é o resultado do trabalho de vários atores e atrizes. Isso não pode ser esquecido. Então, eu não tinha ensaiado esse personagem Jean de La Palette. Eu estava subindo no palco para fazer outro personagem. Eu não sei porque Ariane viu, e sentiu naquele momento - eu não estava preparado para fazer esse personagem mesmo - ela gritou "Maurice, Jean é um fauno!". Nesse momento Jean-Jacques, que estava na música, começou a fazer uma música de fauno. Eu peguei essa música, e não sei porque, eu comecei a saltar como um fauno no espaço, e o personagem CHEGOU nesse momento! Para surpresa dos três. Mas sem "a chave" de Ariane, sem Jean-Jacques, essa música, o fauno que é difícil, improvisando, e a recepção - eu me deixava levar, talvez esse personagem não podia ter sido encontrado nessa dimensão, que era essencial para um personagem de diretor. Eu penso que o diretor é um pouco diabólico.[58]

Como fica evidente neste depoimento de Durozier, o que ocorre durante o *échange triangulaire* não é uma simples atuação paralela do músico, dos atores e da diretora. Um não atua "apesar" do outro, mas "com o outro".

> Eu penso que, em Tambours sur la digue foi um espetáculo fundador disso para mim. Nós já tínhamos feito *Les atrides*, que foi muito musical e tudo. Mas para mim, a relação com Jean-Jacques, com a música de Jean-Jacques em *Tambours* que

[58] DUROZIER, Maurice. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 17/06/2016, no Restaurante & Café L'Usine de Charonne, Boulevard de Charonne, 75011 Paris, France. Tradução nossa.

> foi fundamental. Um dos pontos fundamentais de meu amadurecimento, de minha evolução sobre o palco, como intérprete. O momento em que descobrimos como aqueles “nós marionetes” iríamos ser manipulados, e a relação com Jean-Jacques, foi um momento extraordinário. E a partir de então, eu penso que sim, para mim mudou muita coisa. Porque tinha este sopro que Jean-Jacques dá. Como o vento para fazer voar uma pipa. Esta ligação que se cria entre Ariane, Jean-Jacques… [59]

A partir das entrevistas, foi possível identificar que, de fato, essa atuação “com o outro" é a disparadora de um importante fluxo, de natureza ampla, que não se resume às linhas da pauta musical ou às bordas do palco: está neste interim, contudo, não limitado a ele. Algo que extrapola, como o trabalho do artista teatral que ultrapassa o limite corpóreo, como a melodia de um choro de Villa-Lobos que excede as cordas do violão.

Marcello Amalfi e Jean-François Dusigne
ARTA - Association de Recherche des Traditions de l’Acteur. Cartoucherie, Paris - France.
Junho de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Um fluxo que perpassa os artistas da companhia tal qual uma respiração, como bem descreve Jean-François Dusigne:

[59] VANNUCINI, Duccio Bellugi. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, em Romaineville, Paris, France. Tradução nossa.

> E, em francês, nós falamos de inspiração ligada também ao fluxo respiratório. Não é sem razão, porque há todas as emoções, os sentimentos que passam através de você. E, estes silêncios que vão também dimensionar as qualidades da força respiratória e de pontuação, que vão justamente permitir realizar os diferentes movimentos, as diferentes frases, e esse sim é um encontro musical que se cria.[60]

Através deste perpassar a todos, tal fluxo potencializa o processo criativo, porque instaura, entre os membros da trupe, uma associação artística que é muito importante dentro da poética de criação dos espetáculos no Théâtre Du Soleil, a qual, a partir das descrições e falas de Jean-Jacques Lemêtre e dos artistas da companhia, optamos por identificar neste estudo como ***Simbiose Criativa***.

Vale lembrar que o conceito de simbiose, originalmente ligado à biologia, não por acaso, passou a ser utilizado em outras áreas, como, por exemplo, as ciências sociais e econômicas, objetivando auxiliar nas discussões sobre como diferentes agentes podem estar profundamente associados. Trazê-lo para os debates que ocorrem no universo teatral significa fazer uso de um artifício retórico que, em nosso entendimento, pode ser extremamente útil, uma vez que favorece a compreensão de processos criativos coletivizados, como por exemplo, aqueles que acontecem no Théâtre Du Soleil.

Neste sentido, identificaremos como *simbiose criativa* a associação que é estabelecida entre o músico, os atores e a diretora durante a sua atuação no *échange triangulaire*, em que cada um dos participantes é alimentado criativamente pelo outro, ao mesmo tempo em que o alimenta. Trata-se da força motriz que está por detrás da concretização das *visionnettes*, e que é a responsável por amalgamar a atuação destes três agentes durante a *improvisation contrôlée*, na etapa da *concoctage*. A poderosa associação da qual nascem, univitelinos, a música, a voz, o corpo, o texto, e por aí afora.

Durante uma de suas entrevistas, ao se referir sobre a criação das cenas, Jean-Jacques descreveu o fato de estarem todos juntos, e nutrirem-se mutuamente, como algo genial:

> O genial é que a música se pesquisa enquanto os atores pesquisam, enquanto o diretor pesquisa, enquanto a cenografia, enquanto os figurinos, enquanto a maquiagem, enquanto tudo é pesquisado junto. E isso é que é genial, porque tudo cresce ao me-

[60] DUSIGNE, Jean-François. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 23/06/2016, na ARTA - Association de Recherche des Traditions de l'Acteur. Cartoucherie, Paris - France. Tradução nossa.

> smo tempo. E tudo se nutre, se alimenta. Não é um trabalho ali no seu cantinho, um trabalho de mesa. É realmente um trabalho de todo mundo. [61]

É importante observar, no entanto, que não obstante o estabelecimento pleno de uma *simbiose criativa*, a elaboração dos espetáculos no Théâtre Du Soleil permanece inexoravelmente vinculada à qualidade da relação entre os membros da companhia, como explicita o ator Duccio Vannucini:

> DB - Para mim, a música do teatro, eu a recebo como um tapete que nos permite voar. Isso é normalmente o que Jean-Jacques faz. Ele nos sustenta, nos inspira, ele nos guia, ele nos surpreende. É um tapete voador. E para subir neste tapete, evidentemente, nós temos que ter certas qualidades, porque senão, ele pode fazer (gestos), mas isso não vai nos conectar. Que dizer, estar no ritmo, estar numa musicalidade vocal, estar num corpo. E em seguida, naquele momento, há sua ligação que se cria, e nós viajamos juntos, nós voamos juntos.
> MA - Essa relação do ator com a criação musical deste tapete, como ela é construída?
> DB - A minha relação se constrói porque existem, primeiramente, certas regras que nós nos impomos. Eu entrei no Soleil depois de um estágio. No estágio há certas regras, que são do jogo. Por exemplo, de início, não fale enquanto anda. Portanto, não falamos enquanto caminhamos. Caminhamos e depois falamos. Depois, evidentemente, as coisas se fundem. Estas regras que utilizamos para trabalhar com as máscaras, estas são algumas das ferramentas pedagógicas fundamentais do Théâtre Du Soleil, e, evidentemente, de Ariane. Portanto, com isso já temos uma atenção, uma construção.[62]

Curiosamente, a despeito da presença constante, e da relevante atuação do compositor no processo de elaboração dos espetáculos do Théâtre Du Soleil, poucos são os termos do vernáculo musical tradicional utilizados em sua acepção original, quer seja entre o músico e os atores, quer seja entre o músico e a diretora. De fato, a comunicação entre Jean-Jacques e Ariane se dá, primordialmente, através de olhares; e entre Jean-Jacques e os atores, através da conexão inerente ao *échange triangulaire* no qual atuam conjuntamente.

O que irá se concretizar a partir deste jogo de trocas triangular, porém, é algo que terá em sua constituição, de acordo com os depoimentos, um elemento que ainda lhes é desconhecido, uma surpresa, que denominam ***MYSTÈRE:*** aquilo que é gerado exclusivamente durante o jogo teatral, como fruto dele, e que no entanto, não pode ser previsto.

---

[61] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 17/10/2011, durante o percurso de carro entre a Universidade de São Paulo e um hotel nas redondezas. São Paulo, SP - Brasil - Tradução nossa.

[62] VANNUCINI, Duccio Bellugi. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, em Romaineville, Paris, France. Tradução nossa.

> A essência da improvisação é que ela surpreende sempre. Jean-Jacques Lemêtre explica que durante os ensaios, todo mundo fica surpreso com a música, a diretora, os atores e ele mesmo, porque ele nunca sabe o que vai sair. As sessões de improvisação são um verdadeiro intercâmbio a três, entre a música, os atores e a diretora. Esta última assume as características de um maestro. É ela que está à frente. No entanto, isto não impede de o ator, ou o músico, fazerem propostas. Às vezes é a diretora que propõe uma imagem, às vezes é a música que conduz.[63]

O amplo espectro de trocas que caracteriza as sessões de improvisação durante o *échange triangulaire* na Cartoucherie, como era de se esperar, causa um certo grau de imprevisibilidade quanto ao seu resultado, sobretudo, no início do processo de montagem das peças, quando ocorrem as primeiras apresentações das *visionnettes* para a diretora. Afinal, naquele momento, Lemêtre conhece tão somente a *vision* do espetáculo, a breve descrição da *visionnette* fornecida pelos atores, e sobretudo, o fato de que tocará os ritmos em seu tambor a partir daquilo que “receber" dos atores que fazem, no palco, a sua improvisação; eles, apesar de terem formulado a base para a improvisação a partir da *vision* da diretora, não têm ideia de como será a música improvisada por Jean-Jacques e o seu impacto no jogo, e tão pouco, como serão as interferências de Ariane; e, finalmente, a diretora, que também não sabe o que virá, afinal, somente conhecerá a proposta exclusivamente através da improviso que lhe será apresentado.

Ou seja, nenhum deles têm como prever com exatidão o que acontecerá durante a criação das cenas, o que por vezes deixa dúvidas, como por exemplo, sobre quem inspirou quem, como descreve Maurice:

> Então, na entrada dos *Clowns*, ele [Jean-Jacques] tocava um fagote, e fazia uma música “de bêbados”, que se correspondia totalmente com os movimentos desses personagens. Então! É a história do ovo e da galinha: quem veio primeiro, o ovo ou a galinha? Quem inspira: o ator inspira a música, ou é a música que inspira o ator, ou é uma combinação? [64]

[63] DESPRES, 2015, pp. 123-124.

[64] DUROZIER, Maurice. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 17/06/2016, no Restaurante & Café L’Usine de Charonne, Boulevard de Charonne, 75011 Paris, France. Tradução nossa.

Com o adiantar do processo, apesar das improvisações serem repetidas e aprimoradas, o *mystère* continuará fazendo parte das cenas, trazido ao palco pelo experimentar constante dos artistas.

No entanto, quando Ariane Mnouchkine percebe que a cena que se desenvolve não caminha na direção apontada pela bússola estabelecida para o espetáculo, a *vision*, ela imediatamente interrompe sua realização: “STOP!”.

Sobre esta interrupção, devemos observar que, no Théâtre du Soleil, a função de escolher quais improvisações de cenas prosseguem é atribuída a Ariane por uma questão de respeito e confiança, e não por imposição pessoal da diretora. Desde a sua criação, em 1964, impera, na trupe, uma filosofia de igualdade que é levada às últimas consequências.

Hora do Almoço
Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Junho de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Há certos autores que se referem ao sistema de organização do Théâtre Du Soleil como um verdadeiro experimento sociológico, uma fé na capacidade do coletivo. Considerações à parte, o fato é que esta filosofia é levada tão a sério que, apesar de Ariane poder interromper as cenas e descartar aquilo que julga não condizer com a sua *vision* para o espetáculo, ela sempre conta com figuras especiais ao seu lado, auxiliando nas decisões, sobretudo Jean-Jacques Lemêtre, que lhe é muito importante neste sentido. Ademais, após cada improvisação, ela se volta para os participantes, e pergunta o que eles acharam, se têm sugestões.

Desta forma, com a evolução do processo de montagem, as *visionnettes* experimentadas e aprovadas formam o embrião do novo espetáculo, com o qual começam a trabalhar. A esta altura, as ideias inicialmente propostas pelos atores já foram repassadas uma série de vezes, debatidas, e eventualmente alteradas. Jean-Jacques, aos poucos, vai abandonar o acompanhamento das cenas feito apenas com o tambor, e caminhar em direção a uma pesquisa de sons para o espetáculo, juntamente com as pesquisas dos demais envolvidos, como explicam Dominique Jambert e Vincent Mangado, atores da companhia:

> MA - E vocês procuram o que ele chama é*vidence*. Ele me explicou que, nos ensaios têm as coisas que funcionam e as coisas que não funcionam, então, é sempre uma pesquisa conjunta. A pesquisa da música, e ao mesmo tempo da voz, do corpo.
> DJ - […] Mas depois, tudo avança ao mesmo tempo. Jean-Jacques que procura a música, nós que procuramos o espetáculo, Ariane que procura o espetáculo. Nós, vamos dizer que estamos procurando a cena; Ariane que procura o espetáculo; os figurinistas que procuram o figurino, tudo avança ao mesmo tempo. Conforme avançamos, um reduz, o outro pára porque não viu… mas tudo avança assim, junto.
> VM - A principio, a *évidence* muda a cada espetáculo. O que é evidente para um espetáculo não é evidente para o outro. [65]

Durante essa fase, os elementos são experimentados, incluídos ou retirados do espetáculo a partir do surgimento do que Lemêtre chama de ***ÉVIDENCE*:** uma espécie de parâmetro para a construção das cenas, que me foi explicado por ele como "uma verdade para o espetáculo, que surge somente através do trabalho de elaboração teatral, e que é indiscutivelmente clara para todos”.

Moto perpetuo na Cartoucherie, ao recomeçarem do zero as pesquisas para o novo espetáculo, Jean-Jacques e Ariane acabam por trazer junto a si toda a companhia, sem, no en-

[65] JAMBERT, Dominique e MANGADO, Vincent. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, em Paris, France. Tradução nossa.

tanto, estabelecerem uma relação mestres-aprendizes com ela. Todos os membros da trupe se vêem imersos em um processo no qual não sabem o destino final, como explica o ator Maurice Durozier:

> Porque as pessoas mudam, como a forma da criação do ator. Você viu como nós passamos de uma coisa ultra-excessivamente transposta, e o ator se expressa como signos, inspirado nas formas do teatro de história oriental como o japonês, por exemplo, ou a Commedia Dell'Arte; e também, em uma forma realista, como *Les Ephémères* [2006]. Nós somos abertos. Nos deixamos levar pelos ventos do teatro, e em cada viagem não sabemos onde vamos chegar.[66]

O que faz emergir a seguinte pergunta: Quem é o responsável por guiar este processo de criação?

No conjunto de entrevistas que realizamos, encontramos a fala dos artistas sobre "o teatro que eles acreditam", e para o qual "se colocam a serviço de forma concreta e presente”. Uma vez que a concretização desse teatro na Cartoucherie é feita com base na *évidence* que surge durante a construção dos espetáculos, somos levados a crer que a pessoa para quem é direcionada a tarefa de reconhecê-la personifica, mesmo que indiretamente, a figura de um guia.

As decisões a este respeito, sobre o que é ou não evidentemente pertinente, cabem a Ariane Mnouchkine, uma vez que é a partir da sua *vision* que o espetáculo é montado. Sendo assim, ela poderia ser considerada, em última instância, a responsável por conduzir todo o processo. No entanto, segundo a atriz Juliana Carneiro da Cunha, Ariane não é adepta a impor as coisas, procurando assumir uma postura de compartilhamento de pontos de vista, de troca de ideias, e sempre pede que os atores exponham suas opiniões sobre os improvisos que realizam:

> Jean-Jacques está aqui com Ariane há trinta e cinco anos, então eles têm uma maneira de trabalhar em que, às vezes, eles nem precisam se falar muito. Eles se olham, se fazem uns sinais. Sempre, depois que uma improvisação passa, a Ariane pergunta pra pessoas “O que é que vocês acharam?", ela sempre pergunta pro Jean-Jacques, que sempre tem alguma coisa a dizer que esclarece. Que é um caminho… assim, que parece que a gente está com uma lanterninha, e que a gente vai iluminando. Nada é estabelecido de forma assim, digamos intelectual no sentido de dizer: é assim! A

[66] DUROZIER, Maurice. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 17/06/2016, no Restaurante & Café L’Usine de Charonne, Boulevard de Charonne, 75011 Paris, France. Tradução nossa.

> gente só sabe que é assim, ou assado, porque foi experimentado, porque foi descoberto em cena. Não existe trabalho de mesa, por exemplo. É diferente. Não existe aquele decorticamento: decorticar um texto falando sobre ele. Existe "tentando", "atuando" e ir vendo o que é que acontece com a atuação. É uma verdade que surge do trabalho no palco. E Jean-Jacques é um mestre! Jean-Jacques é realmente um mestre. Então, ele tem essa capacidade de nos ajudar, de nos levar no caminho certo.[67]

Um dado relevante que a fala de Juliana traz sobre esta condução do processo, é a respeito do caminho utilizado para encontrarem a *évidence* que, ao ser reconhecida por Ariane, origina os elementos que irão compor o espetáculo: o trabalho no palco, o "atuando", o "tentando", sem verdades pré-estabelecidas. Uma fala que demonstra que o tablado é visto pelos artistas da companhia como um meio para desenvolverem o seu trabalho, e ao mesmo tempo, a finalidade dele. Em seu entendimento, todas as pesquisas, achados e reflexões nascem na prática, e a ela se destinam.

Contudo, isso não significa que a teoria é inexistente ou primariamente ignorada na Cartoucherie, mas tão somente, que ela não é a finalidade de seus esforços.

A possibilidade de instauração de uma *évidence* que seja, de fato, consenso em uma trupe tão numerosa e multifacetada como o Théâtre Du Soleil, tem relação direta com o forte sentimento de pertencimento a um coletivo compartilhado pelos membros companhia.

Um dos reflexos desse sentimento é a consciência de que, em função da sua importância no fluxo criativo do *échange triangulaire*, a eventual falta de alguma habilidade em um artista pode comprometer não apenas o seu trabalho, mas toda a pesquisa de construção do novo espetáculo, o "ver o que está em vias de se construir", como aponta o ator Simon Abkarian em sua fala:

> Uma vez que nós ingressarmos neste aprendizado, nós não nos sentimos mais à vontade, mas começamos a compreender alguma coisa e um outro aspecto da música surge. Em certos momentos, quando Jean-Jacques "retoma", se ele começou a tocar a situação teatral, a encenação, os personagens presentes, e a emoção veio. Isso toma o tempo de aprender a escutar esse tipo de coisas. Um dia, eu disse para Ariane que até mesmo uma pedra poderia atuar, naquele momento, caso Jean-Jacques tocasse assim, naquela cena. Exceto que a pedra não escuta, ela não atua. Para nós, se trata de um aprendizado da escuta da música e também da escuta do outro; frequentemente nós ficamos muito preocupados, porque nos dizem que não escutamos o parceiro ou que não vemos o que está em vias de se construir.[68]

---

[67] DA CUNHA, Juliana Carneiro. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 12/04/2016, no refeitório do Théâtre Du Soleil, Cartoucherie - Paris, France.

[68] ABKARIAN, Simon. *in* PICON-VALLIN, 2014. p.. 200

Quando alinha o processo de elaboração dos espetáculos com o de aprendizagem, Abkarian revela o quão importante é a dimensão pedagógica das montagens na perspectiva dos atores. Sobretudo, ao conectar essa ideia a um "outro aspecto da música", "com a escuta", e com a "tomada do tempo", demonstra que o aprender é um processo constante, que acompanha todo o percurso por eles percorrido.

Naquilo que concerne ao ato da escuta especificamente, nesta sua fala, o ator expande o seu significado ao identificar, nominalmente, três tipos distintos: a escuta da música, a escuta do ator, e a escuta daquilo que está em vias de se construir. Utilizando repetidas vezes o pronome da primeira pessoa do plural, nós, Abkarian demonstra, com suas palavras, tratar-se de um conhecimento compartilhado pelos demais, o que nos leva a crer que existe um saber muito específico e peculiar que vem sendo adquirido pelos artistas do Théâtre Du Soleil durante as montagens, um *savoir-faire* que nasce no palco da Cartoucherie, que lhes atribui um certo grau de especialização na música de Jean-Jacques Lemêtre. Um saber aprimorado conforme tais experiências vão se acumulando.

SEGUNDO MOVIMENTO

-

O *savoir-faire* que nasce no palco

Este Movimento traz:
** Introdução do Segundo Movimento*
****** A imaginação é o músculo mais forte do ator!!! (J. J. Lemêtre)*
(acteur soliste, escuta do inaudível, chave poética, coletivo, artesania teatral, état de l'acteur. olhar de Ariane, pensamento político, criador aprendiz)

Palco com o Estudo de Cenário para o espetáculo *Une Chambe en Indie*
Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Abril de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

INTRODUÇÃO DO SEGUNDO MOVIMENTO

> **Conhecimento processual** ou **saber-fazer** (em inglês: *know-how*; em francês: *savoir-faire*) são termos utilizados para descrever o conhecimento prático sobre como fazer alguma coisa. […] É o conhecimento prático de como executar alguma tarefa, ao contrário de *know-what* (fatos), *know-why* (ciência), ou *know-who* (comunicação). É muitas vezes entendido como o conhecimento tácito, o que significa que é difícil transferir para outra pessoa por meio escrito ou verbal. O oposto do conhecimento tácito é o conhecimento explícito. O conhecimento processual sobre resolver problemas difere do conhecimento proposicional sobre resolver um problema.[69]

Entendemos que há um saber gerado durante todo processo de montagem teatral, mesmo que involuntariamente, ou à revelia de seus envolvidos. Um saber que pode ser muito específico, encontrando seu significado, exclusivamente, no seio do que está sendo construído; ou mais adaptável, que eventualmente pode ser aplicado em outras circunstâncias.

Ao vislumbrarmos os processos de elaboração dos espetáculos no Théâtre Du Soleil, levando em conta o fato deles reiterarem não apenas que partem do zero a cada jornada, mas que também não se preocupam em desenvolver qualquer método ou conceito teatral que tenha utilidade externa à montagem em curso, nos parece razoável afirmar que o *savoir-faire* que nasce nos palcos da Cartoucherie seja, mesmo que de forma não intencional, o repositório de parte do valioso saber sobre a prática da companhia.

Não obstante toda a complexidade inerente ao estudo dessa prática, tácita pela natureza através da qual se desenvolve, reconhecemos que a voz dos artistas da companhia pode ser uma via de acesso a este saber, uma vez que tem o potencial para fazer emergirem informações inéditas, que eventualmente estariam inalcançáveis para pesquisadores externos à trupe.

Sendo assim, para dar escuta a essa tão importante voz, contamos, em nosso trabalho, com um material único, fruto da investigação empreendida no primeiro semestre de 2016, durante a residência realizada, a convite de Lemêtre, na sede do grupo em Paris, na França.

---

[69] Saber-fazer. Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre. Acessado em 20 dez. 2018. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Saber-fazer

Além dos atores da companhia, também concederam entrevistas exclusivas músicos, professores, técnicos e pesquisadores que guardam uma conexão com o trabalho de Lemêtre. Eles foram indicados através de uma lista escrita de próprio punho pelo entusiasmado músico em seu ateliê, ainda no primeiro dia do longo período que eu viria a passar no coração da companhia.

Jean-Jacques fez questão de entrar diretamente em contato com muitas das pessoas na lista, sobretudo, por acreditar no ineditismo da forma e na importância do trabalho que me propus a realizar. Nas palavras de Lemêtre:

> Isso é o que jamais foi feito, que é fazer os atores falarem, que são eles mesmos os primeiros a estabelecer a conexão com a música, são eles que estão no outro canto, em cena. Por isso que eu penso que a prioridade é vir ao Théâtre Du Soleil, e fazer falarem os atores, que têm uma verdadeira conexão com a música, ou uma conexão sem sentido, mas que têm uma conexão - boa ou ruim, ou não muito boa... Mas eles têm uma conexão, porque, como há música o tempo todo, eles são obrigados a "fazer junto". Fazer contra, fazer a favor, fazer tudo o que quiserem... mas fazer! Então, é por isso que eu penso que a parte importante do seu trabalho é encontrar essas pessoas, e fazer elas falarem disso.[70]

Ainda na etapa de preparação para as entrevistas, foi elaborada uma série de perguntas a serem dirigidas igualmente para todos. Uma espécie de roteiro com a finalidade de manter uma unidade nas questões a serem abordadas. Contudo, já no início do primeiro dia, ele foi abandonado tão logo ter-se instaurado, no decorrer da conversa, um tom informal que, posteriormente, seria o dominante em todos os encontros.

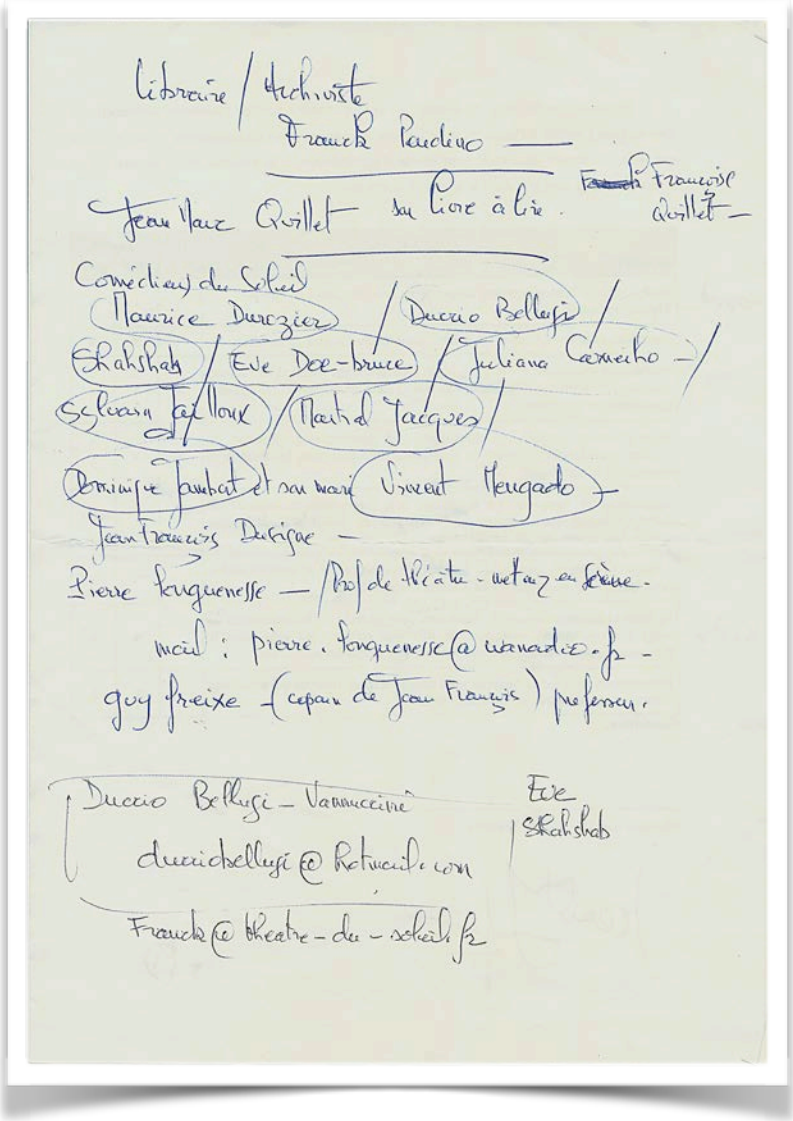
Este tom sedimentou o terreno onde floresceram depoimentos que trouxeram à tona, além das questões que se pretendia abordar a princípio, muitas outras, inseridas gradativa e espontaneamente pelos entrevistados conforme as conversas evoluíam. A condução mais solta fez com que eles se sentissem à vontade para, generosamente, fornecerem substanciosos relatos, imbuídos de um ponto de vista pessoal a respeito das experiências vivenciadas, relatando com detalhes a força do impacto destas experiências, em suas trajetórias pessoais, e na da trupe, como um todo.

Um dos fatores que contribuiu para essa atitude generosa, além do próprio caráter dos entrevistados, foi a preciosa intermediação de Jean-Jacques. Sua figura goza de um extraordinário prestígio, quer seja em função do longo período que faz parte da trupe, quer seja

[70] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 29/06/2016, em seu ateliê na sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France. Tradução nossa.

pela relevância que seu trabalho alcançou dentro da companhia. Soma-se ainda o fato de que fui apresentado aos entrevistados como seu pupilo, músico do teatro e pesquisador convidado pelo próprio Lemêtre, o que causava uma automática empatia.

Desta forma, contaremos com as entrevistas exclusivas - o que, nas palavras de Lemêtre, constitui uma parte extremamente importante deste trabalho - para complementarmos a construção de um saber, sobre a música do Théâtre Du Soleil e o seu aprendizado, a qual nos propusemos. Além de revelar, com riqueza de detalhes e verdade, um outro lado das atividades empreendidas pela trupe, o conteúdo destas entrevistas constrói uma narrativa intima e delicada, a partir de uma perspectiva inédita, a de seus protagonistas.



Lista manuscrita por Jean-Jacques Lemêtre para Marcello Amalfi, com o nome das pessoas para serem entrevistadas Ateliê de Jean-Jacques Lemêtre na Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France. Abril de 2016. Acervo pessoal Marcello Amalfi

A IMAGINAÇÃO É O MÚSCULO MAIS FORTE DO ATOR!!! (J. J. Lemêtre)

Apesar de não fazerem uso de termos técnico-musicais, tampouco remeterem a conceitos ou teorias, os artistas da companhia deixaram claro, nos depoimentos, que, em sua perspectiva, a música do teatro que é praticada no Théâtre Du Soleil não está circunscrita aos limites do universo sonoro. Ao analisar seus depoimentos, percebemos que este é um caminho natural para todos aqueles que ingressam no Théâtre Du Soleil. Decerto, estariam contradizendo toda a sua prática artística na trupe, caso assumissem um ponto de vista em que a música viesse a ser vislumbrada a partir de um sistema exclusivamente musical (tonal, atonal, microtonal, dodecafônico, modal, politonal, serial, ou qualquer outro). Isso significaria, em última instância, isolá-la dos demais elementos (que não estariam sendo vislumbrados pelo tal sistema), para atribui-lhe um significado que, não necessariamente, é o significado que possui enquanto faz parte da encenação.

Jean-Jacques afirma que conceitos de sistemas musicais específicos, como por exemplo, dissonância e consonância entre os sons dentro do sistema tonal, são sempre colocados em segundo plano de prioridades ao se compor as músicas na Cartoucherie, porque são as relações dos sons (e do seu discurso) em um nível mais amplo, ou seja, com o texto, o corpo do ator, o cenário, etc., que realmente interessam para os espetáculos da companhia.

Desta forma, em suas composições, ele pensa os sons dos instrumentos se inter-relacionando para além da esfera dos fenômenos acústicos, jogando em um mesmo teor de igualdade com os outros elementos. Isso permite que uma composição possa representar, por exemplo, um discurso cômico ou patético dentro da macro-estrutura do espetáculo, em função do jogo que vier a estabelecer com os demais durante o curso da encenação.

Por essa razão, quando o compositor afirma que, no espetáculo teatral, não há como ter dois solistas ao mesmo tempo, ele não se refere a duas ou mais vozes na acepção sonora do termo, como explica:

> Assim como não deveria existir diretores que dizem: “vc pode fazer uma coisa assim? (cantarola parte do tema da Nona Sinfonia de Beethoven)”. Vá comprar um Disco! Se o diretor os obriga a fazer isso, vocês têm que pegar a sinfonia de Beethoven sem os violinos, porque os violinos são os atores e as atrizes. O solista são os atores, não o violino! O que fazem todos os músicos do teatro que fazem a trilha sonora que é terminada, acabada? Solo, contracanto, acompanhamento, ritmo, base,

> tudo... uma música completa. Nós colocamos o disco, nós escutamos, está ótimo! Isso não pode funcionar no teatro - o solista é o ator. […] Então, se o diretor exigir, eu vou procurar uma versão sem violino. Vocês vão demorar um tempo para encontrar. Boa sorte...Vocês entendem o que eu digo? Dois solistas ao mesmo tempo? É a razão porque os diretores passam o tempo falando "a música está muito forte!". A música não está forte, a música está errada, não é a música certa, simplesmente. Se você comete um erro com a música, ela vai entrar em conflito com a obra. Você não pode ter dois solistas que falam ao mesmo tempo. Impossível. O solo é o tema. Não é possível. Pegar a música pronta de alguém é complicado […] [71]

Ao nos depararmos com a afirmação de que, para utilizar a Nona Sinfonia de Beethoven em um espetáculo do Théâtre Du Soleil, seria preciso suprimir-lhe os violinos, devemos manter em perspectiva que Jean-Jacques não procura evitar um possível choque sonoro, causado pela sobreposição das notas dos instrumentos às notas das vozes dos atores, mas o eventual choque que poderia ser causado pela sobreposição do discurso das melodias escritas pelo compositor alemão com o discurso da cena na qual a Nona Sinfonia estivesse inserida.

Instrumento do acervo de Jean-Jacques Lemêtre
Ateliê de Jean-Jacques Lemêtre na Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Abril de 2016. Acervo pessoal Marcello Amalfi

[71] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Palestra proferida no B_Arco, em 02/02/2013, com a tradução local realizada por Flávia Couto. Pinheiros, São Paulo - Brasil. A tradução da fala na forma que está aqui transcrita é nossa, a partir do registro em vídeo que realizamos.

Sobre a atuação da música do teatro, e sobre o seu discurso em cena, observamos que o compositor nunca intenta posicioná-la em primeiro plano. Para ele, quem ocupa esse posto são os atores. Tal concepção, que é muito relevante para compreendermos o pensamento que está por trás da elaboração e execução da música no Théâtre Du Soleil, identificaremos, neste estudo, como o ***ACTEUR SOLISTE***.

É importante observarmos que, com o conceito *acteur soliste*, Lemêtre não se refere especificamente ao ator, ao indivíduo, mas ao personagem e àquilo que ele representa na encenação, o seu discurso, o papel que desempenha no desenvolvimento da peça. Desta forma, *atceur soliste* é utilizado também para designar grupos, como por exemplo, os camponeses cambojanos. É o discurso que, de fato, está sendo colocado em primeiro plano pelo compositor, quer seja de uma única voz, quer seja de um grupo ou coletivo.

Em inúmeras das ocasiões que Jean-Jacques afirmou não possuir qualquer experiencia teatral antes de ingressar na trupe, ele deixou claro que necessitou amparar-se, inicialmente, em seu saber e vivência prévios no universo musical para, a partir de uma intersecção entre eles e a rotina dos ensaios, começar a desenvolver um caminho próprio para trabalhar e suprir as demandas da companhia.

Não obstante Lemêtre declarar que a sua maneira de compor as músicas do Théâtre Du Soleil é fruto de um saber empírico, adquirido paulatinamente no decorrer dos anos de atividade no ofício, apontamos, nesta trajetória, um acontecimento que, acreditamos, pode ter sido fundamental para o seu desenvolvimento: ainda que desconhecesse qualquer prática ou teoria sobre teatro, em algum momento Jean-Jacques passou, por conta própria, a identificar o papel do ator em uma peça teatral com o de um instrumentista solista em uma peça musical, mais precisamente, um solista de Jazz.

Tal identificação é tão forte, que Lemêtre utiliza frequentemente correspondências entre eles para falar a respeito do seu trabalho como compositor no Théâtre Du Soleil, conforme verificamos na seguinte entrevista:

> JJL - Os *Jazzmen* improvisam sobre a música, então eles têm um ponto de partida que é a música, e eles têm um segundo ponto de partida que será “o meu guia”: eles sabem que a harmonia é essa.
> MA - A harmonia, o ritmo…
> JJL - O ritmo…

> MA - Mesmo se o mudam.
> JJL - Sim, mas eles sabem ONDE! Os atores… eles partem do vazio em relação aos músicos, partem do vazio! É muito misterioso. Muito…
> MA - Misterioso…
> JJL - Mas isso é às vezes muito parcial, e é por isso que você deve saber a quem você serve, você vê. Porque se você "não sabe a quem você serve" além de "fazer as notas", você não estará em nenhum terreno, e as notas são um "terreno jazz".
> MA - Sim, mas no teatro?
> JJL - "… [nada com os ombros]". Você está em Duo, ou está Solo? Sabe, é como a minha camarada taiwanesa que toca a percussão comigo, ela me diz "Eu toco o que, a quatro tempos, ou a três tempos? Eu toco o que, pianíssimo ou *mezzoforte*? ". Eu digo "Olhe e receba a cena!".[72]

Ao arquitetar uma correspondência entre o solista de jazz e o ator, mesmo que eventualmente não tivesse planejado, Lemêtre promoveu, de uma só vez, a articulação de todo um pensamento, que já conhecia e manejava originariamente no universo musical, para o interior de sua nova atividade no universo teatral. Foi essa correspondência que possibilitou a ele começar a "olhar e receber a cena", o que abriu o caminho para a adoção de conceitos e procedimentos que lhe eram extremamente familiares, os quais, a partir de então, passaram a lhe apoiar na elaboração e execução das músicas dos espetáculos no Théâtre Du Soleil.

Um destes procedimentos articulados do universo musical para o teatral, foi o buscar, no trabalho dos atores, agora vistos como os instrumentistas solistas, parâmetros e referências como a altura dos sons, escalas, modos, ritmos, entre outros, para balizar suas execuções e composições durante as montagens das peças, como explica o próprio Lemêtre:

> Alguém que fala "lá-lá-lá-lá" faz uma nota musical, que eu como músico escuto. Se eu falo assim "lá-lá-lá-lá" eu faço todo o "modo" da música na língua do personagem. Se eu falo grave ou a nota mais aguda. Esta sequência na música chama-se modo. Uma escala: dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó. Se eu pulo umas notas, isso se chama um modo, porque eu escolho as notas. Evidentemente, falando você não faz as notas na sequência, a gente vai misturando, mas as verdadeiras notas virão ao todo. Então eu posso dizer a cada personagem: seu modo é este. Então, eu afino os instrumentos sobre a escala de cada personagem. Assim eu começo a ficar completamente colado com o personagem, porque eu estou afinado com a sua voz. Se o comediante "perde" o seu modo, a sua maneira de falar, então eu toco o acorde e ela se lembra de sua voz. A pessoa que inventou mi-lá-ré-sol-si-mi, o som do violão deveria queimar por mil anos, porque este senhor que fez um repertório de violão popular. Antes dele, o violão existia, como na idade média, quando as pessoas afinavam o instrumento dentro de sua voz. Quando o violão chegou na América para os negros, eles falaram "o que é isso?" e decidiram afinar como eles faziam antes. Então, quem fez mi-lá-ré-sol-si-mi só vê o violão. Eu, por outro lado, utilizo este princípio e afino os instru-

[72] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 14/06/2016, em seu ateliê, na sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France. Tradução nossa.

> mentos sobre a voz falada das pessoas. Quando eles andam eu tenho o modo rítmico. O modo melódico da voz, o modo rítmico do corpo.[73]

Ao utilizar o *acteur soliste* como linha de pensamento para a suas composições no Théâtre Du Soleil, Lemêtre se distancia da ópera, e vai ao encontro do pensamento de Ariane, sobre o teatro em primeiro lugar, como explica Jean-Marc Quillet:

> MA - No seu livro, você fez uma pergunta a Jean-Jacques, sobre um espetáculo que você assistiu , onde uma cantora entrava em uma nota, e na outra vez que você foi assistir ao mesmo espetáculo ela entrava em outra nota, se não me engano, na quinta? JMQ - Sim. Foi em *Tambours ser la digue*. A cantora fez assim [canta um trecho]. Não é uma cantora, é uma atriz. Jean-Jacques tocava uma harmonia com um instrumento de corda [canta], a fundamental, e a cantora [canta uma nota]. Mas da outra vez, ela estava em uma outra nota, eu não sei mais qual era… mas eu ouvi isso muito bem. Então, não é fixo, o endereço onde a voz deve cantar. Em Carmem, não importa em qual ópera, mas em Carmem [canta a harmonia e a entrada da voz], é um Ré agudo. É uma atriz muito boa, mas não chega no Ré agudo… ela é trocada. Para Ariane Mnouchkine, é a princípio a atriz que é importante, antes da cantora. E a música vai se adaptar à atriz. A ópera proíbe isso. E Jean-Jacques Lemêtre oferece uma resposta muito boa para essa problemática da relação teatro-música, em relação a ópera. Este é um exemplo muito bom. Em primeiro lugar, o teatro. A música é plástica, então ela se adapta. Mas é a verdade do teatro, com o ator ou a atriz em questão, que é mais importante. Evidentemente, se eu troco o ator ou a atriz, isso muda.[74]

Todavia, diferentemente do que acontece com as notas e ritmos, que sempre estiveram presentes em um mesmo formato, tanto no universo musical quanto no teatral (sendo igualmente identificáveis pela audição de padrões sonoros em ambos), para que pudesse encontrar mais parâmetros, como por exemplo, referencias para a escolha dos timbres que utilizaria em cada uma das composições, Lemêtre se viu levado a expandir sua percepção sobre a encenação, em direção a outros campos e elementos que estavam para além dos eventos sonoros, passando a “tirar a música dos atores, da cena", como explica Jean-Jacques:

> Depois eu vou procurar o timbre: qual é o instrumento que corresponde a cada personagem ou a cada cena? Eu toco, eu bato, eu sopro, eu toco um teclado, eu procuro o timbre. Eu tenho a melodia, rítmico, o timbre, eu tenho o tema, eu tenho tudo. É suficiente para que eu me deixe com uma esponja para receber o que os atores me

[73] Idem.

[74] QUILLET, Jean-Marc, e QUILLET, Françoise. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 16 de Maio de 2016, em Rouen, France. Tradução nossa.

> passam, e não para impor minhas coisas a eles. Por isso que eu tiro a música dos atores, eu não imponho a minha música a eles.[75]

Ou seja, em algum momento, com o objetivo de efetivamente se colocar "como uma esponja que recebe tudo o que os atores passavam", Lemêtre desenvolveu um nova maneira de escuta do espetáculo teatrtal, que para colocar em prática, não poderia estar de costas para a cena, como explica o compositor:

> JJL - É muito difícil porque, se você não sabe o que você toca… "então, a seguir, eu vou fazer um rufo". O rufo não é nada que me interesse, é a técnica, um rufo. O rufo é o que? Uma manifestação? É o destino interior? É a emoção dramática? É o que? Além do mais, uma vez que você começa, eles [os atores] já se colocam a fazer. Então, se você faz "tum-tum tac; que- te-cum; tum-tum-tac…" vai ter uma monte de ator que vai fazer "ba-la-ga-dê; gue-daum; ba-la-ga-dê…". Isso se chama Slam, o Rap. Você vê?
> MA - É verdade! Hahahahaa!
> JJL - É outra coisa. E é aqui que o músico se mostra equivocado.
> MA - É jogar sobre o interior do personagem.
> JJL - E depois, receber a cena. Eu percebo bem quando eu vejo músicos tocando. Como você vai receber a cena quando as pessoas estão colocadas para tocar assim (se coloca como se estivesse de costas para o palco).
> MA - E quando você me diz "você deve tocar sobre o corpo dos atores, mas não somente sobre sobre o ritmo do corpo, mas sobre o seu significado. Um movimento - não apenas sobre o movimento, mas sobre o significado desse movimento. Não apenas sobre o "ta, ta, ta, [vocalmente marcando um pulso rítmico].
> JJL - Não, porque isso é exterior.
> MA - Isso é exterior.
> JJL - Isso é exterior, e além do mais, você faz um desenho animado.
> MA - Desenho animado, *mickey-mousing*!
> JJJ - [Faz vocalmente ruídos e sons característicos de desenhos animados].
> MA - Hahahaha, *mickey-mousing*, *mickey-mousing*.
> JJL - Desenho animado, no exterior. Depois, isso se torna a caricatura.
> MA - Caricatura que podemos utilizar se você quer fazer a caricatura de um personagem, mas aí já é uma outra questão, uma proposta.
> JJL - Aí é voluntário. Você faz. [76]

Desta forma, quando efetivamente começou a "receber a cena", como coloca Jean-Jacques, ele deixou de responder unicamente aos estímulos sonoros vindos do palco, mas em um mesmo nível de importância e sensibilidade, passou a responder também a outras classes de estímulos que emanavam dele, como estímulos visuais, corpóreos, emocionais, racionais, lógicos, memoriais, etc., uma escuta que identificaremos, neste estudo como a ***Escuta do inaudíve*l.**

---

[75] Idem.

[76] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 14/06/2016, em seu ateliê, na sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France. Tradução nossa.

Curiosamente, o termo *escuta do inaudível* surgiu durante o depoimento do ator Duccio Vannucini, enquanto eu procurava encontrar palavras para me referir àquilo que ele tentava me explicar, uma escuta ampliada para além dos fenômenos acústicos:

> Verdadeiramente, a primeira coisa é a escuta. Ele fala da escuta, da escuta com o corpo. De forma que eu penso que um ator deve aprender a escutar. Escutar com seu corpo, mas escutar. Depois, não é uma questão de andar sobre o ritmo [bate palmas], desse jeito. É escutar a multiplicidade de batimentos que existem entre isso [bate palmas] e isso. Não é só [uma palma] e isso [outra palma]. É [fazendo batimentos em ritmos diversos com a voz enquanto estabelece um pulso regular com palmas]. Isso quer dizer alguma coisa, isso quer dizer alguma coisa. Uma vez eu vi no Japão, e também já vi na França… Você conhece um grupo de tambor kodô? Na época não havia apenas homens, havia também mulheres. Eles tinham começado a acolher mulheres também. Foi extraordinário. Mas sabe o que foi magnífico? Em um certo momento, eles estão todos em linha, assim, com o tambor tac, tac, tac, tac… E depois [fazendo um fade-out com a voz], um som, assim [pouquíssimo volume]. E sem que alguém faça um "hup", tac, tac, tac! Eles voltam, todos juntos!! Eles observaram, todos, esse batimento que não é audível, verdadeiramente um [tac, tac com muito pouco volume], e "pa!" eles voltam todos juntos. Eles tinham uma escuta "daquilo que não está". Para mim, essa é uma escuta potencializada ao extremo. É formidável!
> MA - Uma escuta do inaudível.
> DB - Um escuta do inaudível…[77]

É muito provável que uma escuta ampliada, como a *escuta do inaudível*, ou mesmo algo similar a ela, já estivesse sendo praticada pelos atores da companhia, em um nível menos racionalizado, antes da chegada de Lemêtre. Não se trata, absolutamente, de algo exclusivo dessa companhia, nem mesmo deste período, tendo já figurado na literatura sobre o assunto com diferentes nomes e formatos. No entanto, chamou nossa atenção que, de acordo com os depoimentos dos artistas do Théâtre Du Soleil, a partir da atuação do compositor nos processos de elaboração das cenas da companhia, ela foi gradativamente se transformando em uma cultura na companhia, e hoje está irremediavelmente ligada à poética de criação dos espetáculos da trupe.

Uma ligação tão profunda, que levou alguns dos artistas a revelarem ter reais dificuldades para desvincularem sua atuação, no palco, desta escuta ampliada, da presença da música, como foi, por exemplo, o caso da atriz Shaghayeg, a Shasha:

[77] VANNUCINI, Duccio Bellugi. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, em Romaineville, Paris, France. Tradução nossa.

> Ele tinha necessidade de falar com o corpo, mas digamos, o tom da pulsação, da batida do coração, esta coisa muito efêmera que era necessária pra que se ouça, pra que uma cena de beber um café não seja uma simples cena de beber um café, mas esta dimensão épica de beber um café sobre um planeta, […] Então, beber este café, toma uma dimensão, isto você não pode escrever porque não existe texto, mas o que ele vai dar. […] toda esta historia que era impossível de contar, ela foi escrita por Jean-Jacques, e ele disse na sua música, porque ele, pra mim, ele sempre tocou a música, a pulsação dentro do universo, o planeta que gira, você vê? […] toda esta coreografia do interior, da nossa pele, o som que passa nas nossas veias, os jatos de sangue que são pulsados a cada segundo, os batimentos do coração, se você colocar um microfone no corpo, que te lembra de sua condição de vivo, de efêmero, são estes sons aí, e pra mim, Jean-Jacques, toda música que ele tocava tinha variedades diferentes, ela tocava isso, tocava, tocava, efemeridade de nosso ser, ela me fazia estar dentro do universo e não somente dentro de uma peça de teatro. Eu tinha a impressão realmente de transpirar como se fosse música de transpiração, a gota de transpiração que cai, e era disso que se tratava! Porque você fala muito pouco dentro dos efêmeros, e pra mim, entrar nos efêmeros é entrar com Jean-Jacques.[78]

Marcello Amalfi e Shaghayeg Beheshit
Refeitório do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Junho de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Desta forma, o ingresso do compositor no âmago do processo criativo eliminou definitivamente qualquer possibilidade da música no Théâtre Du Soleil ser tomada, tanto por ele quanto pelos demais artistas, como uma realização ligada exclusivamente a eventos sonoros,

[78] BEHESHIT, Shaghayeg. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 29/06/2016, no refeitório do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France. Tradução nossa.

uma vez que estava conectando o trabalho de todos de forma irreversível, ainda na fase de elaboração das cenas, como fica claro no depoimento da atriz Eve Doe Bruce:

> Mas é muito importante a relação que nós temos com ele, sobre o palco. Quando nós temos uma proposta para fazer, para a cena, nós vamos fazer com ele. E nós falamos com ele, mas nós dizemos coisas bem pequenas. E com isso, ele trabalha. Ele trabalha de um maneira que é… um exemplo que eu posso te dar é do Les Ephémères [2006]: eu tinha uma cena que se chamava cena do divórcio, que contava a história de um casal, o último dia. Tinha acontecido todo o amor, a disputa e depois a separação, e aquele era o último dia, nós não víamos tudo. Eles vêm para assinar o papel do divórcio, eles estão no palácio de justiça, vem o juiz de paz, eles vão assinar o último papel que vai fazer com que cada um siga o seu caminho. E, este é um momento muito delicado para esse casal. Eu interpretava Matilde, a mulher desse casal, Matthieu Rauchvarger interpretava meu marido. Acontecia que, quando eu entrava em cena, a expressão que eu tinha é realmente de derrotada. Esse último gesto, de adeus dos dois, eu me relembrava de nosso casamento, de nosso amor, nossas alegrias, nossas discussões, a discórdia. As coisas interiormente irreparáveis que te levam em direção a uma separação. Um tipo de coisa que é um vazio. E Jean-Jacques, ele tocava a lágrima que eu não derramava. Era a música do choro do meu amor naquele momento. [79]

Não obstante a maior parcela dos artistas ter declarado não conhecer qualquer teoria musical, eles conseguiram explicar em seus depoimentos, com riqueza de detalhes, o que significa a música do teatro a partir do seu ponto de vista. Isso não chega a ser um paradoxo, afinal, apesar de desconhecerem terminologias e nomenclaturas técnicas, todos os artistas com os quais conversamos demonstraram saber, com exatidão, o que a música representa dentro da atividade teatral que desenvolvem.

Além da *escuta do inaudível* que praticam (mesmo sem nomeá-la desta forma), contribuiu para a qualidade das descrições que os atores fizeram, o fato de toda realização musical ser normalmente entendida como uma portadora de emoções e qualidades universais, e termos ligados a ela serem frequentemente exportados, com a finalidade de aludir emoções e qualidades em outras áreas e linguagens. Em sites de notícias esportivas, por exemplo, não são raras as manchetes que descrevem "equipes de futebol afinadas como orquestras sinfônicas". Observamos que, conectado a um elemento externo ao seu universo original, o termo afinado aqui deixa de pautar a altura dos sons em relação a um sistema musical específico, transformando-se em um articulador de comparações e metáforas com a finalidade de atribuir à equipe uma certa característica. Neste caso hipotético, uma qualidade que, apesar de não ser

[79] DOE BRUCE, Eve. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 09/06/2016, na sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France. Tradução nossa.

exclusividade de uma orquestra afinada, seria nela facilmente reconhecida pelo senso comum dos leitores do jornal: o entrosamento de alto nível entre os integrantes do grupo. Consequentemente, a manchete poderia ser reescrita, sem grande prejuízo para a sua mensagem, da seguinte maneira: “a equipe de futebol tem um entrosamento de alto nível entre seus integrantes, tal qual aquele exigido para que uma orquestra esteja afinada”; menos direta, mas igualmente eficaz do ponto de vista do seu significado.

Foi justamente nesta ***chave poética***, a de serem portadores de qualidades que não são exclusivamente vinculadas ao seu universo de origem, que os termos musicais surgiram na voz dos atores do Théâtre Du Soleil durante as entrevistas realizadas. Sobretudo, como reflexo de um olhar dos artistas, cuja identificação nos auxilia não apenas a compreender a comunicação verbal dos membros da trupe, mas igualmente, a identificar certas particularidades da sua atuação na companhia, como por exemplo, a impossibilidade das colaborações do compositor, dos atores e da diretora serem tomadas como limitadas dentro da perspectiva de uma única linguagem: da música, da atuação ou da direção.

Algo muito evidenciado em certas falas, como por exemplo, no seguinte trecho da entrevista do ator Duccio Vannucini:

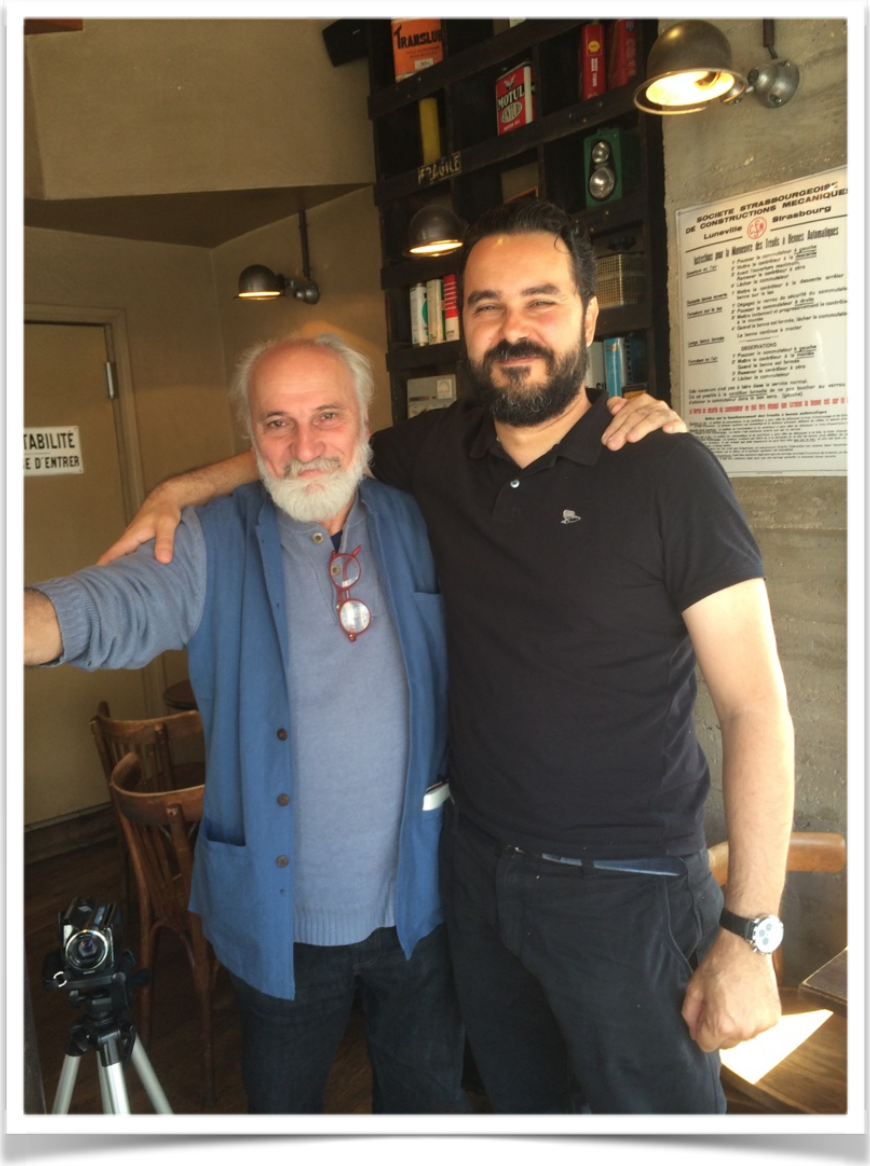
> No trabalho com as máscaras, nós falamos de uma música interior. Qual é a música dessa máscara que entra com um estado de raiva, com um estado de medo, com um estado de amor? Portanto, existe esta música que, de pronto, procuramos em nós mesmos, que descobrimos em nós mesmos, que tentamos executar em nós mesmos. Isso nos prepara para escutar a música que nos sopra Jean-Jacques.[80]

Podemos aqui identificar o termo música colocado por Duccio, através dessa *chave poética*, em três lugares distintos. O primeiro, é aquele em que o ator questiona "qual é a música dessa máscara”. Evidentemente, ele não se coloca a procura de alguma composição musical no sentido literal. Tampouco, aventa qualquer possível utilização da máscara como um instrumento no qual a música possa ser executada. Está, de fato, importando este termo, valendo-se de sua capacidade como portador universal de significados para atribuir, por associação, características à máscara - não ao objeto em si, mas às relações que ele estabelece dentro do jogo teatral do qual participa, como por exemplo, com a trajetória e caráter do personagem, com o texto, com o cenário, com a luz, e assim por diante.

[80] VANNUCINI, Duccio Bellugi. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, em Romaineville, Paris, France. Tradução nossa.

O segundo lugar, é aquele em que Duccio identifica uma música que os atores procuram neles mesmos. Novamente, não se trata de música produzida através do sons, mas o mundo de sensações e sentimentos que estão no seu interior, que servem de base para a construção do personagem.

O terceiro lugar, é aquele em que o ator se refere a escutar a música que Jean-Jacques lhe sopra. Importante aqui observarmos que ele igualmente não se refere à música enquanto a organização de seus eventos sonoros, mas ao papel dela no jogo teatral, ao seu significado na cena, enfim, ao seu discurso.



Maurice Durozier e Marcello Amalfi
Restaurante & Café L'Usine de Charonne, Paris, France.
Junho de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Finalmente, quando esse elemento denominado por Duccio, através da *chave poética,* como a "música da máscara" é encontrado, ele passa a apresentar-se como uma base empírica para o seu trabalho de construção e interpretação do personagem.

Ao mesmo tempo, para os demais artistas da companhia, ele servirá como referencial para a elaboração do cenário, do figurino, e curiosamente, para as músicas a serem compostas por Jean-Jacques Lemêtre.

> Você sabe, a gente procura sempre o que é o teatro, não sabemos o que é o teatro. Toda nova experiência, a gente tem que descobrir outra vez o que é o teatro. Ariane não gosta de fazer duas vezes a mesma coisa. Essa mulher do teatro foi sempre uma pesquisadora do teatro. Então, não sabemos o que é o teatro, não sabemos o que é a música do teatro, porque a relação da música com teatro é uma perpétua evolução. Aquilo que tem a mesma relação - a música com o teatro - é o texto com o teatro. Porque um texto é teatral? Como dizer "este texto é teatral"? Não! É um mistério absoluto. O que pode ser música do teatro? O caminho dos ensaios nos faz descobrir o que é pra essa criação, mas não uma verdade absoluta.[81]

Neste depoimento, o ator Maurice Durozier apresenta uma fala coletivizada, caracterizada pela presença marcante do uso da primeira pessoa do plural, nós, como sujeito das ações. Trata-se de uma maneira de se expressar muito presente nas entrevistas com os atores, que remete à forma como eles vêem a companhia.

Uma visão que chega ao público, estampada nos espetáculos da companhia, como descreveu a atriz Eve Doe Bruce ao narrar sua experiência assistindo pela primeira vez a um espetáculo da trupe:

> Sim. Eu fiz o estágio em 1987, mas eu já o tinha visto um tempo antes, no ciclo *Les Shakespeares* [1981-1984], e eu fiquei encantada, porque foi a primeira vez que eu assisti um espetáculo onde se casava tão bem a música, o texto, o jogo. Era de fato a essência toda. Quando eu cheguei no Théâtre Du Soleil eu entrei em um espaço magnífico. Eu me senti a convidada da festa. Foi um deleite para mim ver essa encenação, e ao lado haver um músico que tocava… sei lá, uma centena de instrumentos durante o espetáculo. E o espetáculo não era simplesmente os atores, mas era um conjunto: músico, música, encenação, texto, como se fosse mágica. Era mágico! E no fim dessa apresentação eu me disse: meu Deus, como eu amaria trabalhar com eles! Eu preciso me colocar de alguma maneira![82]

---

[81] DUROZIER, Maurice. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 17/06/2016, no Restaurante & Café L'Usine de Charonne, Boulevard de Charonne, 75011 Paris, France. Tradução nossa.

[82] DOE BRUCE, Eve. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 09/06/2016, na sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France. Tradução nossa.

Existe, de fato, um sentimento de pertencerem a um ***Coletivo***, que foi frequentemente colocado em primeiro plano nas entrevistas dos artistas do Théâtre Du Soleil, quer seja quando comentaram uma montagem que se desenvolve em torno de um texto (ocasião em que, na maior parte do tempo, eles não sabem quem interpretará qual personagem), quer seja quando descreveram a construção dos elementos de um espetáculo por meio de improvisações, como fez o ator Duccio Beluginni:

> Como estamos agora trabalhando sobre as improvisações, é um pouco diferente. Mas mesmo assim, podemos retomar um trabalho de improvisação de um outro, para tentar encontrar uma outra faceta. E esse é um lugar que permite isso, porque nós nos damos esse tempo, e porque não chegamos com um "nós já decidimos, é você que vai fazer esse papel, é você…". Não! Está aberto![83]

É justamente este sentimento, de pertencimento a um *coletivo*, que viabiliza o modelo onde cada um fornece uma pedra na construção do personagem, e permite que qualquer um dos seus atores possa "retomar" um trabalho de improvisação de um outro, para tentar encontrar outra faceta, fazendo com que a eventual substituição de um ator não seja vista como um prejuízo para a construção do personagem, e tampouco, que gere conflitos entre os membros da trupe.

> Isso, acredito, é importante. É saber e não pensar. Quando você pensa que você sabe, você pode considerar isso como o começo da degeneração. É um trabalho sem limites. Precisamente, estamos todos em um lugar, e isso também é o que eu chamo "exigência da Ariane", que nos permite nos encontrar sempre nessa posição: não tem previlégio. Não é porque você está no grupo mais de trinta anos que vai falar... a gente não sabe o que vamos fazer.[84]

A não-exaltação do ego, sustentada por esse sentimento de pertencimento a um coletivo, balisa as relações que os atores estabelecem com todos os demais membros da trupe, incluindo a relação que têm com Jean-Jacques Lemêtre, aqui descrita por Eve:

> É uma cumplicidade. Ele é alguém que é extremamente curioso sobre tudo. Por exemplo, muito frequentemente trabalhamos sobre assuntos diversos, e ele está lá o tempo todo. Depois, trabalhamos sobre o tema disso, sobre o

[83] VANNUCINI, Duccio Bellugi. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, em sua residência, Romaineville - Paris, France. Tradução nossa.

[84] DUROZIER, Maurice. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 17/06/2016, no Restaurante & Café L'Usine de Charonne, Boulevard de Charonne, 75011 Paris, France. Tradução nossa.

> tema daquilo, e um dia você vai até o seu alojamento e vê uma revista sobre o tema de nossa pesquisa, e ele diz "Ué, eu encontrei isso! Pegue!". Isso também é o Jean-Jacques. Quando estamos juntos trabalhando, há um mundo do teatro, um mundo da música, um mundo da arte, e construímos juntos, edificamos juntos uma história. É um companheiro de jornada extraordinário.[85]

Eve Doe Bruce e Marcello Amalfi
Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Junho de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

É interessante observar que, nesta fala da atriz, o sentimento de pertencerem ao *coletivo* é expressado através de uma perspectiva - que alias, é um consenso entre os membros do Théâtre Du Soleil - em que ela se vê com Jean-Jacques em um "mundo da arte", como "companheiros de jornada", uma das analogias mais potentes para o processo pedagógico, como aponta Zebba Dal Farra:

> No campo teatral, uma das analogias mais potentes para o processo pedagógico é a do companheiro de caminho, embalada, sem dúvida, pela antiga acepção grega, expressa na raiz etimológica da palavra pedagogo: "escravo encarregado de conduzir as crianças à escola; preceptor de crianças" (HOUAISS, 2017). Trata-se de conceber o aprendizado como um percurso que se faz entre: mestre e aprendiz, professor e aluno. Nesta acepção, não há domínio de um conhecimento a ser transmitido; tampouco instrução, adestramento, domesticação, lógica educacional destinada a fornecer habilidades técnicas para alimentar o mercado de trabalho, comum nos tempos de exceção em que vivemos; muito menos a posição do professor que ilumina o aluno, suposto ser sem luz, argumentação que se apoia em uma raiz duvidosa da pala-

[85] DOE BRUCE, Eve. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 09/06/2016, na sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France. Tradução nossa.

> vra ‘aluno’. Há apenas trilhas e andarilhos, com o risco adicional de que o percurso se faz à medida em que se caminha. O trajeto se traça no ritmo do caminhar. O ritmo das relações – por vezes harmônicas, outras de luta - dita as curvas e os relevos da estrada. Myrian Muniz (1985), com quem trilhei veredas por vinte anos, reconhecia a estratégia, ao escrever: “Eu sou aquela que apenas caminha. E quem caminha comigo pontilha o meu tempo, desenha o meu horizonte, tece o meu caminho.” Companheiro de caminho. Eis a posição do mestre, professor, pedagogo. Há quem reconheça e adote a proposição pedagógica do caminho que se faz a dois, mas reivindica uma assimetria entre mestre e aprendiz: esse caminho eu já trilhei, dizem. No exemplo do curta de Kiarostami, as assimetrias entre a lata e o menino, o velho e o menino, o menino e o cão, são intrinsicamente dadas. Será desnecessário enfatizá-las. Ademais, quando a perspectiva de um percurso se desenha, é preciso reconhecer os saberes anteriormente saboreados, é imprescindível conhecê-los de novo, para além de relembrar e rememorar, pois desconheço o companheiro de caminho e o próprio caminho, a ser percorrido passo a passo. O arquiteto holandês Jan Maaschelein (2008, p.25) amplia e precisa a acepção de ‘saber’, quando diz que “o saber não está dirigido a compreender (melhor), mas a cinzelar, quer dizer, a fazer uma incisão ou uma inscrição concreta no corpo que transforme quem somos e como vivemos.” Portanto, os saberes deixam marcas na memória corporal. Procuro rastros antigos, mas, no movimento dessa prospecção, meus passos deixam novas pegadas, palimpsestos.[86]

De fato, Lemêtre igualmente se coloca na posição de companheiro de caminho. Não obstante, por vezes trabalhar questões musicais como ritmo e andamento com os atores, a fim de sanar alguma demanda da cena em que trabalham, ele tem o hábito de se referir aos artistas como seus companheiros. Mesmo quando está “servindo a um ator em cena” (o que deve ser entendido como "relacionando-se" com ele através da música, a fim de, por exemplo, atribuir-lhe algum sentimento, um estado interno, seu destino), não é visto entre eles qualquer traço de hierarquia ou individualidade que os coloque em posições diferentes. Eles se vêem juntos, remando em um mesmo barco.

Conforme demonstra o depoimento de Aline Borsari, esta postura não permanece restrita às atividades artísticas, sendo um dos pilares de sustentação da companhia, a “casa de todos":

> AB - Então… esse ano agora, durante a criação do espetáculo Une Chambre en Inde teve muito chileno, muitas pessoas que vieram da escola nômade. E que fizeram um pouco como eu fiz lá há nove anos atrás: trabalharam um pouco no bar, trabalharam um pouco na técnica.
> MA - Isso é da natureza do Soleil. Eu carreguei umas panelas lá, vou te falar. Esse período que eu estive lá, pesquisando a convite do Jean-Jacques, eu carreguei umas panelas lá, fiz umas coisas… porque eu acho que é da natureza da trupe, não é?
> AB - É. Não tem a divisão de tarefas, não é de acordo com a função. A diretora também é a que recolhe os tíquetes na entrada…
> MA - Serve sopa… é verdade.
> AB - As figurinistas são também as camareiras, elas ajudam a trocar. Os administradores são também os bilheteiros… Então tem esse tipo de função, todo mundo está lá para a trupe, para servir a trupe.

[86] DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). jan. 2018.

> MA - Que nem circo, não é?
> AB - É. Esse espírito ainda, de servir a trupe. Consciência de todo também. Divisão de responsabilidade também. Ariane sempre fala "é a nossa casa, a casa de vocês". Então tem um olhar sobre o todo. Se eu vejo que tem alguma coisa perigosa, alguma coisa quebrada, é minha responsabilidade também, como membro da trupe, de olhar.[87]

Não obstante permear diversas atividades no Théâtre Du Soleil, as entrevistas revelaram que é principalmente durante os processos de montagem dos espetáculos que este sentimento de pertencerem a um *coletivo* faz uma grande diferença. A começar pela retaguarda com a qual o trabalho no palco passa a contar: um verdadeiro batalhão de profissionais, que operam a impressionante estrutura montada ao longo das décadas de atividade, a qual preserva uma boa parte da história da companhia, espalhada pelo complexo de galpões que foram ocupados por eles na antiga fábrica de munições - a Cartoucherie, no início da década de 1970, e que posteriormente seriam adotados como a sede da trupe, em Paris.

Galpão de Figurinos
Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Junho de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Uma característica que chama a atenção nos processos de montagens do Théâtre Du Soleil é que, apesar de alcançarem proporções que os colocam à beira de uma produção industrial, eles buscam veementemente preservar a feição artesanal, da mão do artista cuidando de cada detalhe, em cada camisa que é lá produzida, em cada banco, em cada movimentação no palco, em cada fala do ator, em cada gesto, em cada instrumento que é construído, promovendo algo que identificaremos, neste estudo, como ***Artesania teatral***.

[87] BORSARI, Aline. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 14/06/2017, na Hamburgueria Marques, no bairro de Santana, em São Paulo, SP - Brasil.

A busca por uma *artesania teatral*, que evidentemente não é exclusividade da trupe, é uma consequência do pensamento artístico que move o Théâtre Du Soleil, e do seu posicionamento contra a industrialização da arte e o teatro burguês. Ela se instaura fortemente como característica intrínseca desde o início das montagens, e pode ser vista como um reflexo do sentimento de pertencerem a um *coletivo*, articulado com uma política de aproveitamento dos dons que os artistas trazem para a companhia, como nos explica a atriz Juliana Carneiro da Cunha:

> Eu não toco nenhum instrumento, mas eu sei que tenho esta musicalidade do fato de ter sempre dançado, sempre estar muito em função, recebendo a música, o ritmo. Senão, um tem a oportunidade de exercer um dom, que seja musical, que seja manual mesmo. Porque somos nós que fabricamos e que fazemos, pelo menos assim… que projetamos o que é que vai ser necessário em cena. Depois tem técnicos, que são profissionais, que aperfeiçoam. Mas as pessoas que sabem desenhar, elas aproveitam e desenham; as que sabem costurar, costuraram; as que sabem fazer coisas com as mãos… Sempre tudo é feito por nós mesmos aqui, não é. O cenário, o figurino, tudo é feito nos nossos ateliês.[88]

De fato, conforme foi revelado em muitos depoimentos, durante a etapa de *concoctage*, os membros da trupe vêem a si mesmos como passageiros em uma viagem da qual não conhecem o destino. Por essa razão, não fazem nada antecipadamente, como explica Juliana:

> É tudo feito na medida do necessário. Por exemplo, agora nesta peça atual que eles estão ensaiando, eles estão aprendendo a cantar com uma técnica indiana, estão aprendendo a dançar uma dança muito específica também, do sul da Índia. E aqueles que têm mais capacidade, têm um dom, evidentemente vão se adiantando, mas é tudo feito com a necessidade da peça. O cenário, inclusive, também. Não existe nada, a gente começa numa sala vazia. Quando vai precisando de uma altura aqui, ou de um buraco lá, ou de uma mesa lá, ou de uma cama. O que quer seja, a coisa vai chegando de acordo com a necessidade do ator. O ator propõe também a maquiagem, propõe o figurino. Mas, para falar mais especificamente da música, Jean-Jacques é uma pessoa que está presente o tempo todo, e se for necessário que uma pessoa, que um papel específico tenha que aprender, ele vai dar o tempo pra isso. É bem caseira a maneira como a gente trabalha. A gente faz de acordo com o que vai para aparecendo, a necessidade do que vai aparecendo.[89]

Ou seja, os artistas do Théâtre Du Soleil sabem de antemão que as demandas para a elaboração de elementos para o novo espetáculo surgirão a partir da *évidence* que brota da

[88] CUNHA, Juliana Carneiro da. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 12/04/2016, no Refeitório do Théâtre Du Soleil, Cartoucherie - Paris, France

[89] Idem.

pesquisa realizada no palco da companhia, com a apresentação das *visionnettes*. Por essa razão, é aos poucos que eles vão propondo, nos exercícios e improvisos, elementos para compor as cenas. No decorrer desse processo, a partir dos resultados dos exercícios, eles mesmos construirão o cenário, os objetos de cena, a maquiagem.

Esta *artesania teatral*, este ir propondo com a finalidade de construir o espetáculo, apesar de possuir uma dimensão coletiva bem característica, em um certo grau, é moldada pela experiência de cada artista envolvido no processo, e pela contribuição que eles trazem para o trabalho. Não apenas a experiência manual e técnica, mas igualmente, a experiência cultural, o que adquire uma grande dimensão ao tratarmos com uma companhia teatral como o Théâtre Du Soleil, que acolhe atores do mundo todo, chegando a manter em sua estrutura, dezenas de nacionalidades diferentes, como explica Aline Borsari:

> AB - E voltei para lá quando teve esse grande estágio, no início de 2009. Foi o último grande estágio aberto para atores do mundo todo. Nós éramos quinhentos atores… quatrocentos e oitenta… de quarenta e três nacionalidades diferentes.
> MA - Nossa, que loucura!
> AB - Se inscreveram para o estágio de duas semanas. Então eu voltei pra França achando que eu iria só fazer o estágio e voltar pro Brasil. E no final desse estágio de duas semanas ela [Ariane Mnouchkine] convidou quarenta atores pra participar da seleção. E aí, então, a gente fez durante um mês uma seleção, e no final desse um mês, sobraram vinte. Ela falou "vamos começar a ensaiar o espetáculo, e aos poucos a gente vai definindo quem fica, quem não fica". E aí, isso foi durando, durando, durando, durando, e…[90]

A pluralidade cultural presente na Cartoucherie, além de enriquecer a *artesania teatral* da trupe, faz com que a relação estabelecida entre os artistas e a música produzida por Jean-Jacques ganhe múltiplos contornos, como se cada tapete voador no qual os atores embarcassem em sua viagem teatral possuísse uma estampa própria, como explicaram Dominique Jambert e Vincent Mangado:

> VM - Então havia esse jogo onde tínhamos um tapete voador, um universo que não era o que nós o fazíamos, ou o que nós vivíamos, que era outra coisa, que era nosso céu, ou nossa casa…
> DJ - Ou nosso mundo!

[90] BORSARI, Aline. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 14/06/2017, na Hamburgueria Marques, no bairro de Santana, em São Paulo, SP - Brasil.

> VM - Ou nosso mundo. E ele tocava conosco. Então nós sabíamos que havia esse universo sonoro, e quando nós o escutávamos não nos preocupávamos em estar… como dizemos… Eu penso que é mesmo um universo sonoro, evidentemente.[91]

A consciência da existência de um universo sonoro da cena, conforme colocada neste depoimento, nos revela a noção, por parte dos artistas da trupe, de que o estabelecer uma relação com a "dimensão musical" da cena ocupa um lugar de muita importância no teatro que praticam, como explica o ator Vincent Mangado:

> VM - […] O mundo musical para nós, uma vez que escolhemos fazer parte do Théâtre Du Soleil, nós sabemos que o mundo musical faz parte do nosso trabalho, mesmo se não somos músicos. Não somos músicos, não somos dançarinos, somos atores, precisamos saber fazer um pouco de tudo, não somos especialistas em nada, e estamos na média em tudo. Dançamos um pouco, cantamos um pouco, fazemos um pouco de música… em tudo um pouco.
> MA - E no Soleil a música está sempre presente.
> VM - Bem, não podemos fazer sem. Se você quer trabalhar, e evoluir, progredir dentro Théâtre Du Soleil, em um momento você é obrigado a encontrar a dimensão musical, isso é certo no trabalho desta trupe, sim.[92]

Assim como Vincent, muitos artistas relataram que, apesar de não se considerarem músicos, buscam participar ativamente do jogo com a música, a fim de manterem o fluxo da *simbiose criativa* que paira sobre a encenação durante a *improvisation contrôlée*.

Nos depoimentos, deram a entender que, quando uma das partes não é capaz de manter tal fluxo, a música e o trabalho dos atores se transformam em matérias separadas, concomitantes no tempo cronológico, mas que não jogam entre si. Ficam suscetíveis ao esvaziamento do seu sentido dentro da encenação, e correm o risco de assumirem funções ilustrativas, ou ainda, permanecerem na superfície das coisas.

Nesta perspectiva, a música é "um meio" para que o ator possa trabalhar, para que esteja em cena e possa dialogar, mesmo que sozinho no palco, como afirma Jean-François Dusigne:

---

[91] JAMBERT, Dominique e MANGADO, Vincent. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, em Paris, France. Tradução nossa.

[92] Idem.

> JFD - Para mim é certo que a relação com a música é uma fonte de grande prazer, porque ela é um meio para que possamos trabalhar, poder estar na cena em um diálogo, mesmo quando estamos sós em cena. Existe forçosamente um diálogo com o músico, uma série de trocas, de impulsos, que é realmente em termos de prazer, é jubilar. Eu penso que há uma reciprocidade. Jean-Jacques, eu diria, é um segundo pulmão. Eu acredito que é realmente algo que nos dá um impulso. Mas é certo que, e Jean-Jacques te disse muito bem, ele não pode começar a tocar… bem, por vezes ele pode sustentar um ator que está um pouco frágil, mas, enquanto o ator não tiver encontrado interiormente sua própria… como se diz… sua própria…
> MA - Música?
> JFD - Música, nós podemos dizer! Essa coisa que é uma pequena chama. É algo que é irresistível… talvez da ordem de uma avidez, de um desejo, da tempestuosidade, da revolta, de todo tipo de coisas que te conduz a "estar através de um outro". Estar em uma descoberta. Em uma relação. Quer seja em relação com o espaço, quer seja em relação ao mundo, quer seja em relação ao outro, é como o estado que se constrói. Existe essa necessidade, esses requisitos mínimos. E a partir do momento que temos consciência que estes são requisitos mínimos, então há uma atenção que permite uma troca. [93]

Não obstante o jogo entre o músico e o ator ocorrer inequivocamente, mesmo que venha a ser instaurado pela presença de um ritmo mínimo entre os elementos que se colocam em cena, Jean-François argumenta que é essencial a entrega, por parte do ator, de algo que identificou como “requisito mínimo”. Caso contrário, o jogo "mínimo" entre o ator e a música pode levar àquilo que ele denomina “atrocidade”, que se apresenta justamente quando o espectador passa a questionar porque o ator “ faz mal e está pouco presente?”.

> Agora, a questão de um diálogo possível com a música, eu vejo… ali estão as máscaras (aponta para máscaras de Kyogen que estão no chão do espaço), é um tipo semelhante. Isso significa que, se você colocar juntos um mascarado e um ator sem máscara, os dois vão se acordar em torno dos princípios que estão sob o jogo, o mascarado com o sem máscara. Isso quer dizer que existe uma determinada ritmicidade, há uma energia mínima. Em um tempo, podemos dizer também, que está ligada ao seu ritmo e a essa música, que podemos chamar "uma musicalidade”. Algo que pode levar a uma atrocidade: se o equilíbrio não é suficiente, então a máscara te sobrepõe completamente, porque ela tem uma presença bem mais forte que você. O que é curioso, porque você tem um ator em cena, mas você começa a desconfiar porque ele faz mal e está pouco presente? Porque dentre as coisas que acontecem, há uma organicidade. Como uma criança, há essa presença que vem, que acontece, que a faz se libertar, que percorre da cabeça aos pés, que circula profundamente, algo do idioma do fazer, do fluir, da correnteza. E o ponto de encontro, quer seja entre uma máscara e um ator, quer seja entre o músico e o ator, ele se situa nesse intervalo, nesse "entre os dois”, nesses espaço entre nós que é o silêncio, que é, em seguida, persuadido. Isso significa, nesse momento de ressonância. Por consequência, para um ator tudo se completa nesse momento de ressonância, nesse momento de silêncio. Finalmente, primeiro ele faz o seu trabalho, mas, há aquilo que se revela no eco, nessa ressonaria, onde isso se completa, e onde alguém se deixa inspirar.[94]

---

[93] DUSIGNE, Jean-François. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 23/06/2016, na ARTA - Association de Recherche des Traditions de l’Acteur. Cartoucherie, Paris - France. Tradução nossa.

[94] Idem.

Para que não ocorra a tal “atrocidade”, Dusigne reconhece que é preciso que haja o que ele identifica como uma “organicidade” na cena. Para tanto, explica, se faz necessário que o ator participe do jogo investido do requisito mínimo (a “presença que vem, que acontece, que o faz se libertar, que percorre da cabeça aos pés, que circula profundamente, algo do idioma do fazer, do fluir, da correnteza”), pois será no espaço entre o requisito e a música, no seu interim, que a organicidade da cena se articulará.

Este requisito, descrito por Dusigne, e por muitos artistas da trupe nas entrevistas que realizamos, deve ser identificado e trabalhado pelo interlocutor, o músico do teatro, como explica Lemêtre:

> A música do teatro. "Eu tenho vontade de ser um músico do teatro". É uma música específica para o teatro. Não é uma música, sobretudo uma música do cinema, não tem a ver. Evidentemente não é uma música simples. Não é a música para balé, para circo. É a música do teatro. Bem específica. Quer dizer, que tem um centro bem particular do teatro. Um ator entrando; seu coração: tic-tic, tic-tic (entrando - acelerando) *Vien venererable Lancaster*! tic-tic-tic (desacelerando). Então, como eu entendo uma entrada que eu vejo assim? Eu escuto a música (faz ritmo de acordo com a movimentação do ator). E os músicos não entenderam nada, porque esta é a velocidade da música interior da pessoa. O coração bate mais rápido que o normal: há o medo, a angústia, há o personagem, há um lado que fala "vão, vão entrar em cena, entrar no espetáculo". Não é possível fazer um "tempo regular". Não é possível fazer o tempo dentro de "compassos". O que quer dizer que neste momento os atores e as atrizes se calam sobre a música, e isso jamais pode ser o trabalho da música, se calar diante da música. O músico deve servir o teatro, ou então se chama teatro musical. Aí eu estou de acordo. No teatro musical, é a música quem dirige o ator. Mas o teatro com a música, é outro mundo.[95]

Ao descrever a música do teatro que praticam, dentre outras observações, Lemêtre diz que, para acompanhar a entrada de um personagem, ele escuta o que chama de a “velocidade da música interior da pessoa”. Identificamos que este “interior" que o compositor menciona é o mesmo descrito por Dusigne como os “requisitos mínimos”, algo que aparece frequentemente nas falas dos artistas do Théâtre Du Soleil, figurando nas entrevistas com o nome de ***ÉTAT DE L’ACTEUR.***

> E também, acredito que a gente descobriu, e Jean-Jacques também, várias dimensões da função da música no teatro. A música não ficava simplesmente no estado, no ambiente da cena, mas também os personagens que começavam a ter os seus pró-

[95] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Palestra proferida no B_Arco, em 02/02/2013. Pinheiros, São Paulo - Brasil. Tradução nossa.

> prios temas, músicas de entrada. Porque Ariane fala muitas vezes, no trabalho ou nos estágios, de uma coisa muito importante para nós todos, que é "a música interior do personagem". Ariane funciona simplesmente com música, com ritmo. O personagem entra com uma música. Todo personagem tem uma música própria.[96]

De fato, as falas dos artistas são uníssonas ao afirmarem que, para embarcarem na aventura rumo a um outro mundo sobre o tapete criado pela música de Jean-Jacques durante as encenações, é necessário que estejam com o bilhete de viagem em mãos, o seu "requisito mínimo", o *état de l'acteur.* Eles concordam, também, que não se pode esperar que o tapete faça sozinho todo o trajeto, uma vez que trata-se de um percurso cujo primeiro trecho tem, obrigatoriamente, que ser realizado no interior do ator, para que este chegue até o personagem, e assim possa levá-lo para a cena.

Nas palavras de Lemêtre:

> A música não vem da música, ela vem do estado do personagem, e o estado fornece o corpo do personagem, e a voz do personagem. Se ele não têm o estado, não há o corpo, e não há a voz. Agora, se você pega a voz para cobrir o personagem, é um passo idiota. É uma técnica nesse momento… se você pega o corpo e você faz assim (gesticula desengonçado) para dizer "meu personagem é assim", você vê… e daí o que você fez? Uma caricatura.[97]

Desta forma, o *état de l'acteur* é visto, tanto pelos atores quanto por Jean-Jacques, como um elemento de grande importância, porque funciona, conforme explica o compositor, como a interface entre o ator e o personagem, provendo-lhe uma sustentação durante o processo de elaboração e execução das cenas.

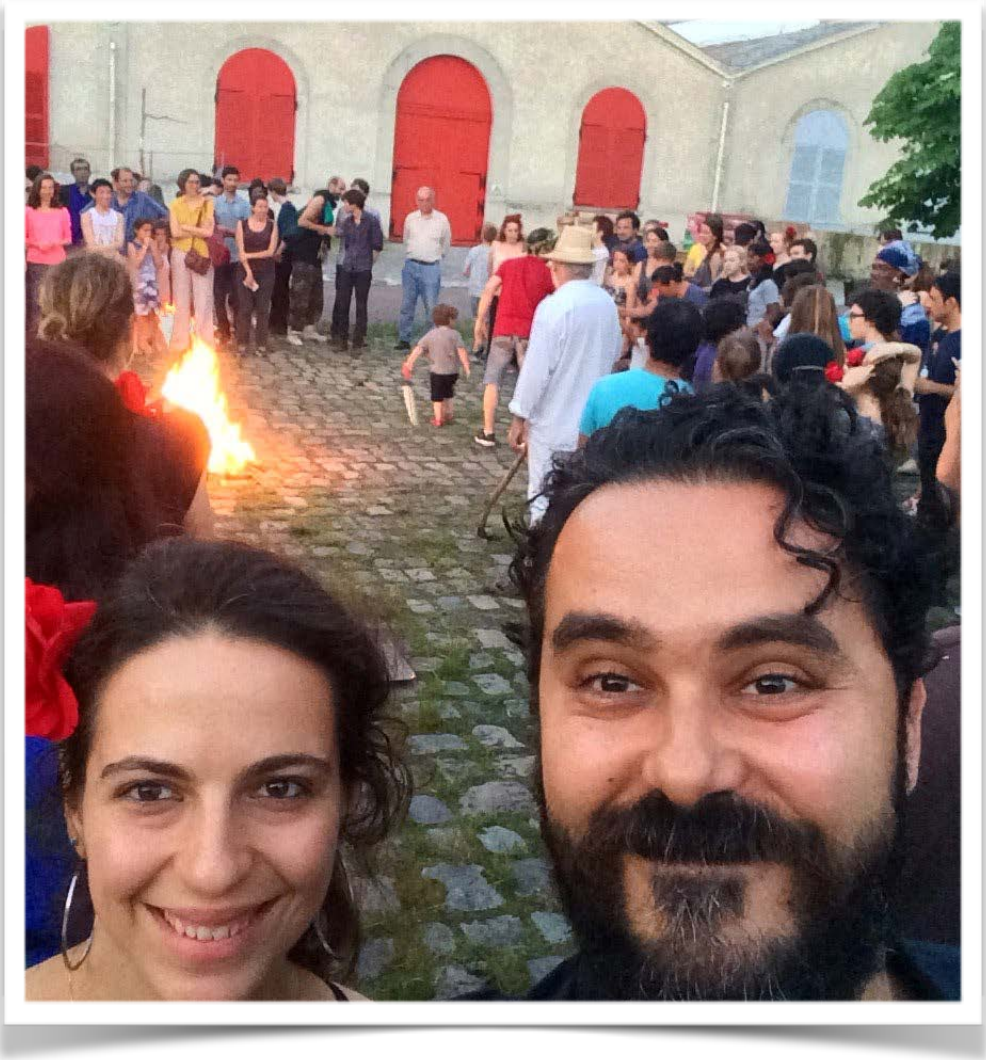
Todavia, a construção dos personagens nas montagens do Théâtre Du Soleil não é operada somente pelos atores e pelo compositor. Os artistas da companhia relataram existir um outro fator, que não pode ser esquecido: o ***Olhar de Ariane,*** que também é crucial no processo. Por essa razão, eles sabem que precisam partir do *état de l'acteur* encontrado (ou minimamente indicado), para que possam fornecer algo que "dê, tanto para o Jean-Jacques, quanto para a Ariane, matéria para a cena seguir adiante", como descreve a atriz Aline Borsari:

---

[96] DUROZIER, Maurice. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 17/06/2016, no Restaurante & Café L'Usine de Charonne, Boulevard de Charonne, 75011 Paris, France. Tradução nossa.

[97] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 29/06/2016, em seu ateliê na sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.

MA - […] O que ele me conta bastante é a respeito do estado, de sentir o estado do ator, de receber e de ajudar o ator a manter ou a chegar no estado que estava lá no ensaio… mas efetivamente, o ensaio disso é o ensaio da cena, não é?
AB - Exatamente! Não tem separado.
MA - Não tem separado, até porque não faria sentido.
AB - Se o ator não está no estado, não tem esse ritmo, essa pulsação, o Jean-Jacques nem consegue, não é. Quer dizer, às vezes ele pode tentar te estimular, tentar provocar esse estado. Mas muito provavelmente o ator tem que já começar com um mínimo de sensação, com algo que dê tanto para o Jean-Jacques quanto para a Ariane matéria para a cena seguir adiante. E, se não, aí já tem que começar de novo, propor uma outra coisa. [98]



Aline Borsari e Marcello Amalfi - Comemoração da Festa de San Juan Catalão
Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
23 de Junho de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

[98] BORSARI, Aline. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 14/06/2017, na Hamburgueria Marques, no bairro de Santana, em São Paulo, SP - Brasil.

O olhar de Ariane é o elemento que fecha o círculo durante o *échange triangulaire*, que, por vezes, direciona os atores no sentido apontado pela *vision*, como explica Duccio Vannucini:

> E também, se não a escutamos, tem alguém na frente, Ariane, que nos diz "Escute a música! Você não está na música, você não aproveita a sustentação!" Isso te força a fazer, de saída, um esforço. Maior, menor, isso depende do ouvido mais ou menos musical de cada um dentre nós. Mas isso não quer dizer que um músico forçosamente iria melhor. Não se trata desta música.[99]

Uma espécie de filtro para as experimentações, como descreve Vincent Mangado:

> Sim. Tudo é experimentado, o tempo todo, ao mesmo tempo. O método é que isso passa pelo filtro de Ariane, que sente o que ela quer, que não sabe sempre como exprimir, mas que orienta o trabalho. Então, que ela faz um tipo de, aos poucos, guiar nosso imaginário coletivo, o dos atores, o do músico, para chegarmos a construir juntos, ela orienta. Como se você tivesse as crianças construindo castelos de areia, todos juntos. Em um momento tem um que diz aqui vamos fazer o fosso, a ponte vai aqui, ok de acordo, a ponte vai lá, aqui eu vou colocar a estrada, eu vou fazer as torres… é mais ou menos isso.[100]

É justamente guiando o imaginário, como bem coloca Vincent Mangado, que o *olhar de Ariane* colabora, não apenas com os atores, mas igualmente com o músico, colocando em ação a *simbiose criativa* no Théâtre Du Soleil, que, por fim, constrói os “castelos de areia" no palco da companhia.

De acordo com os depoimentos dos atores, trata-se de um olhar que permanece atento durante todo o processo de elaboração das cenas, e que após a estreia, ajuda a manter a integridade do espetáculo já em cartaz. Além de alertar sempre que encontra um elemento destoante que, em alguma perspectiva, pode ser mais trabalhado, auxilia na correção de algo que eventualmente dê errado durante uma apresentação, como relata Maurice Durozier:

> Sim, são coisas concretas. Eu tenho que me voltar para um espetáculo em particular, porque em todo espetáculo tem alguma coisa fundamental com a música, é evidente. […] Por exemplo, esse tema do personagem, por exemplo em *Sihanouk*, do Cambodia [*L’Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge,*

[99] VANNUCINI, Duccio Bellugi. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, em Romaineville, Paris, France. Tradução nossa.

[100] JAMBERT, Dominique e MANGADO, Vincent. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, em Paris, France. Tradução nossa.

> *1985],* eu tinha um personagem que se chamava Pen Nouth, que era um ministro do rei Sihanouk, fazia toda a saga, as oito horas e meia de espetáculo, e ele tinha um tema. E, às vezes, Jean-Jacques tocava esse tema muito antes da entrada do personagem. E, esse tempo para mim, eu já podia ouvir, eu imaginava ele chegando. Eu estava atrás da cortina esperando, mas essa viagem de 20, 30 segundos, *piano* [fraco] , *piano*, e ia subindo… era uma joia de entrada para viver toda noite. Entenda esse aspecto também, a gente atua muito, muito. Duzentas, trezentas vezes o espetáculo, é incrível. Então é viva a relação. Assim, perdido nas emoções, a gente esquece de entrar em cena. A pontuação, o momento da música, e eu estou dizendo que tem uma relação aqui porque a gente falava depois com o Jean-Jacques. Tem espetáculos que um dia, como aconteceu, a Ariane vem e me diz "Não, não, não, nesse momento você estava errado, você não respeitou isso", e eu tenho que, no dia seguinte, reajustar. Não é porque vocês está fazendo uma vez que já (estala o dedo), que você tem a receita para fazer. Todo dia você está diferente, todo dia você tem que ter essa escuta, essa atenção pra música, que pode ser às vezes contraditória. Porque você esquece porque você está tendo medo, ou pressão demais de não fazer uma coisa, e você esquece. É como, imagino, um ataque de um instrumento para um músico em uma orquestra. Você que fazer a nota correta, no momento certo, e na intensidade certa.[101]

Um dos elementos que compõem este olhar da diretora, que vem ajudando a moldar as produções da companhia desde sua fundação no começo dos anos 1960, é uma preocupação com a relação entre a prática teatral e o ***Pensamento político***, como explicou Pierre Longnesse, ator, diretor e professor na Universidade de Artois, em Arras, França:

> PL - […] Eu gostaria de dizer uma coisa: eu penso que, o que é muito interessante para um público francês também é a maneira de utilização do material oriental. Sabe, por um lado, este material oriental traz todos os aspectos sagrados do teatro, do drama, e toda essa forma de produzir, um tipo de…
> MA - Um ritual?
> PL - Um ritual com o ator. E, ao mesmo tempo, por causa de nós não podermos evitar a historia do teatro europeu, este material é automaticamente conectado a Brecht, Meyerhold… a esta utopia de um teatro político, uma arte política, e penso ambos estão completamente misturados no trabalho dele. É o caso de todas as peças sobre a Índia, o Camboja… Porque eles foram realmente longe na investigação dos tópicos políticos. E nós temos que falar a respeito de Hélène Cixous, ela é uma pessoa muito importante. Ela está atualmente afastada, mas durante quase vinte anos ela foi completamente central, entre 1982 e quase 2003.
> MA - Ela é um pilar.
> PL - Certamente! Não apenas na escrita, mas também na ideologia, eu poderia dizer. No pensar no trágico, na tragédia humana, na dialética entre o indivíduo muito frágil e o coletivo, e o coral, o coral do povo. Jean-Jacques e Hélène são muito próximos. Eles entendem muito bem um ao outro. Isso é algo que eu descobri ser muito importante na pesquisa.[102]

---

[101] DUROZIER, Maurice. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 17/06/2016, no Restaurante & Café L'Usine de Charonne, Boulevard de Charonne, 75011 Paris, France. Tradução nossa.

[102] LONGNESSE, Pierre. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 02/05/2016, em um Café próximo ao Metrô Etoile, Paris, France. Tradução nossa.

Pierre Longnesse e Marcello Amalfi
Em um Café próximo ao Metrô Etoile, Paris, France.
Abril de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

O *pensamento político* alimenta boa parte das discussões nos processos de montagens no Théâtre Du Soleil. É, de fato, uma dimensão indissociável de seus espetáculos, que interfere diretamente na sua elaboração, afetando desde a criação do menor adereço de cena, às numerosas páginas dos textos que eventualmente produzem. Uma marca na história do Théâtre Du Soleil que, certamente, tem muita relação com a trajetória de sua diretora.

Ainda jovem, Ariane, filha do produtor de cinema russo Alexandre Mnouchkine, ingressou na renomada *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* (Escola Internacional de Teatro de Jacques Lecoq). Um pouco depois fundou, com alguns de seus antigos colegas de curso, a *L'Association Théâtrale des Etudiants de Paris* (Associação de Teatro dos Estudantes de Paris, doravante *L'A.T.E.P.*). Dentre outras atividades, organizavam montagens de peças e cursos de teatro e palestras (incluindo uma que muito marcou seus membros, em 29 de março de 1960, proferida por J. P. Sartre). Em 21 de junho de 1961, estrearam *Genghis Khan*, de Henry Bauchau, com direção de Ariane Mnouchkine.

A *L'A.T.E.P.* pode ser vista como o embrião de onde, após algum tempo, sairia o Théâtre Du Soleil: uma Sociedade Cooperativa Aberta de Produção (SCOP), formada por dez estudantes, que contribuíram com 900 F. cada, conforme descreve Bablet:

> Retomam um projeto já previsto em 1961, de criação de uma "comunidade teatral". Mas uma fórmula mais realista lhes é aconselhada - não sem ironia - pela união de atores, a da "Société coopérative ouvrière de production" [Sociedade Cooperativa

> Aberta de Produção]. E o sindicato acrescenta; "Se você não tem dinheiro, então, não façam teatro" … Quem diz cooperar diz "trabalhar juntos, fazer uma obra conjunta". Em uma cooperativa, cada um tem uma importância capital, porque cada um é igualmente responsável, cada um tem os mesmos deveres e os mesmos direitos. Se cada um começa com o mesmo capital, cada um também coloca em jogo sua própria personalidade, pronto para dar o máximo, mas capaz também de aprender e receber. Se trata de um intercâmbio. Se a natureza e o ambiente criam oportunidades desiguais, no Théâtre du Soleil, tudo é feito para que cada um desenvolva ao máximo seus dons, suas qualidades e sua personalidade.[103]

A estreia do Théâtre Du Soleil para o público francês ocorreu em 29 de maio de 1964, com a montagem do espetáculo *Les Petits Bourgeois* (Os Pequenos Burgueses), um adaptação de Arthur Adamov à obra de Maxime Gorki, com direção de Ariane Mnouchkine, e com cenários e figurinos de Roberto Moscoso.

Sobre este início, observou a pesquisadora Béatrice Picon-Vallin:

> A encenação de *La Cuisine* (1967), de Wesker, é marcante por sua atuação coletiva, o trabalho coral, as improvisações. Com *Les Clowns* (1969), e especialmente 1789 (1970), o Soleil inaugura as "criações coletivas", sem texto pré-definido. Os atores-malabaristas deste espetáculo-festa criam imagens não convencionais da Revolução, em cavaletes distribuídos no espaço da Cartoucherie de Vincennes, reabilitada pela trupe.[104]

Curiosamente, durante a primeira ocupação que fizeram na Cartoucherie, para a apresentação de 1789, eles ainda não sabiam que aquele seria o local de sua futura sede, como explica Joël Cramesnil:

> Foi durante o verão de 1970 que o Théâtre du Soleil, desesperado em busca de um local de trabalho que não fosse especialmente um teatro, descobriu a Cartoucherie, graças a Christian Dupavillon. A trupe se instala de forma temporária em agosto para ensaiar 1789. […] De volta a Paris após um verdadeiro sucesso, o Theatre du Soleil decidiu ajeitar a Cartoucherie para poder encenar seu espetáculo. Jeanine Alexandre-Debray, chefe do *Parc Floral*, autoriza esta instalação apesar dela não estar autorizada a fazê-lo. O tamanho do local é considerável: as paredes e o piso estão imundos, as janelas estão quebradas, as calhas entupidas, os telhados estão deteriorados e não há eletricidade, nem telefone, nem água encanada. Os membros da trupe realizam o trabalho por si próprios - sem a ajuda da cidade de Paris nem do Ministério da Cultura - e tornam-se, por vezes pedreiros, outras pintores, encanadores, carpinteiros, vidraceiros, eletricistas, artesãos ou trabalhadores com zinco. [105]

---

[103] BABLET Denis et BABLET Marie-Louise, 1979, pp.7-9.

[104] PICON-VALLIN, Béatrice. 2014. Texto publicado em 2014 por ocasião das celebrações do Ministério da Cultura e Comunicação francês por ocasião do 50º aniversário do Théâtre du Soleil.

[105] CRAMESNIL, Joël. 2004.

A própria instalação da trupe na Cartoucherie é o resultado e um *pensamento político*, uma "prática militante", nas palavras Cramesnil, que acabou por atrair outras trupes para o espaço ocupado anteriormente pela antiga fábrica abandonada de munições, um movimento que resultou no aparecimento de um centro teatral em Vincennes, nos arredores de Paris, pelas mãos e custos dos próprios coletivos:

> De 1971 a 1973, quatro outras trupes se mudaram para a Cartoucherie: na Primavera de 1971, Jean-Marie Serreau - que começou no teatro em 1938 como aluno de Charles Dullin - cria o Théâtre de la Tempête; na primavera de 1972, Antonio Díaz-Florían - que começou em 1966 como diretor do *Théâtre de l'Epée de Bois* - se instala com o *L'Atelier de l'Epée de Bois*; no outono de 1972, Tanith Noble - que começou em 1969, no *Bread and Puppet Theatre* de Nova York - criou o *L'Atelier du Chaudron*; depois, na primavera de 1973, o *Théâtre de L'Aquarium* - que começou em 1964 como uma trupe universitária da *L'École Normale Supérieure*, federados por Jacques Nichet - instalam-se, por sua vez, na Cartoucherie. A transformação dessa antiga fábrica militar em um coletivo teatral é, portanto, uma experiência intuitiva, pois cinco lugares são criados de maneira progressiva e não premeditada. É também uma prática militante, uma vez que estas cinco trupes não recebem nenhum apoio público para esta instalação. Por fim, trata-se de um empreendimento coletivo, uma vez que a recuperação desse local tem, necessariamente, causado solidariedade entre seus ocupantes.[106]

Dentro deste viés político, uma figura de muita relevância na trajetória da trupe é Hélène Cixous, que ao lado de Michel Foucalt e Gilles Deleuze, foi uma das fundadoras da Université Paris VIII, e autora do ensaio “O sorriso da Medusa” (1975):

> Nascida em 5 de junho de 1937, em Oran. […] Desde 1967 publicou cerca de sessenta ensaios e ficções. […] Em 1968, encarregada da criação da Universidade Paris VIII - Vincennes, onde leciona até 2005. […] Em 1974 institui o primeiro doutorado em Estudos Femininos. […] Em 1963, ela encontra Jacques Derrida, com quem mantém uma longa amizade e compartilha inúmeras atividades políticas e intelectuais, incluindo os primeiros anos da Universidade Paris-VIII (Vincennes-Saint-Denis, criada em 1969), o *Centre national des lettres* (atual *Centre national du livre*), o Parlamento Internacional dos Escritores, o Comitê Antiapartheid, além de colóquios e seminários no *Collège international de philosophie*. Eles compartilham algumas publicações comuns ou cruzadas, como *Voiles, Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif* (Galilée, 2001), *H.C. pour la vie, c’est à dire…* (Galilée, 2002).[107]

[106] CRAMESNIL, Joël. 2004.

[107] Fonte: Éditions Galilée. Helène Cixous, Biographie. Acessado em 12/01/2018. Disponível em <http://www.editions-galilee.fr/f/index.php?sp=livAut&auteur_id=1901>. Tradução nossa.

Parceira há décadas, ela escreveu diversos textos teatrais para o Théâtre Du Soleil, dentre eles:

- *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (1985; ed. corrigida 1987).
- *L'Indiade, ou l'Inde de leurs rêves, et quelques écrits sur le théâtre* (1987)
- *Les Atrides - Les Euménides d'Eschyle* (1992)
- *La Ville parjure ou le réveil des Erinyes* (1994)
- *Et soudain, des nuits d'éveil* (1997)
- *Tambours sur la digue* (2002)
- *Les Naufragés du fol espoir* (2010)
- *Une Chambre en Inde* (2016)

A preocupação com o *pensamento político*, em Ariane, é entendida por estudiosos como algo tão marcante em sua trajetória, que Josete Feral chega a afirmar que a diretora atua com a mesma força no campo da política e no campo das artes. Em suas palavras:

> Engajada, Mnouchkine é, sem dúvida. Ela está com a mesma força no campo da política e no campo da arte, uma arte que também se une à política, mesmo que ela não goste que nos lembremos sempre dela. A natureza das duas abordagens é radicalmente diferente, e Mnouchkine está ciente disso, ela que tenta manter esses dois modos de intervenção separados um do outro. No campo do engajamento político, Mnouchkine conduz suas lutas externamente a qualquer afiliação a qualquer partido que seja. Sua linha de diretora é permanecer fiel a algumas ideias as quais ela acredita profundamente: a liberdade do artista, reivindicação do direito de receber, apoiar as artes, denunciar crimes de Estado... Sua principal luta parte da convicção de que todos os artistas devem poder executar sua arte com impunidade, em condições necessárias para o livre exercício do seu talento. É nesse espírito que, durante os anos, ajudou muitas vezes muitos outros membros de sua companhia que a acompanham em suas cruzadas - ela interveio, publicamente, em algumas ações, não hesitando em denunciar e exigir ações rápidas dos governos: liberação de artistas vítimas de ditaduras na América Latina ou vítimas de regimes comunistas nos país do Leste Europeu, a ação por artistas desaparecidos na Argentina, a recepção de imigrantes sem documentos legais, apelo para o fim da guerra na Bósnia, a defesa que faz atualmente dos artistas argelinos dizimados pelos diversos fundamentalismos. O objetivo de cada uma dessas ações é, a cada vez, bem específico: libertação de Vaclav Havel, na Checoslováquia; de Alba Gonzales Souza, na Colômbia; de Serguei Padjanov, na URSS; de Wei Jingsheng, na China. Essas ações perturbam mais e mais os governos, a sociedade, e o público, subitamente forçados a tomar uma posição.[108]

[108] FERAL, Josette, 1998, pp. 245-263.

Desta forma, é natural que o *pensamento político* esteja enraizado tão profundamente no Théâtre Du Soleil, e que se reflita em toda a sua estrutura até os dias atuais. Um destes reflexos é o entendimento compartilhado pelos membros da trupe, de que eles “acolhem" o público em “sua casa” nas noites de espetáculo. Por essa razão, é muito provável que o espectador que chega na Cartoucherie se depare com alguns artistas perambulando pelo espaço, que irão cumprimentá-lo cordialmente; é possível também que os veja se preparando, se maquiando para a apresentação, ou ainda, que lhe seja servida a famosa sopa, pelas mãos da própria diretora.

Outro reflexo deste pensamento, é o fato de todos saberem de antemão que, nas montagens, podem ser escalados para as mais diferentes atividades; e que eventualmente podem, em um mesmo espetáculo, desempenhar o papel de protagonista em uma cena, e logo em seguida, fazer o apoio técnico para uma troca de cenário, carregando algo bem pesado.

Uma característica marcante do Théâtre Du Soleil, que tem ligação direta com o *pensamento político* da companhia, é o fato do artista mais incógnito e o protagonista da montagem, assim como a diretora, o compositor e a pessoa que conta os bilhetes, receberem o mesmo salário, como explica Ariane:

> Nossa base, nossa fundação, foi a trupe, como a de Molière, como a do Capitaine Fracasse, seria através dela que nós seríamos felizes. As regras que estabelecemos quando fundamos a companhia em 1964 permanecem: o salário continua o mesmo para todos os membros da trupe e tomamos as decisões principais, aquelas que podem mudar o destino da trupe, de forma coletiva. É claro, não nos consultamos a cada pequena decisão, pois, apesar de podermos ter nos aproximado, felizmente não caímos no esquerdismo. Hoje, aqueles que não estão mais felizes deixam a companhia, outros chegam, por períodos …[109]

É nestas condições de igualdade que, a cada novo processo, os membros da trupe se vêem lançados em uma jornada rumo ao desconhecido, movidos não pela vontade de "fazer teatro" em um sentido meramente espetacular, imediatista ou vazio. São levados, primordialmente, pela vontade de falar sobre algo que lhes seja pertinente, que lhes seja importante.

Algo que eles “sintam que têm necessidade de falar” naquele momento, como coloca o ator Duccio Vannucini:

---

[109] MOUREY, Mélody. 2018.

> Sobretudo, isso depende do espetáculo. É verdade que devemos nos permitir, e cada um tem a sua maneira de fazer, e sua maneira de se remeter uma questão, a sua maneira de se permitir transpassar pela proposta do espetáculo, pela pesquisa que fazemos. É preciso se deixar tocar. Ás vezes, isto pode ser extremamente doloroso, porque nós realmente nos deixamos tocar. É um pouco como a Fênix, precisamos nos reconstruir. Porque somos obrigados a fazer, em todo caso, eu tenho essa sensação, o "muito bem, um espetáculo acaba, e algo passa a ser estranho em um dado momento", e dessa situação, uma outra coisa renasce. E a confiança que devemos ter! Sim, devemos ter a confiança em “ser", porque caso contrário não chegamos a sobreviver, que é por vezes muito difícil, evidentemente, de ter. Mas devemos ter, sobretudo, a confiança de que aquilo que vamos contar, o faremos nos baseando não "para fazer teatro", o faremos nos baseamos em "porque queremos falar disso, porque sentimos que neste momento, hoje, temos a necessidade de falar disso". Portanto, há um lado político dentro disso. Uma transmissão de algo. É isso que me dá a força, porque, por vezes, é extremamente difícil. Uma vez que colocamos o contador no zero, nos confrontamos às portas daquilo que encontramos. Não que não cheguemos a abri-las, a trupe mesmo. Mas temos fé de que isso nos dá - eu me dou, e logicamente eu falo por mim - não podemos dizer essa missão, mas esta tarefa, de que é importante, hoje, falar disso. É isso que vamos contar. A dificuldade que nós temos para contar algo hoje, por exemplo com esse espetáculo, ou em outro espetáculo. Cada vez, evidentemente é diferente, porque as coisas evoluem, a vida evolui, e nós sentimos as coisas diferentemente, nas diferentes épocas da vida. Mas eu penso que se não há essa urgência de querer contar algo, o trabalho teatral é supérfluo, é inútil. Portanto, não chegaremos e superaremos nossa dificuldade. Vamos parar na primeira dificuldade, vamos parar naquilo que encontrarmos no começo. É muita mais difícil que isso, e para progredir é necessário ter esta urgência, esta necessidade. E com isso, para conduzir isso, há todos os bons e os maus dragões que vêm. Tem o dragão da dificuldade, o dragão que nos sustenta, como Jean-Jacques. Portanto, minha relação com Jean-Jacques, e com Ariane - claro, nos conhecemos desde há muito tempo, e consequentemente temos um passado em comum - é uma relação de camarada, de resistência, de batalha, uma relação de batalha.[110]

Um dado relevante que podemos destacar nesta fala de Duccio, é que, apesar dos atores se referirem a relação que estabelecem com Jean-Jacques e com Ariane como uma sustentação, um apoio indispensável, eles não se vêem em nenhum momento, sob as ordens do músico ou da diretora. Esse tipo de processo de criação é, de acordo com o estudioso Patrice Pavis, um meio de produção que, ao menos durante a montagem do espetáculo Os Efêmeros (*Les Ephémères*), [2006], pôde ser identificado como *Devise Theatre*:

> A noção de *devise theatre* (literalmente: o teatro inventado - subentendido, inventado coletivamente) não se impôs na Grã-Bretanha senão nos anos 1990, com referência a experiências pós-modernas. Inventar é "um método para fabricar o espetáculo, o qual não repousa num texto pré-existente e implica a participação e a colaboração de toda parte criativa da companhia, em todos os estágios e sob todos os aspectos da fabricação do espetáculo, a partir da concepção cenográfica até a elaboração do texto, a criação das luzes do som, até ao espetáculo propriamente dito. Essa definição aplicar-se-ia ao método atual do Théâtre Du Soleil para *Os Efêmeros.*[111]

---

[110] VANNUCINI, Duccio Bellugi. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, em Romaineville, Paris, France. Tradução nossa.

[111] PAVIS, 2010. p. 256

Marcello Amalfi
Ateliê de Jean-Jacques Lemêtre na Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Abril de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Ou seja, durante a "invenção" de espetáculos na Cartoucherie, apontada por Pavis, todos os artistas são, em sua opinião, criadores.

Entendemos que, ao mesmo tempo em que atribuímos, a um processo de elaboração teatral, alguma parcela da sua criação a todos os envolvidos (atores, diretores, figurinistas, etc.), podemos igualmente enxergar nele uma perspectiva pedagógica intrínseca, voltada para seu próprio conteúdo, e que igualmente, perpassa os artistas diretamente envolvidos na montagem.

Tal entendimento encontra correspondência em muito do que foi colocado pelos artistas do Théâtre Du Soleil em seus depoimentos, como podemos verificar, por exemplo, nas seguintes palavras do ator Duccio Vannucini:

> MA - Eu diria que é como se você estivesse em um estágio de música do teatro com uma duração de trinta anos, naqueles momentos no tablado com Jean-Jacques.
> DB - É verdade que isso faz parte também do Soleil. Há muitas coisas que se praticam ao mesmo tempo no Soleil, mas há notadamente duas coisa: a primeira, eviden-

> temente, é a pesquisa para a criação do novo espetáculo. A segunda, é um trabalho de pedagogia, de aprendizagem. Aprendizagem do que é o teatro, mas também enquanto ator, a aprendizagem do que é ser ator. E na prática dessa aprendizagem, há evidentemente a relação com a música. Nós vemos o “click" com certos atores, que chegam a escutar a música sem estar assim, porque essa é a dificuldade, ele vir a ficar em um estado com a música. E você vê, que o personagem acompanha. A voz altera, ela se completa, ela cria estes harmônicos. Não é uma coisa consciente… é uma…
> MA - Pesquisa?
> DB - Muito bem, uma pesquisa! E nós vemos. Vemos os atores que têm mais dificuldade. Não se pode dizer em que, porque é uma pesquisa. Então, a cada espetáculo é uma nova pesquisa, logo, tudo a adquirir novamente. Agora mesmo, há coisas que nós experimentamos. É verdade que a dificuldade está nisso também, que a cada espetáculo no Soleil é diferente. Porque Ariane recoloca o contador no zero, Jean-Jacques evidentemente recoloca o contador no zero. Cada espetáculo é diferente, e ainda assim, nós reconhecemos que se trata de um espetáculo do Soleil.[112]

As duas dimensões simultâneas do trabalho mencionadas por Duccio, a pesquisa e a aprendizagem, foram descritas inúmeras vezes por seus colegas como dois pontos de observação de um único processo: o da montagem dos espetáculos no Théâtre Du Soleil. Para os artistas entrevistados, ao mesmo tempo em que estão criando o espetáculo, eles estão aprendendo algo, ocupando um lugar que, neste estudo, identificaremos como ***Criador aprendiz.***

Sobre este processo de criação-aprendizado, os depoimentos revelaram, dentre outras coisas, que ele não acontece apenas para aqueles atores que estão atuando diretamente, no palco, como nos explica a atriz Aline Borsari:

> MA - E a parte musical, o primeiro contato que você teve, foi naquele primeiro contato em que você ainda era estagiária? Porque você via, não é? Porque aí você ainda não estava no palco.
> AB - Quando eu era estagiária, é. O que acontecia é que o espetáculo já estava em cartaz, então eu vi o espetáculo pronto algumas vezes. E eu dei a sorte que, quando eu estava lá, precisou fazer uma substituição. Então, a Ariane começou a ensaiar a atriz que iria substituir, então eu pude ver alguns ensaios. Do sotaque Japão, de uma cena Japão, da música já concebida, mas com todos os elementos. Eram aqueles carrinhos, o cenário.
> MA - Lembro.
> AB - O Jean-Jacques já tocando. Eu lembro que nesse primeiro ensaio que eu assisti pra substituição eu fiquei muito impressionada com a precisão da Ariane. Como o espetáculo já estava pronto, a gente não se dava conta. Mas ela dirigindo uma atriz que iria substituir eu vi ela dizendo, era uma pessoa que fazia uma cama, então o lençol, ela puxava um lençol, e a Ariane “Não, não, muito cedo! Espere aquele acorde!”. E aí eu me dei conta que o espetáculo inteiro, que eu tinha amado, adorado, era completamente musicado.
> MA - Musicado ao nível do movimento de abrir a coisa estar junto com acorde!
> AB - E que hoje em dia eu entendo que isso aconteceu provavelmente porque o Jean-Jacques seguiu o gesto da atriz, ou porque ele já estabeleceu um ritmo da cena

[112] VANNUCINI, Duccio Bellugi. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, em Romaineville, Paris, France. Tradução nossa.

> que fez com que esse gesto… ou até ele criou essa nota pra esse gesto. Hoje em dia sei que não…
> MA - Não é um acaso.
> AB - Não é um acaso, e que isso veio de vários elementos juntos. Mas quando eu vi pela primeira vez eu fiquei bem impressionada. Eu falei " nossa, que nível de precisão!".
> MA - Porque na verdade a cena já tinha nascido com essa música, não é? Ou a música já tinha nascido com a cena… enfim. Uma coisa que fica meio ambígua de se dizer, não é?
> AB - Exatamente. Não dá pra saber.[113]

As falas dos atores revelaram, também, que tal processo não está restrito aos ingressantes. A postura de observação com a finalidade de criar-aprender é adotada por todos os membros da trupe, incluindo Jean-Jacques Lemêtre, que escuta, observa, sente, ouve as indicações de Ariane, como descreve o ator Duccio Vannucini:

> Absolutamente! Isso porque também temos a chance de ter um músico, compositor, etc., etc., que está conosco do começo dos ensaios até o fim. Ele não vem chapado. Ele vem, ele escuta, ele observa, ele sente. Ele também ouve as indicações de Ariane a respeito do personagem, o que Ariane solicita, "um personagem que é assim, em seu turbilhão...", isso fala para ele também. Então, nós construímos juntos estas epopéias, finalmente. É verdade que, é preciso ter lá alguém que observa o tempo todo, que experimenta, que troca o instrumento, que troca as coisas, afinal, "o oboé ali... isso não funciona...".[114]

Entretanto, para os novatos, este aprendizado pode ser um pouco mais trabalhoso, não em função do seu conteúdo *per se*, que de alguma forma, é igualmente novo para todos, mas devido a uma eventual adaptação que se faz necessária à maneira como ele ocorre, ou seja, durante a criação:

> Exatamente. E no processo de criação, isso não toma o tempo, o que é bem difícil para os novos que chegam, de passar por esse processo de aprendizado. É como se o aprendizado tivesse que acontecer no durante, durante a criação. Tudo. Abrir todos os meus sentidos, ouvir e reagir com meu corpo, receber do outro, receber e trabalhar com todos os elementos, e isso em cena, não é. Por isso também é importante a presença dos atores mais antigos, que já têm o hábito de trabalhar dessa forma, e muitas vezes eles são exemplos do que serve, são guias, levam a criação pra frente.

---

[113] BORSARI, Aline. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 14/06/2017, na Hamburgueria Marques, no bairro de Santana, em São Paulo, SP - Brasil.

[114] VANNUCINI, Duccio Bellugi. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, em Romaineville, Paris, France. Tradução nossa.

> também. Pra gente entender como trabalhar desse jeito, tão presente, tão na escuta.[115]

Este "aprender durante" o processo de criação, mencionado por Duccio, é um elemento muito representativo no Théâtre Du Soleil, que, em certa medida, identifica o seus atores com a figura do *criador-aprendiz*, porque faz com que cada montagem seja entendida, pelos membros do Théâtre Du Soleil, como um novo processo de aprendizado, e não apenas de criação.

As montagens na Cartoucherie contam, eventualmente, com a colaboração de artistas externos a companhia, que são ***os mestres convidados***, que vêm com a finalidade de agregar alguma habilidade ou conhecimento ao trabalho dos atores, como por exemplo, uma forma de canto singular, uma dança, ou uma determinada expressão corporal, como explica Duccio:

> Nós tivemos, por exemplo, durante o *Tambours* [*sur la digue*, 1999], tivemos alguém que veio, *Kimbouksou*, e depois seus alunos, seus assistentes, que nos ensinaram o *Tshangou*, e todas essas coisas que estiveram, depois, elas mesmas no espetáculo. Tivemos uma música, que nós aprendemos, que esteve lá. Nós tivemos, por exemplo, para *Et soudain de nuits d'éveil* [1997], Dolma, que é uma dançarina de danças tibetanas, que são danças com canto. Então nós trabalhamos isso. Agora que estamos trabalhando com uma forma indiana, o *Theru koothu*, uma forma como o *Kathakali*, mas popular, estamos em aprendizagem. Temos um professor, um mestre que veio e ficou, e ao mesmo tempo, nós começamos um trabalho com Emmanuelle, sobre o canto, sobre a voz. Porque, o que é formidável sobre Emmanuelle, é que sim, nós trabalhamos o canto carnático, porque ele é a sua base, mas não é que ela nos ensine o canto carnático... antes disso, o *Theru koothu* não é um canto carnático. Onde ela nos auxilia é nos ensinando. Mas ela nos ensina a procurar, a encontrar uma voz, que evidentemente nós a utilizamos para o canto, mas é uma postura que nos auxilia. E por isso que temos uma relação que funciona tão bem entre ela e o Soleil, porque ela não tenta nos fazer reproduzir a dicção… não! Ela nos auxilia ao nos deixar o canal descoberto pelo qual isso passa. Onde é que devemos abrir? O que é que devemos relaxar? O que vamos fazer para além do *Theru koothu*? Isso nos serve, no senso geral? Isso nos serve na voz? E isso que é formidável sobre ela, que não nos impõe uma técnica, oriental ou não, do canto lírico, não! Ela nos auxilia "através" de sua experiência, de sua técnica, de seus longos estudos, e evidentemente de seu talento, "por onde isso acontece", "qual é o caminho", "como chegar", ao invés de fazer efetivamente o *Theru koothu*. E isso é muito bacana.[116]

Uma espécie de treinamento que ocorre simultaneamente à criação do espetáculo, que não é compreendido pelos artistas como um curso, mas como parte da pesquisa que realizam para a montagem:

---

[115] VANNUCINI, Duccio Bellugi. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, em Romaineville, Paris, France. Tradução nossa.

[116] Idem.

> Fizemos outros trabalhos. Por exemplo, fizemos o teatro balinês de *Topèng*. Em um dado momento, onde sabíamos, somente, que Ariane tinha certeza sobre o espetáculo. Então, nas manhãs, não trabalhamos somente com os exercícios, mas também com a pesquisa. E isso nós fizemos porque isso nos abre uma imaginação corporal, e consequentemente a voz, isso nos dá um corpo, nos treina um corpo que é qualquer coisa de diferente da nossa utilização do corpo cotidiano. Então, isso nos transporta para um extra-cotidiano, para um não-realismo. Mesmo se nós encenamos um espetáculo, por exemplo este foi o caso de *La Ville parjure* [ou *Le réveil des* Erinyes, 1994], onde os personagens eram mais ou menos realistas. Mas, o fato de termos feito este trabalho… não fizemos o *Topèng* em cena, nós não entramos assim, mas isso nos deu as inclinações, as coisas que foram uma inspiração. Havia a razão daquilo.[117]

Geralmente, em horários diferentes dos ensaios regulares da trupe, os encontros com estes mestres visitantes fornecem elementos que, eventualmente, podem não aparecer de forma explícita nas cenas, mas que sempre servem como "inspiração" para que os artistas da trupe construam o espetáculo. Tais mestres gozam de muita liberdade para trabalhar com os membros da companhia, como explica a atriz Dominique Jambert:

> MA - E os outros, os convidados que estão lá para fazer a música? Eu imagino que não tenha um método, porque cada vez é um convidado diferente, mas qual é a relação de Jean-Jacques com essa pessoa?
> DJ - Escute, essa pessoa tem uma relação grande conosco, porque ela nos ensina o que eles pedem, Ariane e Jean-Jacques, de nos ensinar, que seja daquela maneira, normal, básica, de sua maneira. Depois, terá algo que será feito disso. Então, é separado, Jean-Jacques não está sempre lá. Se há necessidade do Jean-Jacques, para uma coisa particular, depois eles podem discutir, se encontrar, ter uma relação, muito bem. Jean-Jacques não interfere no momento de ensinar dessa pessoa que vem. É separado, você vê.[118]

É muito comum que os mestres visitantes realizem trocas com Lemêtre durante os processos de montagens, como explica Emmanuelle Martin, convidada por Jean-Jacques para ensinar o Canto Carnático aos artistas do Théâtre Du Soleil durante a criação do espetáculo *Une chambre en Inde*:

> Tem muita troca entre eu e o Jean-Jacques, em relação à maneira de trabalhar, na verdade de uma maneira global. Ele me deixa completamente livre. Eu faço o meu trabalho com o canto. Depois, nós temos muita troca, porque ele tem muita experiência para compartilhar, porque é um mundo que eu, de fato, não conheço, que é o mundo do teatro, e é realmente o mundo dele. Tem muita coisa que eu não vi. Antes

[117] Idem.

[118] JAMBERT, Dominique e MANGADO, Vincent. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, em Paris, France. Tradução nossa.

> de eu trabalhar, nós conversamos bastante, e ele me dá uma abertura, muita abertura. É a música a serviço do teatro. Não como faz um músico.[119]

Emmanuelle Martin, Ariane Mnouchkine, Marcello Amalfi
Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Junho de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Uma vez que trabalham a partir das demandas específicas de cada espetáculo, os mestres convidados normalmente colaboram até o início da temporada, posto que a próxima montagem, tradicionalmente, procurará não aproveitar nada da anterior.

Essa renovação total, que para os artistas impacta tanto na perspectiva da criação quanto na de aprendizagem, ocorre porque o Théâtre Du Soleil não objetiva desenvolver, em seus processos, um método de atuação, um conceito, ou qualquer outra coisa que não tenha, como objetivo, contribuir com a realização do espetáculo que está em curso de montagem. Contudo, apesar desta almejada distinção entre a nova montagem e a sua predecessora, a música nunca deixa de ocupar um lugar de destaque na execução dos espetáculos da companhia:

> MA - Qual é a ligação?
> DB - Qual é a ligação? Eu penso que a música é uma ligação. A existência da música é forçosamente uma ligação. A amplitude. Não é um [Samuel] Beckett encenado por três pessoas. Mas há outras coisas também.

[119] MARTIN, Emmanuelle. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 08/06/2016, na sede do Théâtre Du Soleil, Cartoucherie - Paris, France. Tradução nossa.

> Há essa conexão. Apesar de em [*Le Dernier] Caravansérail* [2003] termos ficado sobre o palco móvel, em *Tambour* termos sido as marionetes, em *Les Ephémères* [2006] termos sido como você e eu, falando de tudo que acontece… Mas existe um fio que os uniu. Uma costura. E penso que a música é forçosamente parte disso. Mas a dificuldade é que, muito bem, há um fio que os uniu, mas há uma diferença total de estilo. Então, enquanto atores, devemos ser também outra coisa. É pouco como se Ariane não tivesse estado aqui. E portanto, muito bem, há as coisas que estão lá, mas fazemos assim, não tem nada de mala [de truques], nada de "saber como fazer".[120]

Uma vez que a música é vista pelos artistas como o elemento de ligação entre um espetáculo e outro no Théâtre Du Soleil, entendemos que ela também pode ser vista como o elemento de ligação dos processos de aprendizado ocorridos durante as montagens.

Sobre estes processo de aprendizado, relatou o ator Simon Abkarian:

> A princípio, não sabíamos escutar a música, podíamos até conversar sobre o que fazia Jean-Jacques. Ou aconteceu que um ator não parou de se mexer antes de começar a falar, e então Jean-Jacques continuou a tocar porque ele se baseou em seu corpo. Tudo isso até que aprendêssemos uma disciplina, isto é, aquela de parar, para ir até uma outra parada.[121]

A não adoção do que Simon identifica como “linguagem codificada dos músicos” por parte de Lemêtre, em sua comunicação com os artistas do Soleil, não tem como objetivo evitar um possível desconhecimento dela por parte dos artistas da trupe. Está para muito além disso, e nasce da compreensão do compositor de que a música do teatro é uma outra música, e que por essa razão, tem a sua própria “linguagem codificada”, sendo este um dos motivos que o fazem usar "chaves muito simples”, “procurar uma relação instintiva e, portanto, poética”.

Desta forma, o aprendizado musical para o artista do Théâtre Du Soleil diferirá do aprendizado tradicional de um instrumentista em muitos aspectos, e por esta razão, navegará por uma pedagogia própria. Não apenas pela eventual inadequação da "linguagem codificada dos músicos”, mas sobretudo, porque, ao ocorrer dentro do processo de elaboração de um espetáculo, passa a lidar com fatores que lhe são exclusivos, tanto da perspectiva do universo teatral em que está localizado, como em vistas às particularidades de cada montagem.

---

[120] VANNUCINI, Duccio Bellugi. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 03/06/2016, em Romaineville, Paris, France. Tradução nossa.

[121] ABKARIAN, Simon. *in* PICON-VALLIN, Béatrice. 1995, pp. 74-83.

TERCEIRO MOVIMENTO

-

OS JOGOS MÚSICO-TEATRAIS DE JEAN-JACQUES LEMÊTRE

Este Movimento traz:
** introdução do Terceiro Movimento*
** O barqueiro Zen e o curso das águas*
(a origem dos exercícios, a palavra jouer, musicalidade, corporalidade, independência, inter-dependência e dependência, a seleção dos jogos no estágio
** Os estágios de Jean-Jacques Lemêtre no Brasil*
** O Fichário*

Marcello Amalfi e Jean-Jacques Lemêtre
Estágio O corpo musical - USP São Paulo - Brasil.
Outubro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

INTRODUÇÃO DO TERCEIRO MOVIMENTO

Ao perguntar a Lemêtre quais seriam as melhores fontes para desvelar as questões que envolvem a música do Théâtre Du Soleil e seu aprendizado, ele foi categórico em nomear duas. A primeira, prosseguir com a minha ideia inicial e falar diretamente com os atores, pois, além disso jamais ter sido feito, de fato são eles os primeiros a estabelecer a conexão com a música, e são eles que estão no outro canto do palco, em cena.

Sobre a segunda fonte, ele prosseguiu:

> JJL - Quando você me pergunta se há outras questões [além de falar com os atores], eu penso que com todos os estágios[122], com todas as coisas que você já tem…
> MA - Ah sim, eu já tenho mesmo muita coisa…
> JJL - Você tem mesmo muita coisa! Porque depois, nós colocamos uma questão, e a resposta já está lá nos estágios. Veja você, como para a questão que você me fez esta manhã, ela [a resposta] está nos estágios.[123]

Sendo assim, para conhecer o universo dos estágios de Jean-Jacques, e contando com o privilégio de ter o próprio artista como guia, embarcaremos em suas palavras, proferidas durante a abertura de um deles, realizado na Universidade de São Paulo em novembro de 2011:

> Meu nome é Jean-Jacques. Eu trabalho a música no Théâtre Du Soleil apenas há trinta e quatro anos. Nesse começo, eu pretendo trabalhar com vocês sobre essa relação música e teatro, teatro e música, sobre a forma de diversos pequenos exercícios. De fato, eu vou tentar dar a vocês uma espécie alimentação, de forma que vocês possam digeri-la, e fazer com ela, aquilo que vocês quiserem fazer individualmente.[124]

Conforme deixa claro em sua fala, Lemêtre não vê o seu papel nos estágios, e tão pouco nas montagens de espetáculos do Théâtre Du Soleil, como o de um professor. Ele se

---

[122] Lemêtre se refere ao acervo que venho reunindo durante a monitoria de seus cursos no Brasil, dentro e fora da Universidade de São Paulo, desde 2011, o qual conta, dentre outras coisas, com centenas de fotografias e dezenas de horas de registro em vídeo.

[123] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 29/06/2016, em seu ateliê na sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.

[124] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Estágio em 18/10/2011, na Universidade de São Paulo. São Paulo, SP - Brasil - Transcrição e tradução nossas.

coloca como uma espécie de barqueiro que navega pelo universo da música do teatro, conduzindo viajantes durante trechos de uma jornada que eles podem retomar posteriormente, quando e a partir de onde julgarem necessário. O cozinheiro[125] que prepara um alimento especial, para ser degustado e digerido da maneira que se bem entender.

Desta forma, seus estágios refletem uma acepção muito próxima da palavra curso significando o caminho das águas de um rio, onde os viajantes podem beber sempre que têm sede, contrapondo à ideia de percurso fechado, com seu conteúdo pré-estipulado, com começo, meio e fim.

Isso significa que, ao transcrever e organizá-los, com a colaboração direta de Jean-Jacques e dos atores da companhia, estamos registrando fielmente uma prática que vem sendo desenvolvida desde 1978, que, em uma certa medida, permaneceu até agora restrita aos membros da companhia, e aos eventuais participantes dos estágios que o músico conduz.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio na Oficina Oswald de Andrade - São Paulo - Brasil.
Julho de 2017. Acervo pessoal Marcello Amalfi

[125] Curiosamente, Lemêtre tem como uma de suas paixões, a culinária, e é responsável por boa parte dos pratos que comemos nas celebrações no Théâtre Du Soleil.

O BARQUEIRO ZEN E O CURSO DAS ÁGUAS

Com o passar dos anos, e o avançar das pesquisas sobre o trabalho de Jean-Jacques Lemêtre, foi possível observar alguns dos fatores que levaram o compositor a entender os estágios sobre música do teatro que conduz como “uma espécie de alimentação”, que o ator "pode digerir" e praticar posteriormente, para fazer o uso que bem entender.

Um deles é a **origem dos exercícios**. Inserido no seio de uma trupe antes de ter assistido qualquer espetáculo teatral, o músico passou a procurar atender as demandas da montagem que participava com os meios que possuía, que eram basicamente, o saber adquirido com a atividade musical pregressa, e toda e qualquer pista que pudesse lhe apontar uma direção naquela estrada que ele jamais havia colocado os pés.

Conforme Lemêtre relatou, em sua primeira experiência, *Mephisto* (1978), ele atuou basicamente como professor de música para os integrantes da trupe, e escreveu alguns temas “à maneira de…”, seguindo estilos pré-determinados por Ariane. Vale lembrar que, naquela ocasião, ele esteve incumbido de ensinar música dentro das práticas e perspectivas do padrão tradicional dos conservatórios. Segundo as orientações da diretora, os artistas formariam dois grupos musicais, e deveriam ser capazes de executar as músicas em cena. Quais músicas seriam escolhidas, e para quais cenas? A tarefa de fazer esta seleção ficou a cargo de Ariane, de forma que Jean-Jacques não chegou a sair de sua “zona de conforto”. Isso fez com que, dentro do campo que adiante identificaria como música de teatro, o compositor pouco avançasse neste primeiro contato com a trupe.

Porém, na ocasião da montagem seguinte, *Richard II* (1981), que marcou o início do ciclo *Les Shakespeares*, Lemêtre foi incorporado como membro efetivo da trupe, e inserido na rotina diária de ensaios e apresentações, possibilitando que os seus saberes a respeito da música do teatro começassem a ser desenvolvidos, e, juntamente com eles, os exercícios para praticá-la com os atores.

Enquanto estiveram sendo elaborados e utilizados apenas internamente, durante os processos de criação dos espetáculos no Théâtre Du Soleil, estes exercícios apresentaram, como objetivo único, desenvolver ou aprimorar alguma habilidade que estivesse sendo requisitada pela montagem. Nestas ocasiões, o compositor não tinha a intenção de preparar os ato-

res para espetáculos futuros, ou para algo que não estivesse nos limites daquilo que vinham trabalhando. Isso fazia com que os exercícios espelhassem, na maioria das vezes, situações muito familiares aos praticantes, ligadas diretamente as cenas do espetáculo em questão, ou situações minimamente vinculadas a ele.

Todavia, com o início da realização de estágios abertos, dentro e fora da Cartoucherie, estes mesmos exercícios passaram a ser praticados também por um outro público, porém, mantendo em sua estrutura certos elementos que não haviam chegado até eles através de qualquer tradição de ensino da música. Elementos característicos da atividade teatral onde, originalmente, os exercícios haviam sido criados, como por exemplo, a utilização ampla do corpo e de sua movimentação no espaço durante as práticas vocais, roteiros de pequenas cenas concomitantes com a execução de padrões rítmicos, improvisações de entradas no palco com aberturas de cortinas imaginárias, e por aí afora.

Do ponto de vista do público, isso acarretou em um aprofundamento na contextualização da música, o que pode ter impactado positivamente em muitos aspectos da relação que eles estabelecem com ela, durante e depois dos estágios.

Para Jean-Jacques, com o passar do tempo, a presença destes elementos da origem dos exercícios gerou uma produtiva fricção entre suas práticas musical (na acepção ortodoxa adotada tradicionalmente nos conservatórios, que ele já dominava) e teatral (que estava começando a desenvolver), o que acabou por estabelecer um interessante ponto de contato entre as duas, algo como os "empreendimentos interdisciplinares que não devem passar desapercebidos a quem esteja engajado em qualquer tipo de educação musical”, apontados por Murray Schafer:

> Quero acrescentar, também, minha firme convicção de que o colapso das especializações e o crescimento do interesse nos empreendimentos interdisciplinares não devem passar desapercebidos a quem esteja engajado em qualquer tipo de educação musical. Durante o século XX, as artes tem se mostrado suscetíveis a fusão e a interação. Considero que é somente questão de tempo para que os estudos de mídia sejam adotados em aula, quando as diversas partes individuais poderão emergir dos compartimentos em que foram colocadas há tanto tempo e propiciar uma interação, ao mesmo tempo, estimulante e poderosa. Dalcroze estava certamente muito à frente de seu tempo quando, por volta de 1900, desenvolveu sua euritmia, pela qual o treinamento na arte temporal da música foi atraída para dentro da sinergia, com a atividade do movimento do corpo no espaço.[126]

[126] SCHAFER, 1991, p. 305

A presença de elementos característicos da atividade teatral, e a mecânica de sua utilização durante os estágios, em nosso entendimento, aproxima os exercícios de Lemêtre dos Jogos Teatrais de Viola Spolin, estudados pela Professora Ingrid Dormien Koudela, da Universidade de São Paulo:

> O processo de jogos teatrais visa efetivar a passagem do jogo dramático (subjetivo) para a realidade objetiva do palco. Este não constitui uma extensão da vida, mas tem sua própria realidade. A passagem do jogo dramático ou jogo de faz-de-conta para o jogo teatral pode ser comparada com a transformação do jogo simbólico (subjetivo) no jogo de regras (socializado). Em oposição a assimilação pura da realidade ao eu, o jogo teatral propõe um esforço de acomodação através da solução de problemas de atuação.[127]

No entanto, foi com a acepção francesa da palavra jogar, ou seja, ***jouer*** (à propósito, a qual é utilizada por Lemêtre), que encontramos uma correlação mais profunda com os exercícios utilizados pelo compositor nos estágios que conduz, os quais passamos a identificar neste trabalho como **jogos músicos-teatrais**.

Em comparação com a palavra jogar, em português, a palavra *jouer* em francês, assim como *play* em inglês, são utilizadas para indicar uma gama bem mais extensa de ações:

JOGAR v. (sXIII)
1 t.d.int. divertir-se, entreter-se com (um jogo) <j. xadrez, cartas, videogames> | <as crianças passaram horas jogando tranquilas> **2** t.d.int. praticar (desporto) <j. tênis, futebol> | <o ponta-direita joga bem> […] **7** t.d. expor à sorte; aventurar, arriscar <j. o seu futuro numa decisão temerária> **8** t.d. manejar com destreza ou segundo as regras <j. o florete> **9** t.d.int. mover(-se) alternadamente de um para outro lado; agitar(-se); oscilar <j. os braços, a cabeça> | <o avião jogou muito> **10** int. mar m.q. balançar **11** t.d.bit. atirar, arremessar, disparar <jogou a bola longe> | <j. dardos> | <o público jogou tomates nos atores> **12** pron. deixar-se cair; saltar, pular <o suicida jogou-se do décimo andar> **13** t.i.bit. juntar(-se) harmonicamente; combinar(-se) <o decorador jogou bem com as cores nesta sala> | <j. a forma com as ideias> ETIMOLOGIA lat. joco,as,āvi, ātum,āre 'gracejar, zombar; brincar'[128]

JOUER | ʒwe |
A transitive verb 1 Games, Sport, Horse racing to play [match, jeu, partie]; to play [carte, couleur, atout]; to move [pièce d'échecs, pion de dames]; to back [cheval, favori]; to stake [somme, argent, objet]; to risk [réputation, vie]; ▸ partie mal jouée -poorly played game ▸ jouer carreau -to play diamonds▸ jouer un cheval gagnant/placé -to back a horse to win/for a place ▸ jouons le dîner à la courte paille - let's draw straws to see who pays for dinner ▸ c'est joué d'avance -it's a foregone conclusion ▸ tout n'est pas encore joué - the game isn't over yet ▸ jouer le tout pour le tout - to go for broke informal ▶ pendable **2** Music to play [morceau, compositeur, disque] (à on); ▸ jouer du Bach à la guitare -to play some Bach on the guitar ▸ concerto admirablement joué - beautifully played concerto **3** Cinema, Theatre [personne] to perform [pièce]; [personne] to play [rôle, personnage]; [per-

[127] KOUDELA, 2006, p. 43.

[128] Fonte: Oxford-Hachette French Dictionary. Acessado através de DICIONÁRIO versão 2.2.2 (203.1) © 2007-2018 Apple Inc. All Rights Reserved.

sonne] to act [Shakespeare]; [cinéma] to show [film]; [théâtre] to put on [pièce]; ▸ l'auteur le plus joué de France - the most frequently performed playwright in France ▸ mon rêve est de jouer Figaro -my dream is to play Figaro ▸ faire jouer une pièce - to stage a play ▸ quel film joue-t-on au Rex? -what film is showing at the Rex? ▸ théâtre qui ne joue que de l'avant-garde - theatre that only puts on avant-garde plays ▶ fille, scène **4** (incarner) jouer les imbéciles - to play dumb ▸ jouer les innocents or l'innocent - to play the innocent ▸ jouer le désespoir/la surprise - to pretend to be in despair/surprised ▸ jouer les héros - to take unnecessary risks **B jouer à indirect transitive verb** to play [tennis, échecs, roulette]; to play with [poupée]; to play [cowboy, Tarzan]; to bet on [courses]; ▸ à quoi jouez-vous? - literal what are you playing?; - figurative what are you playing at?▸ jouer à qui perd gagne - to play 'loser takes all' ▸ jouer à la marchande/au docteur - to play shops/doctors and nurses ▸ jouer au con - slang to play dumb ▶ souris **C jouer de indirect transitive verb 1** Music jouer de - to play [instrument] ▸ jouer du violon/de la flûte - to play the violin/the flute **2** (se servir de) jouer de -to use [capacité, ascendant, influence, infirmité] (pour faire to do) **D intransitive verb 1** (s'amuser) [enfant, animal] to play (avec with);▸ allez jouer dehors, les enfants! - go and play outside, children! ▸ va faire jouer les enfants dans le parc - take the children to play in the park ▸ chat qui joue avec une souris - cat playing with a mouse ▸ on n'est pas ici pour jouer! - we're not here to play games! ▸ c'était pour jouer, ne le prenez pas mal! - I was only joking, don't be offended! […] **5** Cinema, Music, Theatre [acteur] to act; [musicien, radio, disque, musique] to play; ▸ jouer dans un film - to act in a film ▸ dans quelle pièce/quel théâtre joue-t-elle? - which play/theatre is she acting in? ▸ jouer en mesure - to play in time ▸ le pianiste a joué devant/pour un public réduit - the pianist played to/for a small audience **6** (produire des effets) [lumière, flammes, vent] to play (sur on dans in); ▸ une brise légère jouait dans tes cheveux/dans les branchages - a light breeze played with your hair/in the branches **7** (intervenir) [argument, clause] to apply; [âge, qualification] to matter; ▸ cet argument ne joue pas dans ce cas - that argument doesn't apply or mean much in this case ▸ l'âge ne joue pas dans ce métier - age doesn't matter in this job ▸ les questions d'argent ne jouent pas entre eux - money is not a problem in their relationship▸ les considérations qui ont joué dans ma décision - the considerations that played a part in my decision ▸ jouer en faveur de qn - to work in sb's favour ▸ jouer comme un déclic - to serve as the trigger ▸ faire jouer la clé dans la serrure - to jiggle the key in the lock ▸ faire jouer ses relations - to make use of one's connections ▸ ses relations n'ont pas joué comme prévu - his/her connections didn't prove as useful as expected ▸ faire or laisser jouer le marché - to allow the free play of market forces […] **E se jouer pronominal verb 1** Cinema, Music, Theatre [musique, air] to be played; [film] to be shown; [pièce, auteur, compositeur] to be performed **2** Games, Sport [jeu, sport] to be played; [partie, rencontre] (amicalement) to be played; (avec enjeu) to be played out; ▸ le match s'est joué sous la pluie - the match was played in the rain **3** (être en jeu) [avenir, sort, paix] to be at stake, to hang in the balance; ▸ c'est l'avenir du pays qui se joue - the future of the country is at stake or hangs in the balance ▸ le sort des réfugiés va se jouer à la conférence sur la paix -the fate of the refugees hangs on the peace conference ▸ le drame qui se joue dans le tiers-monde - the drama which is being played out in the Third World ▸ il va se jouer une partie décisive entre les deux firmes - a decisive contest is going to be played out between the two firms **4** (triompher de) se jouer de - to make light of [difficulté]; to defy [pesanteur, gravité]; to make light work of [obstacle] ▸ il a triomphé de tous ses concurrents/tous les obstacles comme en se jouant - he triumphed over all his competitors/all obstacles without even trying **IDIOME** se la jouer. informal (frimer) to show off; (se prendre pour) to give oneself airs.[129]

Desta forma, quando Lemêtre diz em seus estágios "*Jouons les exercices*", nós entendemos que ele não está orientando os participantes a "encenar os exercícios", e tampouco "tocar os exercícios"; mas a fazerem algo que está neste ínterim, no meio dessas duas coisas.

Sendo assim, não obstante tratar-se de uma questão vernacular que se apresenta para aqueles que falam o idioma português, entendemos ser importante observar que a adoção do termo *jogo* para identificar os exercícios de Lemêtre, parte da perspectiva ampla através da qual o próprio compositor compreende a palavra *jouer*, em sua origem, no idioma francês.

[129] Fonte: Oxford-Hachette French Dictionary. Acessado através de DICIONÁRIO versão 2.2.2 (203.1) © 2007-2018 Apple Inc. All Rights Reserved.

Instrumentos de Jean-Jacques Lemêtre para espetáculo *Une Chambre in Inde*
Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Abril de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Os *jogos músico-teatrais* começaram a ser desenvolvidos há décadas, partindo das demandas específicas que surgiram durante as montagens dos espetáculos no Théâtre Du Soleil, com a finalidade de solucionar questões locais e imediatas ligadas à execução das cenas, dimensionadas pela habilidade dos atores em lidarem, ou não, com elas. Nos estágios abertos ao público, conduzidos por Lemêtre, estes jogos sofrem pequenas adaptações e aprimoramentos, e passam a ser acompanhados por novos jogos, que, eventualmente, foram sendo criados para atender demandas que surgiam nos próprios estágios.

Embora Jean-Jacques não faça qualquer tipo de classificação quanto ao objetivos dos *jogos músico-teatrais*, durante o acompanhamento dos estágios, verificamos que eles apresentam-se principalmente, mas não exclusivamente, em dois grandes eixos: da **musicalidade** e da **corporalidade**.[130]

[130] É importante observar que não se pretende, aqui, fornecer definições do que é musicalidade e corporalidade, mas agrupar os exercícios de uma maneira que, neste momento, nos parece ser interessante para o estudo, não obstante o músico jamais ter feito qualquer comentário a respeito de uma identificação como esta.

No eixo da musicalidade, incluímos jogos que visam desenvolver as habilidades do ator para lidar com a música em cena - mais especificamente, a música do teatro. Apesar de abordarem questões como, por exemplo, a percepção musical e o uso da voz, ou seja, assuntos pertinentes a um estudo de música tradicional, verificamos que, nos estágios, eles são propostos por Lemêtre com o objetivo de aprimoramento da capacidade dos atores para articularem tais elementos a partir da relação que eles estabelecem com elementos que não possuem natureza sonora (texto, movimentação, gestual, e por ai afora). Um exemplo de *jogo músico-teatral* que trabalha neste eixo é o *Prenez à cette note* (Tome essa nota)[131], que envolve a percepção da altura de um som e a reprodução desta referência vocalmente, e o falar um pequeno texto enquanto se realiza uma série de movimentos pré-estabelecida.

No eixo da corporalidade, incluímos jogos voltados para o desenvolvimento de habilidades ligadas ao ritmo no corpo do ator, à coordenação motora, à sincronia. São jogos em que o participante realiza gestos ou rotinas de movimentos, obedecendo padrões rítmicos, sobretudo, padrões não simétricos e pouco usuais na música ocidental, como por exemplo, um padrão de sete tempos. Um *jogo músico-teatral* que trabalha neste eixo é o *Promener sur cinq et sept* (Passear sobre cinco e sete), que envolve o caminhar sobre um padrão rítmico assimétrico.

Um fato relevante, que ficou claro desde que iniciei o acompanhamento dos estágios conduzidos por Jean-Jacques, é que apesar de cada um dos *jogos músico-teatrais*, à princípio, trabalhar predominantemente uma habilidade (como por exemplo, a emissão vocal de um som afinado, a realização de uma sequência de movimentos em um ritmo específico), praticamente todos eles desenvolvem, simultaneamente, habilidades dos dois eixos apontados. O que era de se esperar, uma vez que foram criados a partir de demandas que surgiram no palco, onde a atuação dos participantes não se limita a simplesmente cantarem uma melodia, ou executarem um ritmo com palmas.

Chama a atenção também que, curiosamente, o que Lemêtre procura enfocar quando propõe jogos do primeiro eixo é, geralmente, algo ligado ao desenvolvimento de uma *musicalidade* do corpo do ator; e quando propõe jogos do segundo, algo ligado ao desenvolvimento de uma *corporalidade* da música do teatro.

---

[131] *Prenez à cette no* (Tome essa nota), e outros *jogos músico-teatrais*, estão melhor detalhados no Fichário que desenvolvemos, apresentado ao final deste capítulo.

Ao fazer a introdução nos estágios, Jean-Jacques, usualmente, anuncia que trabalha sobre a relação música e teatro, “ou teatro e música, como vocês queiram chamar”, indicando que, nos jogos, não estabelece qualquer relação de superioridade de um ou de outro como premissa.

Há uma fala marcante a respeito dos jogos que propõe, a qual ele profere no início de praticamente todos os estágios que conduz:

> Então, farei pequenos exercícios, que eu não terminarei jamais, já que serão vocês que os terminarão em suas casas, se quiserem. Portanto, são todos muito fáceis no início, e depois… Se vocês tiverem perguntas a fazer, eu posso responder mil vezes a mesma pergunta, sem nenhum problema, eu sou completamente Zen. Aí, eu entendo a coisa ao contrário, que sou eu que me expliquei mal, para me fazer entender. Não hesitem em me fazer de novo exatamente a mesma pergunta. […] Nós vamos nos ver por três dias, e eu vou trabalhar sobretudo três coisas: a independência, a inter-dependência, e a dependência. [132]

Ao dizer que não termina jamais os jogos, Lemêtre revela o seu entendimento de que, não obstante os *jogos músico-teatrais* possuirem o propósito de aprimorar alguma habilidade, o tamanho deste aprimoramento pessoal deverá ser determinado particularmente pelo participante do estágio, que poderá retomar o exercício posteriormente, e praticá-lo o quanto julgar necessário.

Outra informação importante também nos é revelada nesta mesma fala, quando Jean-Jacques diz que trabalhará "a ***independência***, a ***inter-dependência***, e a ***dependência***”. A partir da experiência de mais de quatro décadas inserido diretamente no processo de criação de espetáculos teatrais, o compositor acredita que uma das maiores dificuldades apresentadas pelos atores, durante as montagens, é se relacionarem com a música em cena de forma consciente. Pensando nesta dificuldade, ele procura, nos estágios que conduz, propor jogos em que o participante possa desenvolver tal habilidade em três maneiras distintas:

A primeira delas, é com *independência*. Conforme explica nos estágios, há uma tendência dentre os atores iniciantes, de procurarem reconhecer os tempos fortes na música para apoiarem seus gestos, passos, movimentos de cabeça, ou falas marcantes. Isso, segundo o compositor, pode criar uma caricatura, transformar a música do teatro em música de desenho

---

132 132 132 LEMÊTRE, Jean-Jacques. Estágio em 18/10/2011, na Universidade de São Paulo. São Paulo, SP - Brasil - Transcrição e tradução nossas.

animado, algo bizarro que deve ser evitado. Para Jean-Jacques, o ator precisa desenvolver a capacidade de exceder a mera sincronia gratuita com os sons, ou mesmo, significar a sincronia que eventualmente optar em fazer de forma coerente dentro da cena.

A segunda maneira, é com *inter-dependência*. Neste caso, como descreve Lemêtre, o ator deve “jogar" com a música, estar disponível, verdadeiro e “no presente”, ao mesmo tempo em que fornece elementos para que a música também o faça. É um contracenar, que somente pode ser edificado pelo engajamento inequívoco dos dois lados, ator e músico.

A terceira, é com *dependência*. Nela, o ator contribui com algo na encenação que somente pode ser gerado através da relação que ele estabelece com a música. Um tipo de relação que exige uma qualidade muito alta de percepção da cena e do jogo, e que não pode ser confundida com o que Jean-Jacques identifica com um “deitar sobre a música”, ou seja, quando o ator “não está presente" na encenação, e a música passa a “fazer todo o seu trabalho”.

Uma particularidade sobre os estágios de Lemêtre é o fato dele não trazer consigo um roteiro prévio. É bem possível que jamais tenha anotado qualquer um dos *jogos músico-teatrais*, posto que, nestes anos em que venho acompanhando suas atividades pelo Brasil, ele nunca fez algo neste sentido. Ademais, não houve sequer uma ocasião na qual chegou para conduzir um estágio portando cadernos, ou qualquer lista pré-definida do que iria propor aos participantes.

Não obstante partir da "proposta inicial” (montagem, oficina, *workshop*), entendemos que o fator de maior peso para ***a seleção dos jogos no estágio*** são as informações advindas da observação que Jean-Jacques faz do fluxo de troca e alimentação mútua que ocorre entre ele e os participantes durante o próprio estágio.

Uma relação direta, muito similar àquela que estabelece com os atores do Théâtre Du Soleil quando estão em cena, aqui descrita por Jean-Marc Quillet:

> Durante as representações, Jean-Jacques Lemêtre permanece em relação direta com a cena, com a ação, com a emoção do ator, como o músico oriental que não deixa de seguir o ator e, por vezes, se diverte com ele em um jogo de pergunta e resposta: às vezes ele acelera o ritmo e o ator deve segui-lo, às vezes o ator provoca uma ação e é o músico que deve se adaptar. Diferentemente dos músicos ocidentais de ópera,

> por exemplo, Jean-Jacques Lemêtre nunca repousa os olhos em uma partitura sobre uma escrivaninha, agarrando-se a um regente. A partitura, o regente, são os atores.[133]

Por essa razão, os estágios de Jean-Jacques Lemêtre se configuraram como experiências únicas, que apesar de seguirem as mesmas premissas, guardaram em si uma generosa porção de *mystère*. Não apenas pelo fato de serem configurados por uma escolha local e personalizada de *jogos músico-teatrais*, mas, principalmente, pela riqueza e variedade trazida pelos inúmeros artistas e aspirantes que deles participam.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio na Oficina Oswald de Andrade - São Paulo - Brasil.
Julho de 2017. Acervo pessoal Marcello Amalfi

[133] QUILET, 1999, p. 145.

OS ESTÁGIOS DE JEAN-JACQUES LEMÊTRE NO BRASIL

O acompanhamento dos estágios conduzidos por Lemêtre, que é utilizado como base neste estudo, teve início no ano de 2011, na Universidade de São Paulo. Não obstante abranger somente atividades realizadas no Brasil, ele se apresenta como uma sólida fonte de pesquisa a respeito desta prática. O próprio compositor afirmou, repetidas vezes, que os estágios aqui realizados não possuem diferenças significativas daqueles realizados em outros países, quer seja quanto à sua estrutura e desenvolvimento, quer seja quanto ao seu conteúdo.

Trata-se de um universo de dez estágios, perfazendo vinte e sete períodos, com cerca de quatro horas de duração cada, totalizando, aproximadamente, cento e oito horas de atividades:

- 2011
  - De 17 a 19 de outubro - Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.
- 2012
  - De 06 a 08 maio - Oficina Cultural Oswald Andrade, São Paulo, SP.
  - De 21 a 27 de julho - Ave Lola. Curitiba, PR.
- 2013
  - De 02 e 03 maio - Oficina Cultural Oswald Andrade, São Paulo, SP.
  - De 02 e 03 maio - B_arco, São Paulo, SP.
- 2015
  - De 04 a 06 de maio - Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.
  - 04 maio - Centro de artes e educação Célia Helena, São Paulo, SP.
- 2017
  - 15 a 17 de julho - Oficina Cultural Oswald Andrade, São Paulo, SP.
- 2018
  - 28 de abril - Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.
  - De 28 e 29 de abril - Teatro Núcleo Experimental, São Paulo, SP.

O material reunido neste acompanhamento inclui o registro em vídeo das atividades, com cerca de noventa horas de duração, além de centenas de fotografias, e um número incalculável de horas em conversas e debates com Jean-Jacques, durante e após os estágios.

Quanto ao perfil dos participantes dos estágios no Brasil, infelizmente não foram elaboradas quaisquer fichas ou registros que possibilitassem coletarmos informações que pudessem nos balizar na tarefa de traçarmos algo preciso. Contudo, com base nos locais de sua realização, nas monitorias que realizamos, e nos registros em vídeo, verificamos que, na maioria das ocasiões, a faixa etária permaneceu entre os dezoito e os vinte e cinco anos de idade. Foi maciça a presença de universitários, oriundos de cursos de graduação e pós-graduação em artes-cênicas. Houve participantes com titulação de mestre e doutor, especialistas, e professores universitários. Profissionais experientes da área do teatro e da música também participaram em alguns dos estágios, assim como artistas e estudantes estrangeiros.

Ainda sobre o perfil, acreditamos ser importante observar que foram relativamente poucas as ocasiões em que houve a participação de musicistas, profissionais ou aspirantes, tocando nos estágios. Nas vezes em que vieram munidos de seus instrumentos, a opção de Lemêtre foi, em um primeiro momento, mantê-los praticando os jogos de maneira indistinta dos outros. Em um segundo momento, Jean-Jacques os agrupou, e passou a orientá-los sobre como atuarem no papel de responsáveis pela música durante os jogos. Tais ocasiões, no entanto, foram excessões. Apesar da presença, em quase todos os estágios, de participantes se autodeclarando musicistas em suas companhias, ou algo similar, poucos deles levaram instrumentos, e por essa razão, participaram dos jogos *músico-teatrais* da mesma forma que os demais.

A respeito do formato dos estágios, em momento algum houve planejamento prévio por parte de Jean-Jacques. Tudo foi estabelecido enquanto se davam os encontros, a partir do desenrolar das propostas que ele fazia. Foram as sequência dos jogos que, por sua vez, imprimiram características aos encontros, posto que alguns deles eram realizados com todos sentados em roda, enquanto outros, com os participantes espalhados aleatoriamente pelo espaço. Alguns jogos necessitavam serem praticados coletivamente, já outros, eram individuais. Uns demandavam serem jogados em duplas, enquanto outros em trios, ou mesmo, em pequenos grupos.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio na Oficina Oswald de Andrade - São Paulo - Brasil.
Julho de 2017. Acervo pessoal Marcello Amalfi

Embora não ter sido uma regra dos estágios no Brasil, durante a maior parte dos jogos em que os participantes foram reunidos em grupos, Jean-Jacques procurou estabelecer com eles situações de encenação. Para tanto, contavam com alguns jogadores se apresentando para os outros, dispostos no espaço como se fossem o palco de um lado, e o público no lado oposto:

> Eu gostaria de dizer pra vocês umas coisas, para vocês pensarem em relação ao público: na platéia, tem uma pessoa que vem pela primeira vez no teatro, mas tem também uma pessoa que vem pela última vez no teatro. Na platéia, tem uma ou duas pessoas que sabem, tem um grande músico, um grande coreógrafo, uma grande bailarina, um grande diretor de teatro. É preciso ter em mente que estas pessoas estão presentes a platéia, qualquer que seja a platéia. Se a gente tem isso na cabeça, isso transforma completamente a forma pela qual a gente entra no espaço sagrado. Quando eu fiz a simulação do início do teatro (os três sinais), houve um silencio total, o que significa que isso funciona. Depois vocês esqueceram que eu lancei o sagrado no teatro. Vocês estão no teatro, vocês têm que esquecer que nós estamos numa sala de dança, têm que esquecer de tudo isso aqui. […] Quando vocês forem atuar, antes de mentir, vocês tem que acreditar! [134]

[134] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Estágio de 17 a 19/10/2011, na Universidade de São Paulo. São Paulo, SP - Brasil - Transcrição e tradução nossas.

Nestas situações de encenação, Jean-Jacques geralmente procurou trabalhar questões que, segundo ele, somente poderiam ser observadas e praticadas durante o jogo teatral, sobretudo, aquelas concernentes às relações estabelecidas entre música e teatro:

> Se vocês não estão escutando o que vocês estão falando, é normal vocês não se afinarem com os músicos, ou com os outros atores. Tem diretores que vão dizer "Esta fala, soa falso!". Soa falso? É a música! E como vocês não escutam as nota, vocês não escutam o que vocês dizem como nota, não vai querer dizer nada, a sua frase… então a gente fica procurando no sentido, no personagem, na interpretação, mas na verdade é simplesmente a música que é falsa. [135]

A via adotada para a abordagem de tais questões foi a escuta. Evidentemente, não se tratou de qualquer escuta, mas daquela que Lemêtre pratica no Théâtre Du Soleil (a qual identificamos neste estudo com *escuta do inaudível*). Uma escuta que inclui os eventos sonoros da encenação, mas que não está limitada a eles:

> Uma pequena correção: vocês desceram muito bem. Chegando aqui (próximo ao público) você largou o olhar. Você nem havia parado, e seu olhar já tinha relaxado. Termine! Esta frase é eu no caminho (caminha no espaço). Eu termino essa frase, e eu olho. Não enquanto eu termino essa frase (o caminhar), eu olho. Você faz as duas coisas ao mesmo tempo, e perdeu a força. Uma frase, uma frase, uma frase, como na música. Porque aí, o músico pode fazer (caminha vocalizando uma música, que tem o final coincidindo com o final da caminhada - Pá!!!). Então, uma frase de cada vez, e aí para o músico fica muito claro, você sai, você caminha, você para, você fala. Assim o músico pode te acompanhar, fazer uma música interessante, não precisa ser uma música desinteressante. […] Então, nós teremos uma máquina formada por todos os tempos, gestuais e verbais, de cada um de vocês. [136]

Assim como outros saberes que permeiam o trabalho de Jean-Jacques no Théâtre Du Soleil, observamos que a *escuta do inaudível* não foi explicada de maneira teórica ou conceitual nos estágios, mas inserida de forma prática, com a clara intenção de ser compartilhada com os participantes brasileiros, tal e qual ela é compartilhada com os atores na Cartoucherie. Uma vez assimilada, esta escuta permitiu trabalharem, por intermédio dos jogos, a musicalidade dos gestos, assim como a corporalidade na música, em suas mais variadas formas e nuances.

---

[135] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Estágio de 17 a 19/10/2011, na Universidade de São Paulo. São Paulo, SP - Brasil - Transcrição e tradução nossas.

[136] Idem.

Além disso, a *escuta do inaudível* estabeleceu, entre os jogadores, um elo, o que possibilitou ações e construções coletivas, como por exemplo, "uma máquina formada por todos os tempos, gestuais e verbais, de cada um" dos participantes, conforme descreveu Lemêtre nesta fala. Uma máquina como aquela que eles concretizam quando praticam o jogo *La machine fantastique*[137].

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio - USP São Paulo - Brasil.
Outubro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Devemos manter às vistas, no entanto, que este tempo mencionado pelo compositor não é o metronômico, e tampouco o cronométrico. Trata-se do tempo que Jean-Jacques reconheceu a partir de sua prática no Théâtre Du Soleil, que identificamos neste estudo como *tempo pulsante*, e que é também o tempo adotado nos *jogos músico-teatrais* que instauram uma situação de encenação, dentre outras razões, porque ele é capaz de englobar, simultaneamente, o falar e o caminhar do ator, equiparando-os do ponto de vista da cena, como explica o compositor:

137 A descrição de *La machine fantastique*, juntamente com a de outros *jogos músico-teatrais*, está no fichário que apresentamos a seguir.

> Se eu faço isso (anda falando), eu me movimento enquanto eu falo. O músico não pode fazer nada. Eu venho (caminha e para) e falo. Um momento para me mover e outro para falar. Se o ator fizer assim (anda falando e gesticulando), o que é que eu toco: o andar, o corpo, ou o falar? Porque aí, eu falo que você não está sendo concreto, você mente. Você está se dizendo que você está interpretando, mas não, você está mentindo. Mas tem um grau de mentira que é totalmente aceitável para os atores, e tem muitos outros que não são aceitáveis. E nesse grau de mentira, eu tenho que poder te acompanhar com a música. Evidentemente, a música não vai ser colada em você. Eu nunca vou fazer (anda, cantando uma nota por passo). Eu nunca vou fazer isso. Eu vou fazer algo que vai ao encontro de você, destinal, do destino. Porque eu sei que naquele momento eu estou tocando o destino daquele personagem que vai em direção a você. Pode ser que eu vá tocar o sofrimento, pode ser que eu vá tocar o céu, pode ser que eu vou tocar o seu destino, seu sentimento, seu estado interior. O que eu não vou tocar é o seu corpo (anda fazendo um som para cada movimento). Jamais! [138]

Todavia, há um observação importante a ser feita sobre a questão dos tempos nos estágios que Jean-Jacques ministrou no Brasil, a fim de evitarmos um mal-entendido: naqueles jogos em que os participantes (sentados em roda ou espalhados pelo espaço) trabalharam habilidades ligadas a um pulso fixo (como, por exemplo, interiorização de um pulso, repetição de padrões rítmicos com as mão e com o corpo), o tempo adotado foi justamente o metronômico. Sobretudo, porque estes jogos são, no entender de Lemêtre, uma das maneiras de preparar o ator para, em cena, estabelecer relações com a música através dos três eixos considerados primordiais pelo compositor: independência, inter-dependência e dependência.

Quanto à questão da medida que se praticou cada *jogo músico-teatral*, um dos pensamentos que pautou Jean-Jacques, nos estágios que conduziu no Brasil, foi que ele nunca almejou chegar até o final com eles. Ou seja, o compositor não conduziu nenhum jogo com o objetivo de preparar o participante para executar algo em sua mais perfeita forma e potência, ou mesmo, até um grau de maestria pré-estabelecido.

Para Lemêtre, era importante que os jogadores tivessem contato com atividades que lhes apresentassem dificuldades, para que reconhecessem lacunas em sua formação enquanto atores, e assim, pudessem retomar os jogos para trabalhá-las posteriormente, sempre que sentissem necessidade.

---

[138] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Estágio de 17 a 19/10/2011, na Universidade de São Paulo. São Paulo, SP - Brasil - Transcrição e tradução nossas.

> Quanto mais aumenta a distância entre o [pulso] um e o [pulso] dois, mais vocês devem colocar coisas no meio. O que faz essa frase ser tão solene no Théâtre Du Solei: "Procure o pequeno para encontrar o grande". É por isso que nós estamos fazendo esse exercício, para ficar evidente a dificuldade. [139]

Contudo, não podemos perder de vista que os estágios no Brasil não foram vistos pelo compositor como atividades que visaram, exclusivamente, encontrar dificuldades e evidenciar lacunas. Em diversas ocasiões, Jean-Jacques disse acreditar que também contribuía com o desenvolvimento dos participantes ao compartilhar ritmos que, eventualmente, não conheciam, ou fazendo com que eles "se vissem" e "se escutassem" enquanto atuavam, e especialmente, dividindo o que aprendeu sobre música do teatro durante sua vivência no Théâtre Du Soleil.

Uma das particularidades sobre os estágios, que Lemêtre revelou com as escolhas dos jogos que fazia durante os encontros, é que ele tem por hábito partir de atividades simples, a fim de mostrar um outro lado de ações que, num primeiro momento, parecem ser de fácil execução (como, por exemplo, o abrir de uma cortina imaginária e uma curta fala de apresentação), mas que podem evocar questões de grande profundidade e complexidade (como o sentido dos gestos em cena, o caráter que uma projeção vocal pode imprimir a um texto). Desta forma, o saber sobre música do teatro não era nunca imposto, mas construído.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio na Oficina Oswald de Andrade - São Paulo - Brasil.
Julho de 2017. Acervo pessoal Marcello Amalfi

[139] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Estágio de 17 a 19/10/2011, na Universidade de São Paulo. São Paulo, SP - Brasil - Transcrição e tradução nossas.

É interessante observar que essa percepção de um processo de construção do saber não é algo que ocorre apenas na perspectiva dos participantes. Na ocasião em que perguntei a Jean-Jacques o que é um estágio na sua visão de condutor, ele explicou que trata-se de uma ótima maneira para aprender sempre. Sobretudo, porque sua trajetória pessoal está muito ligada à prática no Théâtre Du Soleil, e por lá, eles não têm o hábito de pensar o processo no qual estão submersos para além das demandas e dos limites do espetáculo no qual estão trabalhando no momento.

Conduzir estágios fora da companhia, confidenciou-me Lemêtre, o força a pensar nos jogos de um outra forma, uma vez que ele não pode, por exemplo, contar com o farto tempo de ensaio que tem com os atores na Cartoucherie, o qual lhe serve para ir destilando as dificuldades que surgem nas improvisações que acontecem por lá. Por outro lado, nas atividades com os participantes dos estágios, ele tem que ser mais incisivo, mais rápido, tanto na identificação da necessidade do grupo quanto na solução que vai propor para trabalharem com ela. Por essa razão, ele disse entender que está sempre aprendendo: aprendendo sobre o grupo com o qual está, sobre os jogos, e como fazer a ligação entre eles.

Em certa perspectiva, isso faz com que Jean-Jacques entenda os estágios que conduz como uma verdadeira relação de troca entre ele e os participantes, independentemente do país onde esteja. De fato, no Brasil, ele frequentemente fez referências a estágios que conduziu no exterior, que enriqueceram seu vocabulário, como explica o compositor:

> Eu que tenho que agradecer a vocês. Vocês são a minha prática instrumental. Eu aprendo por vocês, eu aprendo para os outros, eu aprendo para o futuro. Depois, quando eu for para outro país, eu vou dizer “em São Paulo eu fiz assim”. Eu tenho uma experiência com São Paulo, pode ser uma coisa boa ou uma coisa ruim. E isso enriquece o meu vocabulário de visões. Então, é uma troca.[140]

Algo que contribui para uma certa visão de internacionalidade que pode ser atribuída aos estágios, além da comum presença de participantes de diversos países, é a compreensão do compositor sobre o que ensina, a música do teatro, que não permanece restrita a fronteiras geográficas ou culturais - possivelmente, mais um reflexo de sua atuação (e como ele mesmo

[140] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Estágio de 17 a 19/10/2011, na Universidade de São Paulo. São Paulo, SP - Brasil - Transcrição e tradução nossas.

coloca, aprendizado) em uma companhia tão cosmopolita, e que viaja tanto, quanto o Théâtre Du Soleil.

No Brasil, foi muito comum Lemêtre trazer para os estágios referências de países do Oriente e da Ásia. Não apenas nas conversas com os participantes, mas igualmente, na estrutura dos jogos. Marcadamente, em questões que envolveram ritmos, que na maior parte das vezes, estiveram construídas sobre padrões de tempo pouco frequentes na música ocidental, como cinco, sete, nove, onze tempos. A presença destes padrões, como esclareceu, não é apenas uma influência da sua atividade como compositor na trupe ou de suas andanças pelo mundo, mas uma preocupação pedagógica que lhe é muito relevante. A variação de ritmos é algo que ele procura reforçar em seus estágios, justamente para tirar os participantes do que ele chama de cultura binária, em suas palavras, um "ma-ma, pa-pa, co-co, te-te”.

Toda vez que descreve a relação que estabelece com os participantes durante os jogos como uma troca (algo que identificamos ser muito próximo da *improvisation contrôlée* que ocorre entre ele e os atores do Théâtre Du Soleil durante os processos de elaboração dos espetáculos da trupe), Jean-Jacques revela a importância que atribui a um procedimento que esteve presente em todos os estágios que conduziu no Brasil, desde o primeiro segundo de cada um deles: a observação que faz dos jogos, para ver “as pequenas coisas", como descreveu na abertura que fez de um estágio realizado na Universidade de São Paulo:

> Por isso que eu digo, nós vamos partir de um exercício bem simples, e dois minutos depois, pode ser a coisa mais difícil do mundo, por diferentes razões! […] Vocês vão ver como é impressionante, nós vamos fazer exercícios de base, que são simplesmente exercícios normais da vida. Isso quer dizer que quando você anda (anda fazendo paradas), ninguém faz assim! […] Tem as pequenas coisas que eu vejo sempre. Se vocês não corrigirem agora, elas estarão sempre lá.[141]

Sem exceções, Lemêtre começou os estágios que acompanhamos no Brasil com jogos simples. Questionado sobre qual seria a razão de escolher este tipo de jogos, explicou que eles eram os mais adequados para que pudesse entender o grupo, observar seu comportamento na realização de tarefas que, a princípio poderiam parecer simples, e que no entanto, seriam capazes de trazer à tona as eventuais dificuldades a serem trabalhadas.

[141] LEMÊTRE, Jean-Jacques. Estágio de 17 a 19/10/2011, na Universidade de São Paulo. São Paulo, SP - Brasil - Transcrição e tradução nossas.

Um dos *jogos músico-teatrais* mais frequentemente utilizado para começar os estágios no Brasil foi o *Bonjour!* (bom dia!), no qual os participantes, sentados e dispostos em uma grande roda, utilizam o bater de mãos para reproduzir um padrão pré-determinado (mão esquerda dando quatro batidas no joelho esquerdo, alternando com mão direita dando quatro batidas no joelho direito), enquanto falam o seguinte texto: "Bom dia! Eu me chamo (diz o próprio nome), eu sou (diz sua atividade principal). E você, quem é? (para o colega ao lado)". Foi a partir da realização da primeira parte deste jogo, as batidas sobre os joelhos, que Jean-Jacques examinou as possibilidades rítmicas da maioria dos grupos, a fim de sondar se iria, ou não, avançar no sentido de uma elaboração maior dos padrões a serem executados. Quando verificava que o grupo estava próximo do seu limite, ele partia para a segunda parte do jogo, em que introduzia a frase falada sobre uma nota dada, com o objetivo de conhecer as possibilidades vocais dos participantes.

Estágio Jean-Jacques Lemêtre
Oficina Oswald de Andrade - São Paulo, Brasil
Julho de 2017. Acervo pessoal Marcello Amalfi

Todavia, para Jean-Jacques, os jogos são ferramentas extremamente adaptáveis a situação encontrada nos estágios. Por essa razão, pudemos observar que, devido ao elemento desconhecido concernente às particularidades de cada grupo e suas habilidades, que somente pôde ser revelado durante a realização do jogo (algo que, em nosso entendimento, nada mais é do que o *mystère* ao qual Lemêtre se refere ao falar de certos aspectos do seu trabalho no Théâtre Du Soleil), o jogo *Bonjour!* chegou a apresentar diferentes configurações de um estágio para o outro.

Em sua primeira ocorrência, em 2011, na Universidade de São Paulo, a parte rítmica foi configurada da seguinte maneira: quatro batidas da mão esquerda no joelho esquerdo, alternadas por quatro batidas da mão direita no joelho direito. Em uma de suas ocorrências posteriores, em 2013, também na Universidade de São Paulo, Jean-Jacques julgou que poderia exigir mais daquele grupo quanto a questão rítmica, e passou a acrescentar outros detalhes e dificuldades. Ele avançou a um ponto em que, a primeira parte de *Bonjour!*, que era apenas a realização dos padrões rítmicos simples, ficou configurada como o jogo *Par terre* (No chão), tamanha a complexidade que chegou a apresentar.

De fato, mudanças nas configurações dos *jogos músico-teatrais* de um estágio para o outro não foram raras. Sempre motivadas pela participação dos jogadores, elas não estiveram limitadas aos jogos mais simples e iniciais, como *Bonjour*.

A primeira ocorrência que acompanhamos do jogo *Le dragon deux contre trois* (O dragão dois contra três), na Universidade de São Paulo, em 2011, já apresentava um considerável grau de complexidade em função de sua configuração inicial (execução de elaborados padrões rítmicos com batidas alternadas no joelho, no ombro, no chão e no ar). Apesar disso, este jogo ganhou um elemento “complicador”, ao ser proposto durante um estágio em 2013, também na Universidade de São Paulo, quando teve acrescentado um trecho cantado (que Lemêtre não nomeou as notas ou os graus para os jogadores, mas tratou-se de um acorde maior - Fundamental, Terça Maior e Quinta Justa) sobre certos tempos do seu padrão rítmico.

Não obstante algumas alterações acrescentadas aos jogos terem sido extremamente complicadoras, também ocorreram mudanças sutis, como foi o caso, por exemplo, de *Professeurs* (Professores). Na primeira vez em que apareceu, no estágio realizado na Oficina Oswald Andrade, em julho de 2017, em São Paulo, o jogo consistiu em reunir os participantes

em grupos com cerca de oito integrantes, que improvisaram ser professores de filosofia recém formados, e se apresentaram em uma espécie de sabatina, para uma platéia formada por conhecedores e não conhecedores do assunto (os demais participantes do estágio). Já no estágio realizado em maio de 2018, no Teatro Núcleo Experimental, também em São Paulo, *Professeurs* apresentou, além da primeira etapa original, uma segunda etapa, em que os jogadores improvisaram ser um grupo de professores de atividades esportivas.

Entretanto, nesta segunda ocorrência de *Professeurs,* Lemêtre observou que, durante a improvisação, quando se dirigiam aos participantes posicionados como o "público da sabatina", a maior parte dos jogadores que fazia papel de professores não direcionava suas falas a eles, mas ao horizonte, ou para algum ponto fixo no espaço onde o estágio estava sendo realizado.

Ao termino daquele jogo, conversando com todos, Jean-Jacques chamou a atenção para o acontecido, e discorreu um pouco sobre a questão do direcionamento da fala e do corpo que fala. Em seguida, propôs praticarem o *Inventer une histoire ensemble* (Inventar uma história juntos). Com os participantes sentados em roda, *Inventer* começa quando o primeiro jogador (ou o condutor do estágio) aponta com a mão direita para um interlocutor com o qual queira falar, inventa algumas frases de uma história, e em seguida, aponta com a mão esquerda para outro jogador da roda, que deve prosseguir com a invenção, obedecendo o mesmo padrão.

Na ocasião, ficou claro que a decisão de propor o jogo *Inventer une histoire ensemble* foi resultante do olhar analítico de Lemêtre para o desempenho do grupo durante a realização do jogo anterior, desencadeada por aquilo que ele reconheceu na cena como evidente (ou seja, algo que se impôs como uma verdade que surge apenas durante a encenação, como fruto dela - como a *évidence,* que faz parte da rotina de Jean-Jacques com os atores no Théâtre Du Solei). Foi o reconhecimento da evidência (nesta caso, o fato dos jogadores, durante o jogo *Professeurs,* demonstrarem dificuldades para identificarem os destinatários de suas falas) que fez com que o compositor recorresse ao jogo *Inventer une histoire ensemble* para trabalharem tal questão.

Aquela não foi a primeira, tampouco a última vez, que Lemêtre recorreu a tal expediente para encadear os jogos nos estágios que conduziu no Brasil. De fato, ele, sistematica-

mente utilizou a observação e análise que fez do desempenho dos grupos, o reconhecimento de uma evidência durante uma atividade, como parâmetro para a escolha daquilo que propôs em seguida.

Há, entretanto, uma importante consideração a ser feita neste sentido: apesar do procedimento de observação e análise utilizado por Jean-Jacques ao praticar os *jogos músico-teatrais*, com base na *escuta do inaudível* e na *improvisation contrôlée*, ser o mesmo que ele utiliza quando trabalha com os atores no Théâtre Du Soleil, existe uma diferença fundamental entre o que ocorre na Cartoucherie, e o que aconteceu nos estágios que conduziu no Brasil: ao iniciar uma atividade dessa natureza com os atores da trupe em Paris, Lemêtre sabe, com antecedência, qual é o objetivo a ser alcançado, qual é a habilidade a ser desenvolvida, e tem um ideia de até que ponto chegará tal desenvolvimento. A razão disso é muito simples: durante a montagem, eles respondem às demandas específicas do espetáculo, que na maior parte das vezes, surgem anteriormente, no decurso dos ensaios. Por outro lado, ao iniciar um estágio no Brasil, tanto o objetivo a ser alcançado quanto as habilidades a serem trabalhadas, não eram conhecidos até que Jean-Jacques, durante a prática dos *jogos músico-teatrais*, reconhecesse alguma necessidade evidente do grupo que julgasse poder ser trabalhada naquela ocasião em que se encontram.

Ou seja, no Théâtre Du Soleil, é a <u>demanda do espetáculo</u> em processo de montagem que determina quais serão os exercícios e até que ponto eles serão praticados, enquanto que, nos estágios, é o <u>desempenho do grupo</u> durante os *jogos músico-teatrais* que estabelece tais parâmetros.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio -Universidade de São Paulo, Brasil.
Maio de 2015. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

O FICHÁRIO DE JOGOS MÚSICO-TEATRAIS

> Em um dado momento, quando a Ariane se preocupou com a transmissão, porque antes não era uma preocupação, como você disse há pouco, "O Théatre Du Soleil é a arte do presente". Não é verdadeiramente uma preocupação de pensar a posteridade adiante, mas a força de receber as demandas, ela tomou consciência da herança, e então isso permitiu se transferir. É uma alegria, a princípio, para a Biblioteca Nacional Francesa, porque é uma alegria doar uma parte de você, mas finalmente, é verdadeiramente uma bela iniciativa, e nós continuamos a transferir nossos arquivos. Então, quando eu procurava a documentação sobre o Jean-Jacques para organizar tudo isso em formato digital, eu percebi que nós não tínhamos quase nada ainda. E com Jean-Jacques eu me questionei, eu percebi que isso não era uma necessidade sua. E ao mesmo tempo, eu recebi as demandas das pessoas que queriam saber, que queriam ver a documentação sobre a história da música do teatro. E isso não podia acontecer de outra forma que não fosse em uma conversa com Jean-Jacques, porque ele é muito aberto ao encontro. E depois, pouco a pouco, após o *Naufragés* [Les Naufragés Du Fol Spoire (*Aurores*), 2010], no últimos anos, começaria a ter um pouco mais de escritos, mas em termos de livros. […] E depois, Jean-Jacques não vê necessidade em arquivar nem mesmo suas partituras musicais. E aqui, nós propusemos também uma livraria, e recebemos todas as demandas dos espectadores. Todo mundo pede para comprar as músicas dos antigos espetáculos, que não tem mais, estão esgotadas, porque Jean-Jacques fazia dois lotes de produção, dois lotes de distribuição. "Isso custa caro"… sempre a mesma história, isso deveria ir para iniciar a próxima produção. O que é uma pena, porque hoje no Théatre Du Soleil não há um vestígio de muitas das músicas.[142]

Há, de fato, muito pouco registro da música composta por Jean-Jacques Lemêtre para os espetáculos do Théâtre Du Soleil, como apontou Franck Pendino, o responsável pela organização e preservação dos arquivos da companhia. Em partes, explica Pendino, porque a posteridade não era, até bem recentemente, uma preocupação para a trupe, e tampouco para o músico. Quando procuramos por material sobre os exercícios praticados por Jean-Jacques com os artistas durante as montagens, ou com os participantes dos estágios que conduz pelos diversos países que visita, esta escassez é ainda maior.

Segundo Lemêtre, salvo poucas e louváveis menções, como as contidas em trechos do livro *Jouer avec la musique: Jean-Jacques Lemêtre et le Théâtre Du Soleil* (2018), do professor Pierre Longuenesse, ou nos escritos do pesquisador e músico argentino Mirko Mescia, muito pouco se escreveu sobre o assunto. Por essa razão, sempre que conversamos a respeito das atividades que conduz fora da Cartoucherie, o compositor reitera que o registro que temos feito ao longo dos anos em que eu o acompanho representa, hoje, o maior acervo sobre os seus estágios sobre o qual que ele tem notícia.

---

[142] PENDINO, Franck. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 09/06/2016, no refeitório do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France. Tradução nossa.

Marcello Amalfi e Franck Pendino
Refeitório do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Junho de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi..

Desta forma, os registros em vídeos e fotografias, as anotações das conversas e as trocas de mensagens com o compositor foram utilizados como fontes primárias para a organização de seus *jogos músico-teatrais*. Evidentemente, a possibilidade de, no decorrer do trabalho, continuarmos mantendo contato direto com Jean-Jacques, e fazermos o acompanhamento de alguns estágios, nos proporcionou uma posição privilegiada, que muito favoreceu a realização dessa tarefa.

O objetivo aqui não foi somente estabelecer um registro de alguns dos jogos, mas organizá-los de forma que pudessem ser praticados posteriormente, o mais próximo possível da maneira como são praticados quando conduzidos por Lemêtre.

A opção pelo formato de fichário foi uma iniciativa que almejou preservar o máximo dos *jogos músico-teatrais* durante a sua compilação. Dentre outros ganhos, ela viabilizou a manutenção da multiplicidade de opções para a aplicação deles, preservando, assim, uma de suas características essenciais. Justamente por não possuírem interdependência, e tampouco finalidade específica, a disposição em formato de fichário permite aos jogos permanecerem

facilmente acessíveis, para que assim, possam ser utilizados de maneira rápida e prática, em qualquer ordem e situação.

A multiplicidade de aplicações e possibilidades de combinações de jogos dentro da prática teatral pode potencializar o desenvolvimento de seus praticantes em muitos aspectos, como observou a professora Ingrid Dormien Koudela, sobre as sugestões de Viola Spolin neste sentido:

> Spolin sugere que o processo de atuação no teatro deve ser para baseado na participação em jogos. Por meio do envolvimento criado pela relação de jogo, o participante desenvolve liberdade pessoal dentro do limite de regras estabelecidas e cria técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo. À medida que interioriza essas habilidades e essa liberdade ou espontaneidade, ele se transforma em um jogador criativo.[143]

No último trecho desta fala, ela chama a atenção para a transformação do praticante em um "jogador criativo", o que acentua, ainda mais, a consonância com o pensamento de Lemêtre sobre os jogos que pratica, e com a ideia que identificamos neste estudo como *criador-aprendiz*, presente não apenas nos processos de elaboração dos espetáculos do Théâtre Du Soleil, mas também durante a realização dos *jogos músico-teatrais* que instituem situação de encenação nos estágios.

Quanto aos nomes dos jogos, é preciso observar que, nos estágios que conduziu no Brasil, Jean-Jacques não nomeou qualquer uma das atividades que propôs. Ele simplesmente introduzia o que iria ser praticado, normalmente relacionando-o com alguma dificuldade que reconhecera no jogo anterior (*évidence*), e começava a dar as instruções de como fazê-lo. Desta forma, ao elaborar as fichas, nos deparamos com a tarefa de, também, criar os nomes para cada um dos *jogos músico-teatrais*.

Em alguns casos, foi possível criar os nomes a partir de palavras ou frases selecionadas nas falas que Lemêtre fez ao introduzir o jogo, com foi, por exemplo, o caso de *Inventer une histoire ensemble* (Inventar uma história juntos), *Ouverture du rideau* (Abertura da cortina) e *Théâtre de marionnettes* (Teatro de marionetes). Outros nomes foram escolhidos por remeterem à execução do jogo, como por exemplo, *Bonjour*! (Bom dia), adotado para um

[143] KOUDELA, 2006. p.. 43

jogo onde existe uma fala "Bom dia! Meu nome é…", *Dessin dans l'air* (Desenhando no ar) para o jogo em que se faz desenhos no ar, e *Gauche et droite qui se croisent* (Esquerda e direita que se cruzam), escolhido para designar o jogo em que as mãos esquerda e direita se cruzam.

Nas instruções dos jogos buscou-se manter a maior fidelidade possível às descrições do próprio músico. Isso, por vezes não foi suficiente, posto que Jean-Jacques também utilizava gestos e movimentos em algumas de suas explicações. Nestes casos, as instruções foram complementadas ao serem transcritas.

Devido ao fato de terem sido praticados mais de uma vez nestes anos em que acompanhamos os estágios, e em algumas das recorrências se adaptarem ao grupo, ou ao foco que Jean-Jacques estava trabalhando no momento, certos jogos apresentaram pequenas modificações e acréscimos com o passar do tempo. Nos casos em que a essência do jogo permaneceu inalterada, as mudanças apresentadas de um estágio para o outro foram adicionadas a sua ficha como instruções complementares, ou como observações. Entretanto, quando o jogo sofreu uma real desconfiguração, optou-se por criar a ficha de um jogo novo.

Curiosamente, nem todos os complementos presentes nas fichas nasceram de mudanças implementadas por Jean-Jacques. Alguns deles tiveram a sua origem em observações sobre a realização dos jogos, que, posteriormente, foram levadas ao compositor em nossas conversas sobre os estágios. Eram perguntas do tipo "E se você pedisse para os jogadores, ao invés de fazerem assim, fazerem…", "E se ao invés desse padrão rítmico, fosse…". Evidentemente, não existia qualquer intenção de propor mudanças nos jogos, mas tão somente, discutir hipóteses sobre possíveis variações deles e seus resultados práticos. Porém, algumas das sugestões foram consideradas realmente pertinentes por Lemêtre, chegando a ser colocadas em prática nos estágios posteriores. Por essa razão, estão incluídas nas fichas.

Todavia, para além das sugestões de variações e incrementos já contidas nas fichas, acreditamos que a estrutura na qual os jogos estão arquitetados permite aos condutores implementarem novos elementos e modificações, se assim julgarem necessário. A própria ideia de misturar jogos (tomando elementos de um para serem conjugados com elementos de outro, e assim criarem um terceiro jogo), também nos parece ser coerente com a proposta original de Jean-Jacques, desde que tais adaptações partam de uma evidência que se apresenta no palco,

reconhecida através da observação atenta do grupo em atividade, e não de uma elucubração teórica.

A escolha e prática dos *jogos músico-teatrais* nos estágios conduzidos por Jean-Jacques Lemêtre têm como traço marcante uma democrática inclusão de participantes com diferentes perfis e experiências de aprendizado. Por essa razão, procurou-se organizar este fichário de forma a não se estabelecer pressupostos de conhecimento para a sua utilização plena, quer fossem musicais, quer fossem teatrais.

Acreditamos também que a não utilização de termos técnicos, ou de linguagem codificada, preserva, ainda mais, a visão que o seu criador tem dos jogos, além de refletir com maior precisão como se dá a prática deles durante os estágios por ele conduzidos.

Jean-Jacques Lemêtre e Marcello Amalfi
Teatro do Núcleo Experimental São Paulo, Brasil
Maio de 2018. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

***BONJOUR!* (BOM DIA!)**

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Todos sentados em roda.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Escuta e reprodução vocal de uma nota, coletivamente e individualmente; execução vocal com afinação simultânea a movimentação corporal roteirizada. (independência)

INSTRUÇÕES

I. O condutor determina um pulso regular e solicita que todos o acompanhem marcando os tempos com batidas das mãos da seguinte maneira: 4 tempos com a mão esquerda sobre o joelho esquerdo —> 4 tempos com a mão direita sobre o joelho direito.

II. Quando o pulso estiver estabelecido satisfatoriamente pelo grupo, sem interromper a marcação do tempo, o condutor deve enunciar: "Vamos fazer uma volta na roda, falando: Bom dia, eu me chamo [Jean-Jacques], eu sou [músico do teatro]", o vizinho deve repetir a frase, substituindo o nome e a ocupação pelos seus dados.

III. … e assim sucessivamente.

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- Orientar os jogadores para evitarem o acondicionamento rítmico das silabas e/ou palavras sobre o pulso.
- Interromper o jogo caso o pulso ou a leveza do movimento sejam perdidos.
- Pode ser jogado com os participantes em pé, deslocando-se livremente no espaço.
- Pode ser jogado durante uma ação coletiva, como uma sequência de movimentos de personagens em cena, a leitura coletiva de um texto, etc.
- Pode ser jogado com variedade de andamento e contagem de pulsos (5, 7, 9, etc.)
- Pode ser jogado com hibridismos (3 mão esquerda + 5 mão direita, por exemplo).
- Pode ser jogado com outras frases (eu moro em…, eu prato preferido é…, meu café da manhã hoje foi…

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

***BONJOUR!* (BOM DIA!)**

Data da realização: 17/10/2011. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- Porque eu começo pela mão esquerda? Porque nos instrumentos musicais, a maioria das vezes, o grave fica na mão esquerda, e o agudo na direita. Não é porque eu sou canhoto ou destro.
- Vamos trabalhar para que vocês estejam na leveza da mão e do punho. Isso muda completamente a qualidade do som da batida.
- Nada de ombro. Nada de torcer o corpo. Eu vou fazer um gesto bem preciso, sem ornamentos.
- O fato de bater a mão no joelho já causa um rebote. Não é uma coisa apoiada, que vai esmagar o joelho. É uma coisa leve e precisa.
- O primeiro problema do grupo, que é normal, é que vamos acelerando. É normal porque nós começamos a nos sentir confortáveis, e não estamos mais somente no apoiar e bater a mão, mas com o corpo todo dançando.
- Para a saída eu digo não importa qual número. Porque eu digo qualquer numero? Porque, na verdade, a maioria de vocês, senão todos, são de uma cultura binária. Desde pequenos, papa, mama, pipi, popo. Sempre um, dois, um dois… com acento no dois. Por isso, ao invés de um, dois, três, quatro, eu conto qualquer outro número, para não dar o espírito do binário, para vocês se prepararem para qualquer outra coisa.
- Por isso que eu digo, nós podemos partir de um exercício extremamente fácil e, dois segundos depois, ele se torna a pior das coisas… por diferentes razões.
- Porque há a necessidade de fazer isso? Porque há um momento no qual damos mais importância para aquilo que falamos do que para o corpo. Nós esquecemos do corpo quando começamos a falar.
- Isso quer dizer que, se você é músico e estiver em cena, você está encarregado dos sons, dos ruídos e da música em relação ao ator que está em cena. E o primeiro ruído que o ator faz é o ruído do seu próprio corpo.

DÉMARRER LA MARCHE (COMEÇAR A CAMINHAR)

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Duplas (A e B), em pé, espalhadas pelo espaço.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Conscientização do movimento corporal.

INSTRUÇÕES

I. O jogador A fica em pé, parado, à postos para começar a caminhar. O jogador B se coloca atrás dele, com as mãos estiradas, distante cerca de um dedo de seus ombros. O participante B faz uma contagem e dá a partida (MARCHE!) para que A comece, iniciando sempre com o pé esquerdo. Ao iniciar a caminhada, A deve fazer o possível para não encostar os ombros nas mãos de B.

II. O jogo pode ser ampliado: quando B der a partida (MARCHE!), A continua caminhando até ouvir o comando de B para parar (STOP!). Ele deve aguardar o próximo comando de B (REVIENS!), e retornar caminhando de costas. Quando chegar na posição inicial, B deve novamente pedir para A parar (STOP!)

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- Os mãos de B podem ficar na altura do quadril de A.
- Os jogadores devem revezar as posições para ambos realizarem o jogo.
- As duplas devem ser trocadas depois de um certo tempo.

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

DÉMARRER LA MARCHE (COMEÇAR A CAMINHAR)

Data da realização: 17/10/2011. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- Quando você coloca a mão sobre os ombros, a sua mão também não pode se movimentar. Não é encostada. Não é a mão na cintura, é na altura do quadril.
- Eu gostaria que vocês treinassem à moda japonesa. Sem colocar o peso para o lado. Vocês devem colocar o peso no centro.
- Imagine que você está pegando os dois pontos ao mesmo tempo e puxando, um na altura dos olhos e outro na altura dos quadris.
- Não se esqueçam que vocês tem que estar retos. Não esqueça que vocês tem que respirar.
- Este exercício é tão simples porque, quando eu vejo você entrando em cena balançando, o que eu vejo? É um personagem bêbado? Assim você perde a força desde a primeira entrada.
- Tem as pequenas coisas que eu vejo sempre. Se vocês não corrigirem agora, elas estarão sempre lá.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio O corpo musical - USP São Paulo - Brasil.
Outubro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

***DESSIN DANS L'AIR* (DESENHANDO NO AR)**

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Todos, em pé, espalhadas pelo espaço. Cada jogador têm a frente uma lousa imaginária.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Conscientização do movimento corporal; coordenação motora.

INSTRUÇÕES

Com movimentos regulares, sempre obedecendo o pulso dado pelo condutor (um movimento por pulso):

I. O jogador deverá desenhar um retângulo com a mão esquerda: Pegar o lápis imaginário, ao encostar na lousa falar "GLIM", fazer um movimento para o lado externo (para a esquerda), uma pequena descida, movimento para o lado interno (para a direita) até a altura do ponto de partida, e uma pequena subida até completar o retângulo, quando fala novamente "GLIM".

II. O jogador deverá desenhar um triangulo retângulo com a mão direita: Pegar o lápis imaginário, ao encostar na lousa falar "GLOM", fazer um movimento para baixo, um movimento para o lado externo (para a direita), um movimento de subida até completar o triangulo, quando fala novamente "GLOM".

III. O jogador deverá desenhar o retângulo com a mão esquerda e, ALTERNADAMENTE, o triangulo retângulo com a mão direita, conforme descrito em I e II.

IV. O jogador deverá desenhar o retângulo com a mão esquerda AO MESMO TEMPO em que desenha um triangulo retângulo com a mão direita (Obs: aqui ocorrem dois movimentos simultâneos por pulso, um de cada mão; além disso, o jogador somente pega o lápis quando ambos os desenhos acabam ao mesmo tempo. Sempre que completar o retângulo deve falar “GLIM”, sempre que completar o triangulo falar “GLOM”, e sempre que completar os dois juntos deve falar “GLIM - GLOM”).

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- Pode ser jogado em diferentes andamentos.
- Pode ser jogado com diferentes figuras a serem desenhadas.
- No exercício III, o condutor pode ir anunciando qual desenho virá em seguira, sem necessariamente alternar sempre.
- Pode ser jogado em duplas, frente a frente (espelho).
- O desenhos podem ser invertidos: mão esquerda-triangulo e mão direita-retângulo

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

***DESSIN DANS L'AIR* (DESENHANDO NO AR)**

Data da realização: 17/10/2011. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- O jogo consiste em ver o que vocês estão fazendo.
- Os olhos não se mexem. É na cabeça que eu vejo o desenho.
- Enquanto vocês não virem o que têm que fazer, vocês não vão conseguir fazer.
- Vocês não precisam fazer desenhos muito grandes.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio - USP São Paulo - Brasil.
Maio de 2015. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

FRAPPER OU NE PAS FRAPPER **(BATER OU NÃO BATER)**

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Todos sentados em roda.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Escuta e execução de um pulso coletivo; desenvolvimento de um pulso interno; reconhecimento do tempo através da audição; coordenação motora. (dependência)

INSTRUÇÕES

O condutor determina um pulso regular e solicita que todos o acompanhem marcando os tempos com batidas das mãos, propondo gradativamente variações nessa marcação.

I. 4 tempos com a mão esquerda sobre o joelho esquerdo —> 4 tempos com a mão direita sobre o joelho direito. Conforme o padrão estiver estabelecido pelo grupo, introduzir as variações.

   a) Tirar o segundo tempo da mão esquerda.
   b) Tirar o terceiro tempo da mão direita.

II. Retomando o jogo:

   a) Tirar o quarto tempo da mão esquerda.
   b) Tirar o primeiro e o terceiro tempos da mão direita.

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- Propor outras variações de tempos a serem suprimidos, dando continuidade ao jogo.
- Pode ser jogado durante uma ação coletiva, como uma sequência de movimentos de personagens em cena, a leitura coletiva de um texto, etc.
- Pode ser jogado com variedade de andamento e contagem de pulsos (5, 7, 9, etc.)
- Pode ser jogado com hibridismos (3 mão esquerda + 5 mão direita, por exemplo).

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

***FRAPPER OU NE PAS FRAPPER* (BATER OU NÃO BATER)**

Data da realização: 17/10/2011. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre.

- Então eu vou fazer parte daqueles que erram. Eu vou ser o primeiro a errar. Porque eu percebi que vocês são excelentes imitadores!
- A maneira mais fácil de se consertar neste tipo de coisa vai ser imitar. Evidentemente, para aqueles que estão à frente é mais complicado, porque para eles vai ser um espelho.
- É preciso deixar este tempo, para que vocês consigam escutar o tempo somente com o ouvido. Então, vocês conseguiram resolver os problemas me imitando, ou escutando os tempos.
- Por isso que eu trabalho lentamente. Porque é mais difícil escutar o ritmo se eu estou devagar. Se eu faço (faz o ritmo bem rápido), fica mais fácil, mas se eu faço (faz o ritmo bem lento), cada batida está separada, é mais difícil de escutar.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio na Oficina Oswald de Andrade - São Paulo - Brasil.
Julho de 2017. Acervo pessoal Marcello Amalfi

***GAUCHE ET DROITE QUI SE CROISENT* (ESQUERDA E DIREITA QUE SE CRUZAM)**

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL
Todos sentados em roda.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO
Escuta e execução de um pulso coletivo; contagem de tempo sobre pulso; coordenação motora. (dependência).

INSTRUÇÕES
Premissa: O ciclo de tempos é [1-2-3] [1-2-3] [1-2].

I. Condutor determina um pulso regular e solicita que todos o acompanhem na seguinte sequência:
   a) Tempo um: mão E sobre joelho E.
   b) Tempo dois: mão D sobre joelho D.
   c) Tempo três: mão E sobre joelho D.

   d) Tempo um: mão D sobre joelho E.
   e) Tempo dois: mão E sobre joelho D.
   f) Tempo três: mão D sobre joelho D.

   g) Tempo um: mão E sobre joelho E.
   h) Tempo dois: mão D sobre joelho D.

II. Mesma rotina de I, só que agora vamos acrescentar ao primeiro [1] do ciclo de oito tempos uma batida com o pé.

III. Mesma rotina de II, só que agora, além de acrescentar ao primeiro [1] do ciclo de oito tempos uma batida com o pé, vamos acrescentar outra batida de pé ao último [1] do ciclo de oito tempos.

IV. Vamos começar a pensar em ciclos. Vamos fazer três ciclos de oito tempos, e acrescentar outros dois ciclos com o dobro da velocidade.

[1-2-3] [1-2-3] [1-2]
[1-2-3] [1-2-3] [1-2]
[1-2-3] [1-2-3] [1-2]
(dobro da velocidade) [1-2-3] [1-2-3] [1-2] + [1-2-3] [1-2-3] [1-2]

V. Tempo [1] sempre com mão esquerda, tempos [2] e [3] sempre mão direita:
   a) [1-2-3] [1-2-3] [1-2]
   b) (Todos os tempos [1] no <u>chão</u>) [<u>1</u>-2-3] [<u>1</u>-2-3] [<u>1</u>-2]
   c) (Apenas o primeiro tempo [1] no <u>chão</u>) [<u>1</u>-2-3] [1-2-3] [1-2]

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES
- Orientar os jogadores para buscarem o estabelecimento de um pulso coletivo, e não a imposição de um pulso próprio.
- Pode ser jogado durante uma ação coletiva, como uma sequência de movimentos de personagens em cena, a leitura coletiva de um texto, etc.

AVALIAÇÃO
- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

GAUCHE ET DROITE QUI SE CROISENT (ESQUERDA E DIREITA QUE SE CRUSAM)

Data da realização: 19/10/2011. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- Quanto mais rápido a gente for, mais tensão vocês vão ter. Eu estou vendo tensão porque o corpo já começa a ir para a frente, e a se inclinar para o lado. É preciso se centrar. O que é curioso, é que anteontem nós fizemos um exercício assimétrico, em sete tempos. E eu disse que, como vocês são de uma cultura binária, vocês sempre davam um jeitinho de acabar com oito [tempos]. A surpresa é que hoje, eu peço para fazer oito, e vocês ajuntam mais uma para ficar nove. E não é porque vocês fazem isso devido a cultura binária, vocês podem fazer isso ou o inverso disso facilmente. Não tem problema de vocês errarem, mas variem o erro. [com a mudança do jogo IV para o V] O seu corpo já está diferente. É curioso como vocês agora não pendem mais para o lado. Agora é natural vocês fazerem assim (marca o tempo [1] com um movimento de cabeça). Nós fazemos uma porção de coisas com o mesmo exercício, e ele soa completamente diferente. Com a música é a mesma coisa: a gente tem três atores que tem que entrar e fazer a mesma coisa, mas eles nunca fazem exatamente a mesma coisa! Então, para nós músicos, é preciso descobrir qual é o “dedilhado"que nós temos que usar.

Jean-Jacques Lemêtre
Teatro do Núcleo Experimental. São Paulo, Brasil
Maio de 2018. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

INVENTER UNE HISTOIRE ENSEMBLE **(INVENTAR UMA HISTÓRIA JUNTOS)**

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Todos sentados em roda.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Expressão e projeção vocal; improviso. (interdependência)

INSTRUÇÕES

I. Com a mão direita, o jogador designa alguém da roda como seu interlocutor.
II. Inventa um pequeno trecho (cerca de quatro frases) de uma história (em qualquer língua, incluindo línguas inventadas e imaginárias).
III. Ao acabar de falar, aponta com a mão esquerda para outro jogador.
IV. O jogador designado pela mão esquerda deverá continuar a mesma história, designando o seu próprio interlocutor com a mão direita, inventando um trecho de continuação da história, e designando o próximo jogador com a mão direita.
V. … e assim sucessivamente.

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- Para encerrar o jogo, o condutor pode combinar um gesto, ou um som específico.
- Os gestos para designar dos jogadores devem ser precisos.
- Não falar enquanto se movimenta.

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

INVENTER UNE HISTOIRE ENSEMBLE (INVENTAR UMA HISTÓRIA JUNTOS)

Data da realização: 29/04/2018. Local: Teatro Núcleo Experimental. São Paulo, SP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- Agora, a dificuldade de partida é : o corpo, depois o texto. Então, isso quer dizer que mesmo isso (faz o gesto de apontar) é falar. Porque vocês premeditam. Em seguida, com a mão vocês não devem escolher, porque aí é o pior. Você faz (fica com o dedo apontando para um jogador, titubeia, aponta para o outro). Não! E então os outros fazem: hei!!!! Por outro lado, isso tem que ser musical. (começa um gesto firme, depois vai esmorecendo). Tem que ter uma fluência.

Marcello Amalfi e Jean-Jacques Lemêtre
Teatro do Núcleo Experimental. São Paulo, Brasil
Maio de 2018. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

LA LANGUE ET LE CLUSTER (A LÍNGUA E O CLUSTER)

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Todos em pé, em roda.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Expressão e projeção vocal; dinâmica; memória sonora; improviso. (independência).

INSTRUÇÕES

I. Todos virados para o centro da roda
II. Ao bater de palma do condutor: cada jogador canta uma nota de sua escolha, na dinâmica que bem entender.
III. Ao bater de palma do condutor: os jogadores viram-se para o exterior da roda e começam a contar uma história.
IV. Ao bater de palma do condutor: os jogadores se viram para o centro e repetem a nota escolhida, na mesma altura e intensidade.
V. Ao bater de palma do condutor: os jogadores viram-se para o exterior da roda e continuam a contar a história.
VI. … e assim, sucessivamente.

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- Para as indicações das viradas, e do encerramento do jogo, o condutor pode utilizar outras fontes sonoras, como a voz, ou um instrumento de percussão, ou um evento com luz, por exemplo.
- O jogadores podem falar qualquer língua, até mesmo, inventar um língua própria.
- A virada dos jogadores precisa ser ágil, e sem muitos movimentos.
- O jogador não dever utilizar gestos, apenas a voz.
- A respiração acontece sempre nas viradas.
- As viradas podem variar sua duração, não precisam ser simétricas.
- Evitar mudar as dinâmicas do canto e da voz quando as viradas ficam mais rápidas.
- Não confundir voz aguda com voz forte.

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

LA LANGUE ET LE CLUSTER (A LÍNGUA E O CLUSTER)

Data da realização: 17/10/2011. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre.

- Evidentemente, é preciso separar uma coisa da outra. O canto e a fala, sem fazer ligação entre eles.
- Eu gostaria que vocês virassem mais rápido. Vocês precisam entender o que vão fazer com os seus pés.
- Não falar com as mãos - apenas a voz.
- Curiosamente, há momentos em que assimilamos mais palavras do que são realmente ditas. Quanto mais rápido eu faço vocês virarem, mais forte vocês estão cantando, e mais rápido vocês estão falando. Se eu começar a fazer mais lentamente, vocês irão cantar e falar mais suavemente.
- Não confundir voz aguda com voz forte.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio O corpo musical - USP São Paulo - Brasil.
Outubro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

***LA MACHINE FANTASTIQUE* (A MÁQUINA FANTÁSTICA)**

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Jogadores em um lado do espaço, dispostos como se fossem público de teatro.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Articulação de frases vocais e corporais; expressão corporal; projeção vocal; improviso. (independência).

INSTRUÇÕES

I. Um jogador se desloca até o outro lado do espaço.
II. Se posiciona, cria um gesto cíclico e um som cíclico.
III. Uma vez que o gesto e o som estão estabelecidos, outro jogador se desloca até a máquina, não necessariamente próximo ao jogador que já está lá, acrescentando uma peça a ela.
IV. Um a um, os jogadores vão acrescentando peças, até o conjunto de todos formar a *machine fantastique* (máquina fantástica).

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- Importante: o som não tem, necessariamente, relação com o gesto, não é uma sonorização do movimento. Aqui, gesto e som são coisas independentes.
- Os jogadores estão livres para fazer o movimento antes, simultaneamente, ou após a produção do som.
- O movimento e o som produzidos pelo jogador que chega não precisam se encadear, afinar, sincronizar, manter o mesmo pulso ou coincidir com os sons que a máquina porventura já esteja produzindo.

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

LA MACHINE FANTASTIQUE (A MÁQUINA FANTÁSTICA)

Data da realização: 17/10/2018. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- Cada jogador que chega, está no seu próprio tempo.
- Tem uma hora que o ouvido vai funcionar. Não procurem encadear os sons (faz um som cadenciado). Não! Não se deixem influenciar pelos outros.
- Então, nós teremos uma máquina formada por todos os tempos, gestuais e verbais, de cada um de vocês.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio O corpo musical - USP São Paulo - Brasil.
Outubro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

LA PULSATION INTÉRIEURE (O PULSO INTERNO)

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Todos sentados em roda.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Desenvolvimento de um pulso interno. (dependência)

INSTRUÇÕES

I. O condutor informa que todos deverão bater palma em um tempo específico (3º, 7º, 12º, etc.). Determina um pulso regular fazendo apenas a contagem inicial de quatro tempos. Os jogadores recomeçam a contagem interiormente, sem nenhum sinal exterior, a partir do primeiro tempo, e batem a palma SOMENTE no tempo estipulado.

II. Similar a I, porém, o condutor solicita que todos batam palma marcando dois ou mais tempos.

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- Pode ser jogado durante uma ação coletiva, como uma sequência de movimentos de personagens em cena, a leitura coletiva de um texto, etc.
- Pode ser jogado com variedade de andamento e de contagem inicial (5, 7, 9, etc.)
- A palma pode ser substituída por outra ação ou movimento (sentar-se, levantar o braço, dar um passo, apontar, olhar para cima, suspirar, bocejar, assoviar, etc.).

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

***LA PULSATION INTÉRIEURE* (O PULSO INTERNO)**

Data da realização: 18/10/2011. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- Sem balançar a cabeça, o corpo no tempo.
- Quanto mais aumenta a distância entre o um e o dois (diminuição do andamento), mais vocês devem colocar coisas no meio. O que faz essa frase ser tão solene no Théâtre Du Solei: "Procure o pequeno para encontrar o grande".
- É por isso que nós estamos fazendo o exercício, para ficar evidente a dificuldade.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio O corpo musical - USP São Paulo - Brasil.
Outubro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

***LE CHANT DE LA PAROLE* (O CANTO DA FALA)**

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Todos sentados em roda.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Articulação de frases vocais; expressão e projeção vocal; improviso; escuta.

INSTRUÇÕES

Falar uma frase curta, e em seguida, cantar “a música “ da frase (o ritmo das sílabas e a melodia das notas da fala) vocalizando com a sílaba “nã".

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- Procurar utilizar frases simples.
- Evitar a utilização de gestos enquanto se fala.

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

LE CHANT DE LA PAROLE (O CANTO DA FALA)

Data da realização: 18/10/2011. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- Ou seja, eu estou anulando a barreira entre a fala e o canto. O falar é cantado.
- Se vocês não estão escutando o que vocês estão falando, é normal vocês não se afinarem com os músicos, ou com os outros atores. Tem diretores que vão dizer "Está errado, soa falso!". Soa falso? É a música! E como vocês não escutam as notas, vocês não escutam o que vocês dizem como nota, não vai querer dizer nada a sua frase… então a gente fica procurando no sentido, no personagem, na interpretação, mas na verdade é simplesmente a música que é falsa.

Béatrice Picon-Vallin e Jean-Jacques Lemêtre
Estágio - USP São Paulo - Brasil.
Outubro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

LE DRAGON DEUX CONTRE TROIS (O DRAGÃO DOIS CONTRA TRÊS)

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Todos sentados em roda.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Escuta e execução de um pulso coletivo; desenvolvimento de um pulso interno; coordenação motora. Dependência (I e VI) e independência II, (III, IV, e V). Sobreposição de um ritmo binário (mão direita) com um ternário (mão esquerda).

INSTRUÇÕES

I. O condutor determina um pulso regular e solicita que todos o acompanhem, marcando os tempos com batidas das mãos sobre os joelhos, na seguinte ordem:
(esquerda + direita) - (esquerda) - (direita) - (esquerda).

II. Realizando as batidas descritas em I, os jogadores deverão:
   A. Virar a cabeça e olhar para a mão esquerda. Dizer o que ela está fazendo a cada ciclo. (resposta: 1 - 2 - 3).
   B. Virar a cabeça e olhar para a mão direita. Dizer o que ela está fazendo a cada ciclo. (resposta: 1 - 2).

III. Similar a II, realizando NO CHÃO as batidas descritas em I.

IV. Sentando em duplas, frente a frente. O jogador A realiza as batidas conforme descrito em I. Jogador B cruza as mãos, e acompanha o movimento das mão de A com o dedo indicador. Enquanto isso, B deve dizer, repetidas vezes, e sem a necessidade de seguir uma ordem:
   A. O que faz a mão esquerda quanto bate junto com a direita (resposta: 1).
   B. O que faz a mão esquerda a cada ciclo. (resposta: 1 - 2 - 3).
   C. O que faz a mão direita a cada ciclo (resposta: 1 - 2).
   (Obs.: após um tempo, inverter os papéis entre A e B).

V. Em duplas, A atrás de B que permanece sentado. A segura os pulsos de B para fazer as batidas (como se fosse um titereiro) - B deve deixar-se conduzir, sem oferecer resistência. Jogador A pergunta para B, repetidas vezes, e sem a necessidade de seguir uma ordem:
   A. O que faz a mão esquerda quanto bate junto com a direita (resposta: 1).
   B. O que faz a mão esquerda a cada ciclo. (resposta: 1 - 2 - 3).
   C. O que faz a mão direita a cada ciclo (resposta: 1 - 2).
   (Obs.: após um tempo, inverter os papéis entre A e B).

VI. Sentados em fila indiana, os jogadores seguram os cotovelos do jogador à sua frente. Realizaram juntos os movimentos descritos em I, adaptados (no lugar de bater sobre o joelho, as mão/cotovelos vão para frente e para atrás). Sempre que coincidem (esquerda + direita) a fila tomba alternadamente de um lado para o outro.

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- Pode ser jogado em diferentes andamentos.

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

LE DRAGON DEUX CONTRE TROIS (O DRAGÃO DOIS CONTRA TRÊS)

Data da realização: 17/10/2011. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- Nós já esquecemos de algo que vimos esta manhã: a leveza da batida e do punho.
- É sempre melhor, quando o exercício começa a ficar bem feito, pararmos para a mudança de andamento, ao invés de tentar mudar enquanto o estamos fazendo.Vocês se lembram que nós falamos hoje da independência entre a voz e o corpo. Em um determinado momento, eu disse para vocês: se você não falar com o seu corpo, ele não vai saber o que fazer. Agora eu farei um exercício justamente para provar o contrário. Isso quer dizer, o corpo que comanda, e agora o pensamento vai dizer ao corpo o que ele está fazendo, e vocês verão a surpresa. [após a realização do exercício]. Então, isso funciona em duas direções. Tem o momento que você vai dizer ao corpo o que ele deve fazer, e tem o momentos em que o corpo vai te dizer o que ele está fazendo. E isso é a prova que o corpo pode fazer coisas tão complexas quanto o pensamento.
- [quando realizando jogo V] O que acontece é que, quando eu faço a pergunta, a mão tensiona, na medida que vocês deveriam ter a voz completamente independente do corpo.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio - USP São Paulo - Brasil.
Outubro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

LES MAINS SUR LES GENOUX ET DANS LES AIRS (MÃOS NOS JOELHOS E NO AR)

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Todos sentados em roda.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Escuta e execução de um pulso coletivo; contagem de tempo sobre pulso; coordenação motora. (dependência).

INSTRUÇÕES

I. O condutor determina um pulso regular.

II. Solicita que todos o acompanhem marcando os tempos com batidas utilizando as mãos, no seguinte padrão: quatro tempos com a mão esquerda (E) sobre o joelho esquerdo, seguidos por quatro tempos com a mão direita (D) sobre os joelho direito.

III. Ele prossegue, anunciando as alterações:

Somente mão E; adicionar mão D; parar a mão E; adicionar mão E; parar mão D; adicionar mão D; parar as duas mãos; (contar internamente dois ciclos); recomeçar as duas mãos; elevar a mão E; voltar a mão E; elevar mão D; voltar mão D; elevar mão D; adicionar mão D no contratempo; somente mão E; adiciona mão D no contratempo; elevar mão E; adicionar mão E.

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- Orientar os jogadores para buscarem o estabelecimento de um pulso coletivo, e não a imposição de um pulso próprio.
- Pode ser jogado com variedade de andamento e de contagem de pulsos (5, 7, 9, etc.)
- Pode ser jogado com hibridismos (3 mão esquerda + 5 mão direita, por exemplo).
- Pode ser jogado com outras sequências de alterações.

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

LES MAINS SUR LES GENOUX ET DANS LES AIRS (MÃOS NOS JOELHOS E NO AR)

Data da realização: 19/10/2011. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- Sem acelerar.
- São as mão que batem, não é a cabeça, não é o corpo. O pulso leve.
- É curioso que, mas é a mão direita que adianta o andamento.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio - USP São Paulo - Brasil.
Outubro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

ORQUESTRE ET CHOEUR IMAGINAIRE **(ORQUESTRA E CORAL IMAGINÁRIOS)**

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL
(Orquestra) Sentados em roda / (Coral) Dispostos como se fossem um coral, com as vozes agudas de um lado, e as vozes graves do outro.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO
Articulação de frases vocais e corporais; expressão corporal; projeção vocal; improviso. (dependência).

INSTRUÇÕES

I. Todos pertencem a uma orquestra imaginária, não obstante estarem sentados em roda. Um por vez, cada jogador deve encenar a execução de um pequeno trecho musical em um instrumento imaginário (pode ser uma instrumento que existe, ou um instrumento inventado por ele), produzindo o som deste instrumento vocalmente. Não importa a afinação ou a veracidade do movimento, importa a sincronicidade do som como o gesto. Ao final da execução, ele aponta para outro jogador, em qualquer lugar da roda, que deverá dar continuidade ao jogo da mesma maneira.
II. Todos pertencem a um coral imaginário, e estão dispostos como tal, reunidos em pé. Um por vez, cada jogador deve colocar-se a frente desse grupo, encenando ser o seu regente. Os membros do coral, sem preocuparem-se com a afinação entre as notas, procuram responder o mais precisamente possível as indicações que recebem do regente, para juntos encenarem a execução de um breve trecho musical.
III. Dispostos em dois grupos, um coral imaginário e uma orquestra imaginária. A cada vez, dois jogadores colocam-se a frente, um de cada grupo, encenando serem os seus regentes. Todos, coral e orquestra, deverão encenar a execução de um pequeno trecho musical. É importante que o primeiro som dos dois grupos seja conjunto.

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES
- (Orquestra) Podem jogar mais de um jogador por vez, dialogando ou não entre si.
- O jogador, enquanto regente, deve procurar realizar gestos claros.

AVALIAÇÃO
- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

ORQUESTRE ET CHOEUR IMAGINAIRE (ORQUESTRA E CORAL IMAGINÁRIOS)

Data da realização: 18/10/2011. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- [Orquestra] É importante que o gesto seja correspondente ao som do instrumento que você está fazendo.
- [Coral] É importante que o gesto do regente seja convincente. Tem o gesto e o olhar!
- Nas improvisação é bom ir rápido também, porque não dá tempo de pensar. Tem que agir!
- [Orquestra e Coral] Normalmente a gente não fala nada antes neste exercício. A gente se faz compreender pelos gestos.
- É preciso que os dois regentes estejam juntos. Não pensem que é um exercício de regência. É um exercício de teatro!

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio - USP São Paulo - Brasil.
Outubro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

***OUVERTURE DU RIDEAU* (ABERTURA DA CORTINA)**

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Jogadores em um lado do espaço, dispostos como se fossem público de teatro.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Articulação de frases vocais e corporais; expressão corporal; projeção vocal; improviso.

INSTRUÇÕES

I. No lado oposto aos jogadores dispostos como se fossem um público, o condutor traça uma linha imaginária, indicando a localização de uma cortina de teatro imaginária.
II. Um jogador vai até a linha e encena a abertura de uma cortina imaginária.
III. Atravessa a cortina aberta dando um passo à frente, entrando no palco imaginário.
IV. Fica parado por um instante, observando.
V. Desce até próximo do “público”, pára.
VI. Observa o público.
VII. Diz: Bom dia, eu me chamo [Jean-Jacques]!
VIII. Sai de cena.

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- Podem jogar mais de um jogador por vez.
- O condutor pode indicar personagens para o jogador interpretar joga.

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

OUVERTURE DU RIDEAU (ABERTURA DA CORTINA)

Data da realização: 17/10/2011. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- Uma pequena correção: você desceu muito bem. Chegando aqui (próximo ao público) você largou o olhar. Você nem havia parado, e seu olhar já tinha relaxado. Termine! Esta frase é seu caminho (caminha no espaço). Eu termino essa frase e eu olho. Não enquanto eu termino essa frase (o caminhar) eu olho. Você faz as duas coisas ao mesmo tempo, e perde a força. Uma frase, uma frase, uma frase, como na música. Porque aí, o músico pode fazer (caminha vocalizando uma música, que tem o final coincidindo com o final da caminhada - Pá!!!). Então, uma frase de cada vez, e aí para o músico fica muito claro, você sai, você caminha, você para, você fala. Assim o músico pode te acompanhar, fazer uma música interessante, não precisa ser uma música desinteressante. Para evitar que você tenha um olhar para o horizonte, um olhar vazio, você precisa ter uma imagem de você mesmo. Eu creio que há uma grande parte do tempo que você não se vê fazendo as coisas. Então vocês não estão no presente concreto. Mas se vocês se nutrirem, imagem por imagem, cada coisa. Esse é um tipo de tagarelice que tem dentro de você, todo o tempo, todo o tempo. E isso se transforma num tique. Se errou, errou. E tudo bem, já passou. Não estou nem aí. Vou refazer. Nada de julgamento. É como um músico. Um músico faz (solfeja uma melodia). Se ele não disser para os dedos o que fazer (como se tocasse um saxofone), eles vão virar para ele e fazer assim (solfeja uma melodia desconexa). Se você não falar para seu corpo, então seu corpo vai te dizer eu vou fazer assim. (faz movimentos corporais desconexos).

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio - USP São Paulo - Brasil.
Outubro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

***PAR TERRE, GENOU ET ÉPAULE* (NO CHÃO, JOELHO E OMBRO)**

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Todos sentados em roda.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Escuta e execução de um pulso coletivo; contagem de tempo sobre pulso; coordenação motora. (dependência).

INSTRUÇÕES

O condutor determina um pulso regular e solicita que todos o acompanhem marcando os tempos com batidas das mãos, propondo gradativamente variações.

I. 4 tempos com a mão esquerda no joelho esquerdo —> 4 tempos com a mão direita no joelho direito. Conforme o padrão estiver estabelecido pelo grupo, introduzir as variações.
    a) Tempo um da mão esquerda no chão.
    b) Tempo dois da mão direita no chão.
    c) Tempo três da mão esquerda no ombro oposto.
    d) Tempo quatro da mão direita vai bater na palma da mão esquerda.

II. 3 tempos com a mão esquerda no joelho esquerdo —> 3 tempos com a mão direita no joelho direito. Conforme o padrão estiver estabelecido pelo grupo, introduzir as variações.
    a) Tempo três da mão esquerda no ombro oposto.
    b) Tempo três da mão direita no ombro oposto.

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- Orientar os jogadores para buscarem o estabelecimento de um pulso coletivo, e não a imposição de um pulso próprio.
- Pode ser jogado com os participantes em pé, deslocando-se livremente no espaço.
- Pode ser jogado durante uma ação coletiva, como uma sequência de movimentos de personagens em cena, a leitura coletiva de um texto, etc.
- Pode ser jogado com variedade de andamento e de contagem de pulsos (5, 7, 9, etc.)
- Pode ser jogado com hibridismos (3 mão esquerda + 5 mão direita, por exemplo).
- A batida pode ser subdividida (por exemplo, duas batidas no tempo de uma).

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

PAR TERRE, GENOU ET ÉPAULE **(NO CHÃO, JOELHO E OMBRO)**

Data da realização: 04/05/2015. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- [Quando alguns confundem mão esquerda com direita] Esquerda socialista, não esquerda da direita.
- O problema é o problema do grupo. Isso que dizer, há uma tendência de sempre acelerar. Por que , ao invés de trabalhar com o punho e com a mão, vocês trabalham com o braço.
- Como eu vejo que vocês são excelentes imitadores, eu vou fazer o pior aluno da turma.
- Sem o corpo, e sem a boca!

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio - USP São Paulo - Brasil.
Maio de 2015. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

PIEDS ET MAINS À DESSINER **(PÉS E MÃOS A DESENHAR)**

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Todos em pé, espalhadas pelo espaço.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Conscientização do movimento corporal; coordenação motora. (independência)

INSTRUÇÕES

I. O jogador deverá, com o pé esquerdo, desenhar um circulo (sentido horário), enquanto desenha um número seis com a mão esquerda.

II. O jogador deverá, com o pé direito, desenhar um circulo (sentido anti-horário), enquanto desenha um número seis invertido com a mão direita.

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- Pode ser jogado invertendo: pé esquerdo com mão direita, e pé direito com mão esquerda.
- Pode ser jogado com a mão direita desenhando outros números ou figuras.

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

PIEDS ET MAINS À DESSINER (PÉS E MÃOS A DESENHAR)

Data da realização: 04/05/2015. Local: USP

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- Com a mão não é um circulo, é um seis.
- Não tensione os ombros!
- Procure ver o que você está fazendo.
- Não precisa fazer rápido, precisa fazer certo.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio - USP São Paulo - Brasil.
Maio de 2015. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

***PRENEZ À CETTE NOTE* (PEGUE ESSA NOTA)**

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Todos sentados em roda.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Escuta e reprodução vocal de uma nota, coletivamente e individualmente; execução vocal com afinação simultânea a movimentação corporal roteirizada. (independência)

INSTRUÇÕES

I. Condutor: Será que todo mundo pode cantar essa nota? (canta uma nota -Lá4 - todos devem cantar juntos).

II. Condutor: Agora vamos fazer duas coisas: cantar a nota e falar a frase: (entoando a nota) “Bom dia! Pegue essa nota e passe para a(o) sua(seu) vizinha(o)”.

III. Ao falar a frase, acrescentar os seguintes movimentos, apenas com o braço, sem movimentar o resto do corpo:

1. “Bom dia” sem nenhum gesto, apenas olhando para a(o) vizinha(o).
2. ”Pegue” gesto simultâneo, como se estivesse pegando a nota de sua boca
3. “essa nota" gesto simultâneo, estendendo a mão para entregar a nota.
4. “e passe para a(o) sua(seu) vizinha(o)" com a mão parada.
5. O vizinho deve fazer um gesto (igualmente apenas com o braço) como se estivesse pegando a nota (o que faz com que o condutor pare de entoar) e repetir a ação com quem está ao seu lado,
6. … e assim sucessivamente.

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- A nota deve ser a mesma sempre. Caso algum jogador perca a afinação, o próximo deverá buscar a nota de saída novamente.
- O condutor pode alterar a nota para o jogo, caso ache necessário.
- Orientar os jogadores a não moverem o corpo para além do necessário quando realizarem a ação de receber e entregar a nota.
- Podem ser utilizadas outras frases, desde que seja mantida a rotina do jogo.
- Podem ser impressos padrões rítmicos na frases a serem faladas.

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

***PRENEZ À CETTE NOTE* (PEGUE ESSA NOTA)**

Data da realização: 08/05/2013. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- Não na cabeça!
- "Glissando!"
- Diga pegue essa nota e pare o corpo. Depois, vocês preparam o corpo, continuam a cantar e o corpo não se mexe
- Vocês não conseguem é encontrar a distancia do corpo que corresponda a frase "Pegue essa nota”.

Jean-Jacques Lemêtre e Marcello Amalfi
Teatro do Núcleo Experimental. São Paulo, Brasil
Maio de 2018. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

***PROFESSEURS* (PROFESSORES)**

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Jogadores dispostos no espaço (jogadores-músicos, jogadores-professores, jogador-mediador, jogadores-público de teatro).

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Articulação de frases vocais e corporais; expressão corporal; projeção vocal; improviso. (interdependência).

INSTRUÇÕES

O jogo é a encenação de uma sabatina de professores recém formados (um grupo por vez: professores de filosofia, professores de esporte, etc.).

I. Os jogadores-músicos serão agrupados em um dos cantos ao longo do espaço, sem ocuparem a área de encenação. Eles já estão tocando enquanto o grupo de jogadores-público entra no espaço, e se posiciona.
II. O grupo de jogadores-professores, formado por cerca de oito integrantes, se encontra desde o início alinhado do outro lado do espaço, atrás de uma cortina imaginária, aguardando o seu momento de entrada em cena.
III. Após a entrada do público, o jogador-mediador solicita que os músicos parem de tocar um instante, para fazer uma introdução dos jogadores-professores.
IV. Os jogadores-músicos deverão tocar algo, somente durante a descida dos professores até o público (uma frase melódica e uma frase rítmica, alternadamente).
V. Os jogadores-professores abrem a cortina imaginária, saem detrás da cortina, caminham até o público
VI. Os jogadores-professores se apresentam, uma a um, e falam brevemente sobre sua tese.
VII. Os jogadores-professores passam a responder questões que lhe serão colocadas pelo mediador e pelo público.
VIII. Após a sabatina, retiram-se, novamente sob a execução de música.

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- O jogo também pode ser realizado sem presença de jogadores-músicos.
- Os jogadores-professores podem utilizar adereços como livros, peças de roupa, etc..
- Os jogadores-músicos podem propor pequenas vinhetas para cada professor.

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

PROFESSEURS (PROFESSORES)

Data da realização: 29/04/2018. Local: Teatro Núcleo Experimental. São Paulo, SP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- É importante que fale forte, com uma qualidade, para que todos entendam. [Músicos] Porque, na entrada do público, vocês fizeram uma música tradicional? Não é uma piada, é uma questão verdadeira. Porque, se vocês escolhem uma coisa tradicional, ou uma coisa estilo tradicional, porque para mim é a mesma coisa, veja o que aconteceu com os professores, eles estavam atrás da música… toquem a música por gentileza. Agora veja o que aconteceu com os professores (faz um gesto com se estivesse dançando, comedidamente). Isso é muito perigoso, porque esses são atrizes e atores que encenam ser professores. Se você coloca no corpo deles um (faz uma dança), eles não são mais os professores. eles se tornam os brasileiros, que vão se trapacear com seu corpo com a música do seu país. E esse é o perigo dessa música. Eu adoro isso, mas é bem a fronteira entre a música "do ambiente". Aí, eu pergunto para o diretor do teatro, porque você vai pagar uma orquestra para tocar uma música que já tem em CD? Então, coloca um CD! Eu vou mais longe, e faço a pergunta: o que se faz no teatro com essa música? Porque vocês fizeram a música perfeitamente, mas vocês esqueceram o efeito da sua música no corpo das outras pessoas. Porque eu já havia dito para eles: vocês são os professores de filosofia, vocês tem os óculos, o echarpe, um cachecol de professor de filosofia. Então, são pessoas que colocaram na sua cabeça uma entrada de um professor de filosofia, que parece fácil, mas é difícil. Vocês pensaram na música de vocês, muito bem, mas não pensaram no efeito do que vocês tocam nos outros que estão em cena! [Professores] Prestem atenção no que vocês fazem com as mãos. Cuidado com o microfone [imaginário]. Vocês começaram com ele, depois esqueceram completamente. Não se esqueçam do lugar onde está o personagem!

Jean-Jacques Lemêtre e Marcello Amalfi
Teatro do Núcleo Experimental. São Paulo, Brasil
Maio de 2018. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

PROMENER SUR CINQ ET SEPT (CAMINHADA SOBRE CINCO E SETE)

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL
Todos em pé, espalhados pelo espaço.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO
Escuta e reprodução do compasso quinário e setenário, na contagem vocal e no corpo. (desvinculação do padrão binário automatizado). (dependência)

INSTRUÇÕES

I. O condutor orienta que o tempo 1 é sempre onde os pés serão apoiados, alternando esquerdo (E) e direito (D). Começando sempre com o pé esquerdo, após a contagem de dois ciclos, todos deverão começar a andar obedecendo o padrão [E1-2-3], [D1-2]. Quando o pulso estiver estabelecido satisfatoriamente pelo grupo, sem interromper a marcação do tempo, o condutor passa a enunciar aleatoriamente:
    - Para trás; Para Frente; Para esquerda; Para direita; Sobre um pé só; Trocando de pé; Sobre os dois pés; Sobre os dois pés para a esquerda; Sobre os dois pés para a direita; Sobre os dois pés para trás.

II. Similar a I, com o andar obedecendo o padrão [E1-2-3], [D1-2], [E1-2]. Consequentemente, no ciclo seguinte, o pé de início é alternado: [D1-2-3], [E1-2], [D1-2].

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES
- Iniciar em um andamento lento.
- Recomeçar o jogo alternando andamentos lentos e rápidos.
- Agrupados em duplas, trios, quartetos, etc., se movimentam pelo espaço.
- Agrupados em duplas, trios, quartetos, etc., formam filas em um lado do espaço. Caminham reto em direção ao outro lado, até o sinal do condutor para retornarem andando para atrás.
- Reunir os jogadores em um lado do espaço, dispostos como se fossem um público de teatro. No lado oposto, fazer um alinhamento com alguns jogadores. O condutor se posiciona no meio dos alinhados, faz uma contagem de dois ciclos, e eles caminham juntos, em sete tempos e mantendo o alinhamento, em direção aos jogadores do outro lado da sala (público). Quando se aproximam deles, o condutor para (STOP!), e eles retornam caminhando de costas, para o lugar de partida.
- Quando se movimenta lateralmente, o jogador deve alternar a passagem dos pés pela frente e por detrás.
- O condutor pode utilizar algum instrumento de percussão como suporte para o ritmo quando achar conveniente.

AVALIAÇÃO
- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

PROMENER SUR CINQ ET SEPT (CAMINHADA SOBRE CINCO E SETE)

Data da realização: 04/05/2015. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- Quando crescemos, ninguém cresce reto, todos crescemos um pouco a esquerda, um pouco a direita, um pouco a esquerda, um pouco a direita. Então, quando acabamos de crescer, vocês ficam assim (para esquerda), assim (para a direita), assim (para a frente), assim (para trás). Isso nos diz que, quando você anda, você não é binário. Exceto, se você faz o exército. Agora vamos eliminar o exército, e tentar andar normalmente. Vamos começar pelo pé esquerdo, o tempo todo. Não porque eu sou canhoto, porque eu sou ambidestro, simplesmente porque todos os instrumentos musicais têm os graves na esquerda e os agudos na direita. Se você vir o inverso, é porque o músico é maluco. Ou porque o músico é canhoto e ele diz preferir o inverso.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio- USP São Paulo - Brasil.
Maio 2013. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

RYTHME DU CHANGEMENT (RITMO DE MUDANÇA)

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Todos em pé espalhados pelo espaço. O condutor utiliza algum instrumento de percussão como suporte para o ritmo.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Escuta e execução de um ritmo no corpo; concretização de proposições cênicas sobre um ritmo.Improviso. (dependência).

INSTRUÇÕES

Condutor executa um ritmo na percussão, sobre o qual todos devem realizar uma ação cênica proposta, ficando estáticos quando o ritmo cessa para que ele anuncie a instrução seguinte:
Vocês são patinadores artísticos sobre o gelo; patinadores artísticos iniciantes; patinadores artísticos dos jogos olímpicos; patinadores artísticos dos jogos olímpicos em duplas / Vocês estão em um treinamento de boxe, e o primeiro trabalho é a corda: pra frente, pra trás e cruzado; subitamente vocês se transformaram num sapo; o melhor sapo da Amazônia que salta o mais alto do mundo; agora vocês retornarão a sala de boxe, e vão trabalhar sobre aquele grande saco que fica pendurado; agora a pequena bola; agora trabalhando a esquiva / Agora uma dança da timidez do seu corpo (não a visão, o corpo é que é tímido); você tenta convidar alguém para dançar com você; vocês se transformaram em super dançarinos de flamenco; vocês vão dançar o samba do Rio; samba de Porto Alegre; samba de Recife; turista francês tentando dançar o samba de São Paulo; vocês são o novo Michael Jackson; vocês se transformaram em Madonna / Super jogador de ping-pong; jogador de ping-pong iniciante; jogador de ping-pong iniciante que fica procurando a bola que caiu no chão / Vocês se transformaram em um *guitar-hero* de hard rock / Jogador de futebol americano; vocês se transformaram em um jogador de basquete / vocês se transformaram em dançarinos de quadrilha; dançarino gaúcho; dançarino da amazonas / vocês se transformaram em lutadores de Sumô / vocês se transformaram em um felino; agressivos / dança sensual; dança subjetiva; dançarinos de hip-hop; dançarinos de break; uma dança para fazer medo ao outro; uma dança para fazer o outro rir; tango; super dançarino de valsa vienense / dançarinos que assistem a um jogo de futebol Brasil X Argentina; torcida do jogo Brasil X Alemanha / uma pequena dança apenas para transpirar; uma dança de loucura; uma dança apenas com o ombro esquerdo, o joelho direito e os dois pé; agora coloquem a língua; juntem o dedo para chamar alguém; dança, com os olhos, a sobrancelhas e as nádegas; juntem os dois joelhos; tremendo os joelhos; ajuntem os dois pés; um braço; vocês se transformaram em dançarinos indianos de *Kathakali* / treinamento de fisiculturista; trabalhar as coxas / vocês tem 1minuto e 30 segundos para me preparar uma feijoada / 6h15 da manhã e vocês estão ainda de uma casa noturna em São Paulo; peça um taxi; 9h00 na frente do espelho; você vai ter uma reunião às 10h; você não se trocou ainda e vai procurar o armário do sua(eu) irmãozinho/irmãzinha que tem quinze anos a menos; não tem problema, agora você chegou na reunião; vocês estão pelados na rua; você encontra uma placa: procura-se dançarina(o) top-less, início imediato; top-less no poste; top-less pornográfico; dança de cowboy…

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- Os jogadores a não se movem durante as pausas da percussão.
- O Condutor pode variar o andamento e ritmo de uma proposta para outra.
- O Condutor pode sugerir outras propostas de ação.

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

***RYTHME DU CHANGEMENT* (RITMO DE MUDANÇA)**

Data da realização: 04/05/2015. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- [Patinadores artísticos iniciantes] Jean-Jacques interrompe explicando que, por serem iniciantes, eles estão mais curvados e próximos do chão do que em pé. [Patinadores artísticos dos jogos olímpicos em duplas] Jean-Jacques interrompe, explicando que geralmente é a mulher que faz tudo e o homen que não faz nada, e propões que as mulheres não façam nada e coloquem os homens para se movimentarem. O melhor sapo da Amazônia: não esqueçam do olhar para frente e da linha.Você tenta convidar alguém para dançar com você: Movimentem-se! Não procurem um corpo realista. [Madonna] Madonna nos Estados Unidos, não na televisão chinesa onde é tudo editado. [Super jogador de ping-pong] Tentem receber a bola. Só sacar não é possível. [Jogador de futebol americano] Pensem na boca, porque todos vocês ficam com a boca aberta. Depois, quando fizerem um trabalho no teatro vocês ficarão assim (boquiabertos). [Tango] Não o tango das Filipinas, a melhor milonga de Buenos Aires.[Dançarinos que assistem a um jogo de futebol Brasil X Argentina] Eu entendo que tem algumas pessoas aqui que vieram da Argentina, mas eu não ouvi Argentina, só ouvi Brasil, Brasil. Gritem mais forte![Dançar, com os olhos, as sobrancelhas e as nádegas] Sem a cintura, as nádegas. Os olhos também.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio O corpo musical - USP São Paulo - Brasil.
Outubro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

SUBDIVISION À PORTÉE DE MAIN **(SUBDIVISÃO NA PALMA DA MÃO)**

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Todos sentados em roda.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Escuta e execução de um pulso coletivo; subdivisão de tempo sobre pulso; coordenação motora. (dependência).

INSTRUÇÕES

I. O condutor determina um pulso regular e solicita que os jogadores o acompanhem marcando os tempos com batidas da mão esquerda no chão. Uma vez estabelecido o pulso coletivo, sem mudar o andamento, vai introduzindo vocalmente suas subdivisões, em seguida, vai batendo esta subdivisão com a mão direita no chão, e solicitando que os jogadores o acompanhem:

   a) duas batidas da mão direita por pulso da mão esquerda.
   b) três batidas da mão direita por pulso da mão esquerda.
   c) quatro batidas da mão direita por pulso da mão esquerda.
   d) cinco batidas da mão direita por pulso da mão esquerda.

II. Similar a I, porém, o condutor faz as propostas de subdivisão do pulso sem fazer a introdução vocal, e em uma ordem aleatória. Na medida do possível, a mão direita não para, apenas vai alternando entre uma subdivisão e outra.

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- Orientar os jogadores para buscarem o estabelecimento de um pulso coletivo, e não a imposição de um pulso próprio.
- Pode ser jogado durante uma ação coletiva, como uma sequência de movimentos de personagens em cena, a leitura coletiva de um texto, etc.
- Pode ser jogado com variedade de andamento.

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

SUBDIVISION À PORTÉE DE MAIN (SUBDIVISÃO NA PALMA DA MÃO)

Data da realização: 19/10/2011. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- A mão que marca o pulso deve permanecer no chão, caso contrário, ela faz outro movimento [a subdivisão], quando está subindo, o que acarreta em um outro ritmo.
- Faça com que este movimento da mão esquerda [o pulso] seja interiorizado, incorporado. Tranquilamente.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio O corpo musical - USP São Paulo - Brasil.
Maio de 2013. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

THÉÂTRE DE MARIONNETTES (TEATRO DE MARIONETES)

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Jogadores espalhados pelo espaço, divididos em grupos.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Articulação de frases corporais; expressão corporal; improviso. (dependência)

INSTRUÇÕES

Dividir os jogadores em grupos de três ou quatro integrantes: um dos integrantes é a marionete, e os demais são os titereiros.

a) Primeira parte do trabalho: discussão interna dos códigos de cada grupo
b) O jogador que está atrás será responsável por sustentar a marionete, sem que possamos ver as suas mãos (ele deve combinar também um código com o jogador-marionete para abrir e fechar os olhos).
c) O jogador a esquerda manipula o braço e a perna esquerdos, e o jogador a direita manipula o braço e a perna direitos. Para manipular, eles tocam delicadamente na marionete, e partir do lugar onde tocaram puxam uma linha imaginária, que servirá para conduzir delicadamente o movimento.

Situações a serem trabalhadas:

I. Manipulação dos marionetes pelo espaço.
II. Batalha de marionetes.
III. Baile de marionetes.
IV. Corrida de marionetes.

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- Os titereiros se posicionam aos lados e atrás, sempre mais baixos que as marionetes.
- Durante a manipulação, não esquecer onde está o público.
- Fazer mudanças de função dos jogadores, marionetes / titereiros.
- Pode jogar em outras situações: jantando, tocando numa banda, encenando uma peça.

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

THÉÂTRE DE MARIONNETTES (TEATRO DE MARIONETES)

Data da realização: 07/05/2013. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- [Para os titereiros] Vai ter um momento que vocês estarão tão dentro da marionete, que vocês irão esquecer o público.
- Vocês vão poder inventar muitos códigos e muitas coisas para a marionete.
- É importante vocês se verem, e sobretudo, é preciso mostrar a marionete para o público. Então, é importante sempre saber onde está o público.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio O corpo musical - USP São Paulo - Brasil.
Maio de 2013. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

UN JOUR DE LA TRUPE (UM DIA DA TRUPE)

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Jogadores em um lado do espaço, dispostos como se fossem um público de teatro.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Articulação de frases corporais; expressão corporal; improviso. (interdependência)

INSTRUÇÕES

Dividir os jogadores em grupos de cerca de sete integrantes; cada grupo apresenta para os demais, que permanecem como se fossem público de teatro, a encenação de um dia de uma trupe, seguindo o seguinte roteiro EM SILENCIO:

I. Entrada de cena e apresentação da trupe para o público: no lado oposto dos demais, deixando claro se estão na frente da cortina, atrás da cortina, sem cortina, etc.
II. Percurso até a primeira estação: uma rua, no campo, na cidade, no interior do teatro, etc.
III. Mini-concerto: O espaço já está preparado? que tipo de concerto é? quais instrumentos?
IV. Saída do concerto e percurso até a segunda estação: uma rua, no campo, na cidade, no interior do teatro, etc.
V. Espetáculo de dança: tradicional, moderna, de outro país, etc.
VI. Saída de cena.

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- Após o condutor explicar o exercício, ele deve deixar os jogadores dividirem-se em grupos e discutirem das propostas das improvisações que irão apresentar durante alguns minutos.
- Cada ação deve demonstrar um estado diferente.
- Uma sugestão para a duração de cada ação pode ser entre um e dois minutos.

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

UN JOUR DE LA TRUPE (UM DIA DA TRUPE)

Data da realização: 19/10/2011. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- [sobre a reunião que cada grupo faz para combinar a improvisação] Vocês tem dez minutos. Em geral, isso vai além de dez minutos, porque dez minutos é só para cada um ter a sua ideia, em vez de se colocar as perguntas certas, teatrais e musicais. Aqui, tem teatrais, musicais e questões de dança. Simplicidade e humildade são prioritárias, na minha visão, do que empáfia e virtuosismo.
- [sobre as apresentações] O que eu falo não é uma crítica. É um retorno, para que, se vocês fizerem esse exercício amanhã, depois, vocês possam avançar. Me digam uma coisa, em que país vcs encontram um cigarro assim (faz um gesto de fumar um cigarro gigantesco)? É como eu disse, vocês estão mentindo, mas vocês estão mentido mal. Não é a crítica ao cigarro, é crítica de vocês não estarem se vendo fazer. Por que vocês estão focalizados no outro. É bom se esquecer de si mesmo, mas também não pode se esquecer completamente.
- Com excessão da entrada e da saída, vocês esquecem, enquanto artistas, do público. Isso quer dizer que vocês não atuaram para o público, vocês atuaram, vocês dançaram pra vocês. Eu sei que, quando você interpreta um músico, você tem que olhar para o outro músico, mas tem que ter alguma coisa no corpo de vocês que esteja localizada em relação ao público.
- Eu gostaria de dizer pra vocês umas coisas, para vocês pensarem em relação ao público: na platéia, tem uma pessoa que vem pela primeira vez no teatro, mas tem também uma pessoa que vem pela última vez no teatro. Na platéia, tem uma ou duas pessoas que sabem, tem um grande músico, um grande coreógrafo, uma grande bailarina, um grande diretor de teatro. É preciso ter em mente que estas pessoas estão presentes na platéia, qualquer que seja a platéia. Se a gente tem isso na cabeça, isso transforma completamente a forma pela qual a gente entra no espaço sagrado. Quando eu fiz a simulação do início do teatro (os três sinais), houve um silencio total, o que significa que isso funciona. Depois vocês esqueceram que eu lancei o sagrado no teatro. Vocês estão no teatro, vocês têm que esquecer que nós estamos numa sala de dança, têm que esquecer de tudo isso aqui. […] Quando vocês forem atuar, antes de mentir, vocês tem que acreditar!

UNE BÊTE PRÉHISTORIQUE **(UM BESTA PRÉ HISTÓRICA)**

CONFIGURAÇÃO / MATERIAL

Jogadores espalhados pelo espaço, deitados de barriga para baixo, apoiados nos cotovelos.

CAMPOS DE JOGO / OBJETIVO

Articulação dos dedos. coordenação motora.

INSTRUÇÕES

O condutor explica que os dedos das mãos são numerados da seguinte maneira:

[1] polegar, [2] indicador, [3] médio, [4] anelar, [5] mínimo.

I. Identificando os dedos das mãos (uma mão por vez, depois, as duas juntas):

- O condutor canta diversas vezes os números de 1 a 5, e os jogadores devem apoiar o(s) dedo(s) no chão. Pode ser apenas um dedo de cada vez, podem ser mais dedos, até mesmo todos juntos.

II. Fazendo uma besta pré-histórica que se locomove com a mão (uma mão por vez, depois, as duas juntas):

- A cabeça é o dedo [3], e permanece sempre erguida.
- A movimentação acontece para os lados e não para a frente, utilizando para tanto dois pares de dedos, que são as patas da besta: ([1]+[4]) e ([2]+[5]). Para movimentar-se, a besta apoia-se em um dos pares e dá pequenos passos com o outro.

NOTAS / SUGESTÕES DE VARIAÇÕES

- O condutor deve orientar os jogadores para não tensionarem as mãos. Trata-se de uma questão de coordenação, e não de força.
- Dependendo da intensidade do jogo, é aconselhável fazer alguns alongamentos para os braços e as mãos após a sua realização.

AVALIAÇÃO

- O objetivo foi alcançado pelo grupo?
- O objetivo foi alcançado por todos os jogadores?
- Foi possível identificar o maior desafio para os jogadores?

UNE BÊTE PRÉHISTORIQUE (UMA BESTA PRÉ-HISTÓRICA)

Data da realização: 07/05/2013. Local: USP.

Observações de Jean-Jacques Lemêtre:

- Neste momento vocês vão fazer isso, que é a diferença nossa dos macacos, e passar o [1] por debaixo, e aí ele vai para a frente.
- E isso faz para trabalhar a mão. E isso não é mais um exercício de piano.
- E como ele é da família dos caranguejos, ele não anda para a frente, ele anda para os lados.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio O corpo musical - USP São Paulo - Brasil.
Outubro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

QUARTO MOVIMENTO

-

O ESTÁGIO MÚSICO-TEATRAL

Este Movimento traz:
** introdução do quarto movimento*
** O estágio conduzido por Marcello Amalfi*
(etapa de preparação, conteúdo programático do estágio,
a realização do estágio, mini-curso embutido
O perfil e expectativas e participação dos jogadores
Os resultados alcançados, e o DNA da atuação de Lemêtre nos depoimentos)

Marcello Amalfi
Ateliê de Jean-Jacques Lemêtre na Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Abril de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

INTRODUÇÃO DO QUARTO MOVIMENTO

Quando, finalmente, me deparei com atores e músicos praticando conjuntamente um *jogo músico-teatral* conduzido por Lemêtre, já não era o primeiro estágio que eu o acompanhava. Na verdade, também não era o segundo, e tampouco, o terceiro. Tal descoberta aconteceu tardiamente por uma razão bem simples: a notável escassez de participantes que tocassem algum instrumento durante as atividades. Na ocasião em questão, eu já realizava a monitoria dos estágios havia alguns anos, e consequentemente, conhecia muitos detalhes sobre aquele trabalho.

Curiosamente, apesar de Jean-Jacques nunca ter feito qualquer tipo de ligação entre uma coisa e outra, aquele jogo com todos se apresentou, aos meus olhos, como uma realização muito próxima do chamado *échange triangulaire* que ocorre durante os processos criativos da companhia Théâtre Du Soleil. Todavia, apesar da grande similaridade entre as duas realizações, me lembro ter reconhecido, quase que instantaneamente, uma diferença chave, concernente, especificamente, à participação de Jean-Jacques: em cada uma das situações, ele ficava em um ângulo diferente do tal triângulo.

Enquanto, nos processos criativos no Théâtre Du Soleil, o posicionamento é:

ATORES MÚSICO (JEAN-JACQUES)

ARIANE

No estágio, o posicionamento foi:

ATORES MÚSICOS

JEAN-JACQUES

No desenrolar do *jogo músico-teatral*, ficou claro que não se tratava apenas de um deslocamento espacial. Quando se colocou naquela formação, com jogadores improvisando cena e música, Lemêtre trocou o lugar de compositor de uma trupe, que tradicionalmente ocupa quando aquele tipo de triângulo é instaurado nos processos criativos na Cartoucherie, para ocupar um lugar que identifiquei como o de criador de uma pedagogia de sua própria música, o que significa, hoje, uma pedagogia da música do Théâtre du Soleil. A partir de então, fiquei intrigado em entender melhor aquele deslocamento, saber qual era o seu impacto na prática dos *jogos músico-teatrais*, e na maneira de Jean-Jacques conduzir o estágio.

Posteriormente, quando tal assunto surgiu em uma de nossas conversas, e perguntei se ele via relação entre a sua atuação enquanto compositor no Théâtre Du Soleil e enquanto condutor nos estágios, Jean-Jacques reforçou a ideia de tal conexão é, para ele, “algo natural", porque parte sempre de uma observação da cena (*escuta do inaudível*), e da necessidade que nela se apresenta, a chamada *évidence* (evidência teatral). Disse não enxergar diferença na sua atuação de uma situação para a outra, porque “É o teatro, é a cena, não importa onde estou, para mim está tudo lá, no palco. Basta procurar, que você encontrará!”.

Apesar daquela resposta não ter elucidado totalmente a dúvida, ela apontou um caminho a ser seguido. Desta forma, a fim de identificar qual é a ponte entre estes dois lugares, o do compositor e o do condutor de estágios, e verificar a possibilidade e pertinência da utilização dos *jogos músico-teatrais* por um pesquisador ou pedagogo, em um ambiente externo ao Théâtre Du Soleil, segui o conselho do próprio Jean-Jacques, e me coloquei na posição de condutor de um estágio.

Jean-Jacques Lemêtre
Estágio na USP São Paulo - Brasil.
Maio de 2013. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

O ESTÁGIO CONDUZIDO POR MARCELLO AMALFI

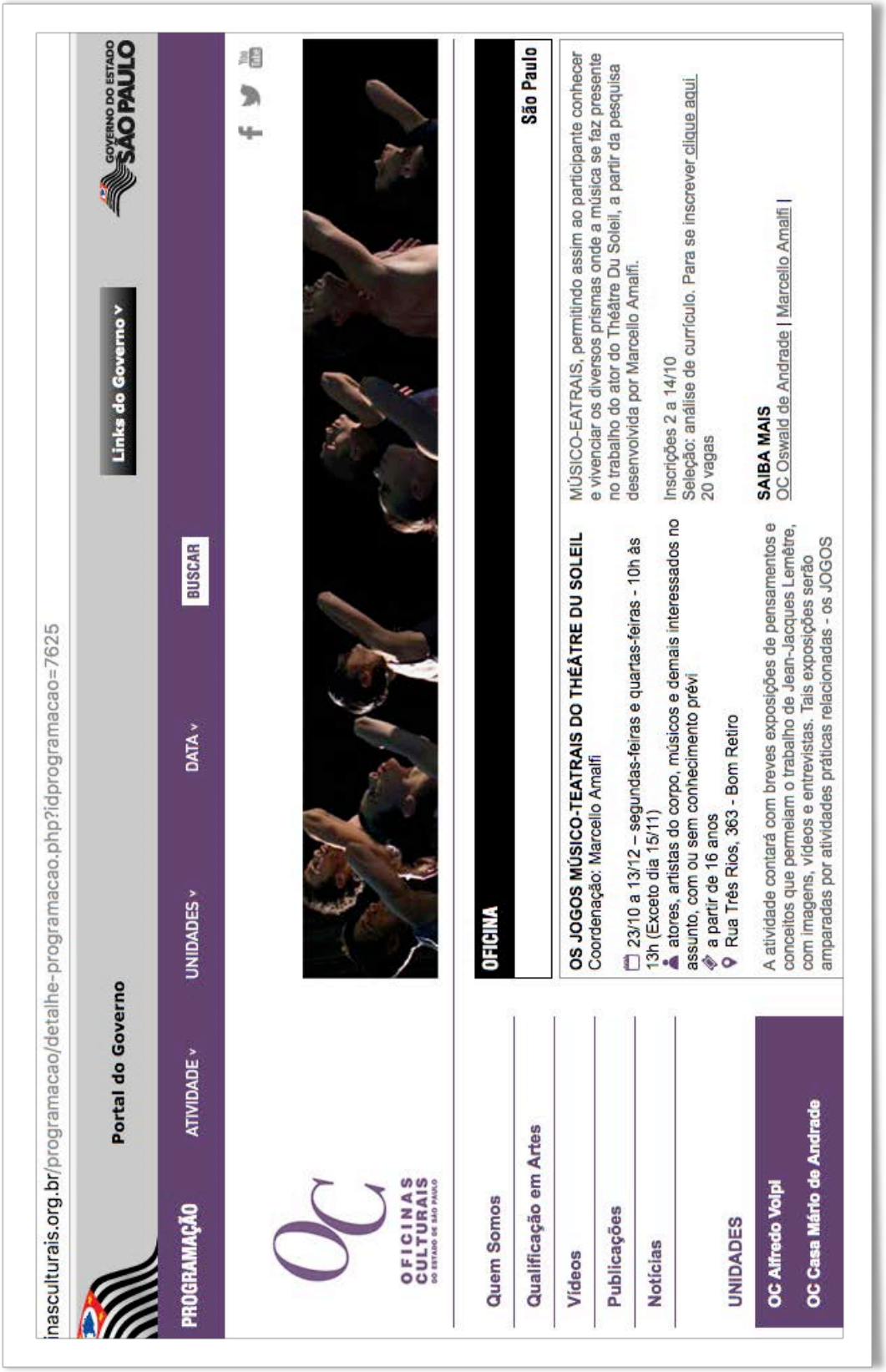
Etapa de preparação

O estágio OS JOGOS MÚSICO-TEATRAIS foi realizada na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no bairro do Bom-Retiro, na cidade de São Paulo, de 23 de outubro a 13 de dezembro de 2017.

Ele teve como finalidade criar as condições necessárias para que se pudesse observar ideias, conceitos e práticas desenvolvidas por Jean-Jacques Lemêtre, dentro do Théâtre Du Soleil, sendo colocados em operação por uma outra pessoa, em um ambiente externo à companhia. Desta maneira, buscou-se, nos encontros, promover saberes e habilidades inerentes à música do teatro conforme ela é concebida dentro da poética da trupe francesa, compreendendo o aprendizado e aprimoramento de saberes ligados ao tema, e a utilização de mecanismos que promovessem o seu uso consciente dentro das chamadas práticas teatrais de cada participante.

Devido à sua proposta, ainda durante a fase de planejamento, ficou estabelecido que o estágio seria oferecido não apenas a candidatos atores, artistas do corpo e demais interessados no assunto, mas igualmente, a músicos. Afinal, no Théâtre Du Soleil, o processo criativo prescinde a presença de ambos. Por essa razão, passamos a lidar com a possibilidade de que uma parcela dos músicos inscritos, por mais experientes que viessem a ser, eventualmente não estariam familiarizados com certos aspectos da prática de Lemêtre, o que certamente iria interferir na participação dos demais, notadamente, nos jogos em que eles, por ventura, estivessem a cargo da criação e execução ao vivo da música da cena.

Cogitamos, em algum momento, dividir os participantes entre músicos e atores, para que pudesse ser feita uma espécie de introdução específica para aqueles que viessem a tocar durante o estágio. Contudo, esta ideia foi rapidamente descartada, tão logo percebemos o quanto ela iria contra a própria natureza do pensamento de Jean-Jacques, e da maneira como ele lida com a presença de ambos nas atividades que conduz.



Divulgação da Oficina ministrada por Marcello Amalfi
Oficina Cultural Oswald Andrade - São Paulo - Brasil.
Outubro de 2017. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Se, por um lado, a presença de ambos acrescentou ao estágio a necessidade de trabalharmos certos temas com os músicos, por outro lado, suscitou uma série de reflexões sobre tal compartilhamento, que no final das contas, levou à conclusão de que tais assuntos não seriam de interesse apenas dos músicos, mas de todos os participantes.

Um forte argumento para esta unificação foi observado durante o levantamento feito no material em vídeo das oficinas de Lemêtre no Brasil, nas quais participaram também músicos: ele jamais orientou alguém, músico ou não, com termos técnicos específicos do jargão musical.

Uma prática que ele traz de seu trabalho no Théâtre Du Soleil:

> Com Jean-Jacques, houve para todos um aprendizado. Se ele não queria falar conosco a linguagem codificada dos músicos, ele nos deu chaves muito simples, ele procurava uma relação instintiva e, portanto, poética com a música, ele nunca nos disse: "Aqui, nesse momento, eu vou colocar um bemol". Por outro lado, ele nos disse: "Este instrumento está afinado no modo da voz de tal, ou com a sua voz".[144]

Não obstante ser voltado para o desenvolvimento dos participantes, e não para a montagem de um espetáculo, e de acolher interessados com diferentes perfis e aptidões, tal e qual os estágios conduzidos por Lemêtre, é evidente que algumas adaptações foram feitas no estágio conduzido sem ele, sobretudo, porque seriam quinze encontros, e não apenas dois ou três, como de costume.

De partida, foi adotada a estratégia de condicionar toda e qualquer apresentação de conceitos e ideias de Jean-Jacques (algo que, de fato, ele nunca chegou a fazer em separado nos estágios) a uma experimentação prática deles, através dos *jogos músico-teatrais*. Desta forma, um mini-curso foi embutido no estágio, e suas exposições teóricas, textos, imagens, vídeos e entrevistas estiveram acompanhados de atividades correlatas, visando propiciar simultaneamente, o ter um contato inicial e o vivenciar diferentes situações, mantendo sempre o foco na relação música e teatro.

Para elaborar as apresentações, foram utilizadas, como fontes primárias, as dezenas de horas do registro em vídeo dos estágios que Lemêtre ministrou no Brasil desde 2011 (USP,

[144] ABKARIAN, Simon. *in* PICON-VALLIN, Béatrice, 1995, pp. 74-83.

Oficina Cultural Oswald de Andrade, Célia Helena, etc.); o livro que publicamos, em 2015, "A Macro-Harmonia da música do teatro"; e o material proveniente do Estágio Doutoral (USP/Université Paris VIII) realizado em 2016, na sede da companhia Théâtre Du Soleil, em Paris.

Alguns dos resultados esperados, além, evidentemente, daqueles diretamente relacionados a esta pesquisa, eram que, após a realização do estágio, os participantes apresentassem algum conhecimento sobre a maneira de Jean-Jacques Lemêtre pensar e trabalhar a música do Théâtre Du Soleil. E ainda, que a prática dos *jogos músico-teatrais* lhes proporcionasse uma real ampliação na consciência a respeito da musicalidade inerente ao fazer teatral, e consequentemente, que conhecessem meios para que, posteriormente, pudessem aprofundar suas aplicações práticas, criativas e reflexivas.

João Bourbonnais, Marcello Amalfi, Nado Rodrigues, Solange Akierman, Marilia Adamy.
Estágio Os jogos músico-teatrais. Oficina Oswald de Andrade, São Paulo, Brasil
23 de Outubro a 13 de Dezembro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Conteúdo programático do estágio

1a ETAPA: OUVERTURE - (SEMANAS 1 - 2)

APRESENTAÇÃO DE CONCEITOS QUE PERMEIAM A MÚSICA DO TEATRO, CONFORME A POÉTICA DO THÉÂTRE DU SOLEIL / A PRÁTICA DE EXERCÍCIOS MÚSICO-TEATRAIS / A APLICAÇÃO DOS CONCEITOS EM UMA ATIVIDADE CRIATIVA

Roteiro*

Apresentação de conceitos; Realização de *jogos músico-teatrais*; Intervalo / preparação interna dos núcleos; *improvisation contrôlée* - Realização de exercícios cênicos propostos pelos núcleos, apresentando os conceitos abordados; Fechamento - reunião com todos.

*Exceto dia 23/10

Apresentação dos participantes / Apresentação do curso; Apresentação palestra multimídia: A música do Teatro; Intervalo; Fechamento - reunião com todos.

Conteúdo por encontro

23/10: Apresentações / Palestra multimídia: A música do Teatro e a Macro-Harmonia.

25/10: Os conceitos de Voz Teatral (no limiar do canto e da fala) e Música (notas e ruídos) no Théatre Du Soleil.

30/10: Os conceitos de Andamento e Ritmo no Discurso cênico, no Corpo e na Voz do Ator do Théâtre Du Soleil.

01/11: Os conceitos Melodia, Contraponto, Polifonia e Acorde (a ideia de centro tonal aplicada à prática teatral: Afastamento, Tensão e Repouso) na prática do Théâtre Du Soleil.

2a ETAPA : CONCOCTAGE - (SEMANAS 3 - 6)

CONHECENDO E VIVENCIANDO UM PROCESSO DE CRIAÇÃO DE ESPETÁCULOS COMO O DO THÉÂTRE DU SOLEIL

Roteiro*

Apresentação e debate da vision (Proposta do espetáculo); Intervalo / preparação interna dos núcleos; *improvisation contrôlée* - apresentação das *visionnettes* (propostas de cenas) pelos núcleos (até 30 min por núcleo); Fechamento - reunião com todos.

*Exceto dia 06/11

Apresentação palestra multimídia: A escuta do inaudível - o processo criativo no Théâtre Du Soleil; Intervalo; Fechamento - reunião com todos.

Conteúdo por encontro:

06/11: Palestra multimídia: A *escuta do inaudível* - o processo criativo no Théâtre Du Soleil.

08/11, 13/11, 20/11, 22/11, 27/11 e 29/11: *Concoctage.*

3a ETAPA: RÉPÉTITION - SCÈNES - (SEMANAS 7 - 8)

Roteiro*

3:00 - reunião todos / ensaio das cenas / reunião todos.

*Exceto dia 13/12

Apresentação das cenas criadas durante o estágio.

A realização do estágio

O estágio durou três semanas, e contou com quinze encontros de três horas cada. O seu conteúdo foi dividido em etapas semanais. Inicialmente havia sido programada, para a etapa final, a apresentação de pequenas cenas e estudos onde seriam exibidos saberes e habilidades desenvolvidas nos nossos encontros, contudo, a apresentação de cenas se antecipou, e ocorreu praticamente o estágio inteiro.

Não obstante estar baseado na utilização dos *jogos músico-teatrais* de Lemêtre, e nas práticas utilizadas durante a elaboração de espetáculos do Théâtre Du Soleil, ficou claro, desde o princípio, que o estágio não seria uma tentativa de reprodução de uma atividade conduzida por Jean-Jacques, mas o compartilhamento de um saber muito específico e particular, o qual vem sendo desenvolvido por ele há décadas.

Algo que foi prontamente colocado aos participantes, na primeira fala do estágio:

> Bom dia, sejam bem vindos. Eu sou o Marcello Amalfi, e eu estou feliz por vocês estarem aqui. Digamos que eu sou um portador de algumas informações, de algum conhecimento, que eu gostaria de compartilhar. Eu farei o possível para compartilhar o máximo do que eu venho aprendendo, e espero que isso possa ajudar de alguma maneira na prática artística de vocês.[145]

Do ponto de vista do condutor e pesquisador, evidentemente, a realização do estágio teria adicionalmente a perspectiva laboratorial e experimental, pois nele verificaríamos as possibilidades de utilização dos *jogos músico-teatrais* por uma outra pessoa além do próprio Jean-Jacques, sua pertinência, sua aplicabilidade, os resultados alcançados, dentre outras coisas. Todavia, estas questões[146] não foram levadas aos participantes, e permaneceram latentes, em paralelo, apenas para as reflexões posteriores que seriam feitas reservadamente, com base na vivência, nas anotações e nos registros em vídeo que estavam sendo produzidos.

---

[145] AMALFI, Marcello Amalfi. Transcrição de trecho da fala de abertura do estágio *Os jogos músico-teatrais*, realizado de vinte e três de outubro a treze de dezembro de 2017, na Oficina Oswald de Andrade, São Paulo, SP.

[146] Questões que estão colocadas e debatidas propriamente no Quinto Movimento deste trabalho, nas considerações finais.

A respeito da seleção dos jogos a serem praticados, ela teve como base a observação do desempenho do grupo (a *escuta do inaudível* e a *évidence*), seguindo, assim, uma diretriz adotada nos estágios conduzidos por Lemêtre. Todavia, uma vez que tínhamos previsto o mini-curso embutido, os primeiros jogos que o sucediam procuravam, na medida do possível, trabalhar com alguma ideia ou conceito a ele conectado.

Os *jogos músico-teatrais* voltados ao aprimoramento de alguma habilidade específica, foram praticados visando introduzir aos jogadores uma forma de caminhar em direção a tal desenvolvimento, porém, sem ter como meta alcançar a sua perfeição, outra diretriz praticada por Jean-Jacques que foi seguida no estágio que conduzimos.

Durante a realização do estágio, os debates que se seguiram as atividades, promoveram um rico aprendizado aos participantes, dentre outras razões, devido ao compartilhamento e discussão de impressões e observações, e da confrontação entre o planejado e o realizado. Consequentemente, os debates foram tomados, desde o princípio como parte integrante de todos os *jogos músico-teatrais*.

Dentre a porção de imprevisibilidade (*mystère*) já esperada na realização do estágio, um ocorrido curioso diz respeito à execução do planejamento original das atividades. Nos primeiros encontros, ele foi relativamente bem executado. Contudo, com o passar do tempo, certos assuntos acabaram se cruzando, e alguns debates trouxeram à tona temas que estavam planejados para encontros posteriores. Apesar disso não impedir a discussão destes temas antes da data prevista, tal fato impactou diretamente no calendário de atividades, que em um determinado momento, se tornou apenas uma referência dos assuntos a serem abordados, sem necessariamente determinar a ordem que eles seriam trabalhados.

O mini-curso embutido

Uma vez que o estágio teve uma duração maior do que normalmente as atividades que Jean-Jacques conduziu no Brasil tiveram, foi possível praticar uma grande quantidade de *jogos músico-teatrais*. No entanto, para embasar tal prática, e lidar com a ausência do músico (que podia compartilhar seu conhecimento a qualquer momento, caso surgisse a necessidade),

acreditamos que complementaria a experiência de todos, adicionarmos uma espécie de mini-curso sobre o Théâtre Du Soleil embutido nos encontros.

Ao cumprir uma das premissas do estágio, que era introduzir aos participantes um saber sobre o pensamento e a prática da trupe, o mini-curso embutido serviu para apresentá-los aos fundamentos que estavam por trás dos jogos. Ele contou com um material de apoio muito rico, em diversos formatos (vídeos, textos, livros), geralmente levado até eles no momento inicial dos encontros. Além de familiarizar os participantes, o material serviu também como disparador de debates, que por vezes, foram expandidos para outros assuntos não menos importantes a respeito do tema que abordávamos.

O mini-curso embutido foi muito útil também ao relembrar ostensivamente o fato de que tratávamos de uma prática específica, a do Théâtre Du Soleil. Ou seja, nos encontros, não se objetivaria trabalhar sobre as verdades e dogmas universais do teatro (se é que isso seja possível), mas sobre uma determinada maneira de se pensar e criar espetáculos teatrais.

Este ponto, sobre o objetivo do estágio, foi debatido com os participantes desde o princípio:

> Para ajudar nesse compartilhamento, eu gostaria de pedir para cada um se apresentar brevemente, e falar o que é que entende como música do teatro, como essa música faz parte da sua vida, da sua prática. Lembrando que não tem certo ou errado! E também a suas expectativas: o que você espera alcançar nesses nossos encontros.[147]

O perfil, expectativas e participação dos jogadores

Quanto ao perfil dos participantes, eles foram, em sua maioria, atrizes e atores, mas com muito interesse (e por vezes, pequenas experiências) em música do teatro. Alguns disseram ter tocado instrumentos e/ou cantado em espetáculos; enquanto outros teriam “escolhido músicas” de artistas diversos para integrarem algumas das peças teatrais nas quais haviam atuado.

[147] Idem.

Solange Akierman. Júlia Gama, Marcello Amalfi, Marilia Adamy, Frederico Andrade.
Estágio Os jogos músico-teatrais. Oficina Oswald de Andrade, São Paulo, Brasil
23 de Outubro a 13 de Dezembro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Por outro lado, os músicos participantes, sem exceção, relataram nunca terem passado por uma experiência de atuação teatral. Aquela informação, ainda no primeiro encontro, imediatamente chamou a atenção, e de certa maneira, ajudou a construir uma ideia inicial a respeito do grupo, sobretudo, porque muitos tinham declarado tocar eventualmente em bandas, ou mesmo, nos chamados grupos de baile, em formaturas e festas de casamentos. Após todas as apresentações pessoais terem sido feitas, ainda durante o intervalo para a segunda parte do encontro, eu fiz uma pergunta provocadora aos músicos que permaneceram na sala: porque vocês acham que nunca encenaram? Por acaso, nos bares que trabalham, vocês ficam atrás de alguma cortina, ou invisíveis? E assim, começamos um breve debate sobre esta questão, até que, em um determinado ponto, quando as respostas estavam girando em torno da ideia de que, nos bares, eles tocam da mesma forma que o garçom serve, que o caixa cobra a conta (?!?!?), eu coloquei outra pergunta provocadora: ok, mas e nas bandas de baile, o vocalista não troca de roupa diversas vezes em uma mesma apresentação: anos cinquenta, anos sessenta, anos setenta? E se vocês estivessem vestidos de roupas medievais? O que acontece-

ria? Neste ponto, já estávamos todos novamente reunidos, músicos e atores, e prosseguimos debatendo a questão um pouco mais de tempo, retomando, em seguida, o que havia sido planejado para aquele dia.

Não obstante ter sido observada uma certa diminuição do contingente nas etapas mais adiantadas, foi possível exercitar a relação música-atores em cena praticamente o estágio inteiro, sendo este um ponto muito comentado e celebrado por aqueles que, em muitos casos, ainda não haviam experienciado algo assim, ou que não tinham perspectivas de fazê-lo até participarem dos nossos encontros.

Sobre as expectativas e objetivos ao se inscreverem, os participantes não apresentaram grandes divergências. De maneira geral, revelaram o interesse em conhecer melhor a companhia Théâtre Du Soleil, e a busca por um aprimoramento na relação que estabeleciam com a música e com os atores (no caso dos músicos), em suas atividades teatrais.

Quanto à forma de participação no estágio, possivelmente a observação mais relevante seja a de que, tanto os atores quanto os músicos, foram constantemente submetidos a uma inversão de papéis (algo já previsto desde o planejamento), o que, curiosamente, se mostrou uma tarefa muito mais difícil para os músicos que encenaram algo, do que para os atores que tocaram algum instrumento durante os jogos.

Os resultados alcançados, e o DNA da atuação de Lemêtre nos depoimentos

Quanto às projeções das aplicações futuras de um eventual aprimoramento alcançado no estágio, evidentemente, elas variaram de acordo com cada um dos participantes, mas foram, de maneira geral, extremamente positivas. Nos debates de encerramento, ficou claro para todos que, parafraseando o próprio Lemêtre, “tínhamos nos nutrido de algo que poderíamos digerir, e utilizar posteriormente, da maneira que bem entendêssemos!”.

Um forte indício de que, de fato, o estágio proporcionou resultados concretos para os seus participantes, foi o reconhecimento, nos depoimentos que enviaram posteriormente, de saberes e procedimentos que podemos identificar como o **DNA da atuação de Lemêtre**, que foram debatidos e vivenciados durante as três semanas de atividades em que estivemos juntos.

Alguns destes conceitos estão aqui destacados, junto aos respectivos trechos dos depoimentos:

(*CONCOCTAGE*, Simbiose criativa e Macro-Harmonia)

Foi muito interessante fazer a oficina lá na Oswald, entender melhor o que é música do teatro e Macro-Harmonia, e perceber como a música pode ser construída juntamente com todo o espetáculo, como se fosse mais um ator no palco. Para mim, sempre foi muito claro o quanto a música pode estimular o corpo e as ações dos atores, influenciando na criação dos nossos personagens, mas foi maravilhoso ver nós, atores, influenciando também na construção da música. Sentir as batidas, as notas, tocarem nossa pele, em gestos gentis ou mais agressivos, perceber nossos corpos reagirem as esses estímulos, perceber que uma nova ação também impacta os músicos, abertos a trazer novas notas de acordo com nossas propostas. (Júlia Gama)

(*IMPROVISATION CONTROLÉE)*

Não sei exatamente onde começa nem termina a influência dos atores sobre os músicos, e a influência da música sobre os atores, mas acredito que é justamente isso, essa não delimitação, que torna a experiência da criação ainda mais forte, uníssona. Poder experimentar essas sensações com colegas atores e músicos foi enriquecedor. Espero poder vivenciar isso mais vezes, e poder ver o teatro e a música criando juntos, como se estivessem numa generosa dança. (Júlia Gama)

(*ÉCHANGE TRIANGULAIRE*)

Desde 2013 frequento as oficinas ministradas por integrantes do Théâtre du Soleil de passagem pelo Brasil. Exercícios de improvisação são realizados por atores e/ou diretores, interessados em experienciar os princípios que regem a feitura da cena dessa trupe. Entretanto, não se nota, nessas oficinas, a presença de músicos e a questão sonora se restringe a um material previamente gravado. Apesar de conhecer o maestro Marcello Amalfi desde 2008, quando participamos da montagem de "Os Possessos", de Antonio Abujamra, não conhecia sua pesquisa sobre o Théâtre du Soleil, nem o termo Macro-Harmonia, elaborado por ele dentro desse universo de estudo. Ter participado de sua oficina foi uma grande oportunidade de entrar em contato com ela e perceber seu caráter altamente inovador. Anos de convivência com Jean-Jacques Lemêtre e sucessivas idas à Cartoucherie o tornaram detentor de um arquivo único que foi generosamente disponibilizado nessa oficina, e ter tido a possibilidade de entrar em contato com músicos para a construção criativa da cena improvisada foi uma experiência coletiva extremamente enriquecedora que nos deixou, e ainda nos deixa, com vontade de continuar experimentando a partir dessas novas premissas. (Solange Akierman)

(*ACTEUR SOLISTE*)

A compreensão de harmonia musical com seus acordes como sustentação para as sequências de notas de uma determinada melodia expandida para a harmonia da cena, isto é, das relações de todos os componentes presente na cena, e a escuta voltada para esse aspecto da harmonia musical, me faz identificar o que na música posso me relacionar: com o ritmo, com a melodia; ou com a sua sustentação. (Frederico Santiago)

(Tempo Pulsante)

Durante os exercícios propostos por Amalfi, quando nos propôs a fazer uma ação e os músicos improvisarem uma música, houveram momentos em que a música interferiu na proposição e vice versa. No meu exercício, minha proposta foi um suicídio, onde a ação seria de ir em direção à janela com a intenção de se jogar. Me sentei diante da janela, e fiquei esperando o que a música iria me propor, de como realizar aquela ação. Mas simultaneamente a essa espera, olhei para o batente da janela que dava para um telhado contíguo. Então, ví que daria para subir na janela sem perigo algum. Resolvi que deveria tirar os sapatos para ter mais segurança em realizar a ação de subir no batente da janela. A escuta da música me incitou um sentimento de despedida, o que me fez tirar os sapatos e depois as meias delicadamente e arrumá-las aos pés da cadeira onde estava sentado. Depois, subitamente, realizei a ação: corri até a janela, subi no batente e fiquei lá me segurando. Continuei escutando a música para saber como finalizaria aquela ação. A música, em nada indicava uma finalização. Parecia que estava em suspensão. Então, decidi que deveria fazer algo: me virei e pulei para dentro da sala novamente e lá fiquei abaixado. A música, me lembro, pareceu-me estar finalizando. (Frederico Santiago)

(*ÉTAT DE L'ACTEUR*)

Me lembrei do processo de ensaio de Pedreira das Almas quando, frequentemente, o diretor, Brian, colocava música para nós, atores, ouvirmos, para alimentar nosso “interno" para depois partirmos para as explorações das ações da peça. Outra variação era durante exploração das ações, ouvirmos uma música e em determinado momento, tirava-se a música para que continuássemos nossas explorações sustentando o "interno" que havíamos relacionado durante a presença da música. (Frederico Santiago)

(*MUSIQUE DU THÉÂTRE*)

Fazer a oficina do Marcello Amalfi me ajudou a identificar a macro-relação, se assim posso dizer, entre o meu trabalho de preparador vocal com os outros criadores além do ator, principalmente o profissional responsável pela trilha sonora. Muitas vezes, esse criador trabalha com sonoridades que mascaram a sonoridade da voz. E não estou me referindo ao volume e sim aos timbres escolhidos. A voz falada de determinado ator, com todas as suas características, faz parte da trilha também. (Frederico Santiago)

(Macro-Harmonia)

Pesquisa que propõe uma integração total das linguagens musical e teatral, desde a criação até a troca entre essas duas artes, em todo o processo de realização do espetáculo. Uma permeabilidade que propõe a mútua influência entre as duas linguagens, na síntese do espetáculo teatral. Tendo experienciado essa linha de abordagem da música no teatro, por sua própria prática em montagens brasileiras e por residência no Théâtre Du Soleil, ao lado do músico Jean-Jacques Lemêtre. Amalfi trabalhou conosco alguns exercícios de musicalização integrados à atuação e dramaturgia, ao mesmo tempo que informava sobre o conceito de Macro-Harmonia e ilustrava com sua experiência na companhia francesa. (João Bourbonnais)

(CRIADOR-APRENDIZ)

A música do teatro apresentada por Amalfi adquire a instância macro ao congregar todos os elementos de cena em harmonia quântica com o ritmo e o tempo-ação. Dessa forma, a polifonia pretendida se amplia também para o trabalho do ator ao dar liberdade e independência rítmica no modo como diz o texto e na consciência sobre a expressividade de seu corpo. Participar como atriz dessa experiência criativa, ampliou minha visão sobre o cosmos de sentidos que essa pesquisa propõe para o espetáculo teatral. A plenitude da macro composição proposta por Amalfi e inspirada na vivência de Lemêtre dentro do teatro na Cartoucherie se dá no encontro com o público e na sonoridade de sua presença, fazendo de cada espetáculo, uma experiência coletiva vibrante e arrebatadora. (Marilia Adamy)

Do ponto de vista do condutor e pesquisador, a realização do estágio também foi muito positiva. Além de contribuir diretamente com a pesquisa, forneceu um ótimo material para a elaboração das reflexões e considerações as quais nos propusemos inicialmente.

CODA

-

considerações finais

Este Movimento traz:
O grupo de jazz e o acteur soliste
A música a serviço do teatro
A Macro-Harmonia
O DNA da atuação de Lemêtre como elo entre os espetáculos e os estágios
O olhar de Lemêtre para a cena
Transdisciplina

Instrumento do acervo de Jean-Jacques Lemêtre
Ateliê de Jean-Jacques Lemêtre na Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Abril de 2016. Acervo pessoal Marcello Amalfi

O Teatro entrou na vida de Jean-Jacques Lemêtre em 1978, quando Françoise Berge o apresentou para Ariane Mnouchkine, que procurava um professor para ensinar os atores do Théâtre Du Soleil a tocarem instrumentos em cena, na ocasião da montagem do espetáculo *Mephisto* [1979]. Até então, o músico não tivera qualquer experiência no universos teatral.

Um dos muitos ganhos advindos com o desenvolvimento de nossa pesquisa, foi podermos dimensionar o quanto este acontecimento adquire relevância ao nos debruçamos sobre o trabalho de Lemêtre, e sobretudo, o quanto ele foi crucial para que pudéssemos contemplar um dos objetivos de nossa pesquisa: trazer à luz, princípios e procedimentos operados em sua atuação como compositor nas montagens do Théâtre Du Soleil. Ao mesmo tempo em que estabelece, com exatidão, onde começou a jornada do músico de jazz no universo teatral, este acontecimento demarca o ponto de origem de um saber muito específico, desenvolvido na rotina diária do palco, na Cartoucherie.

Conforme pudemos observar, não obstante Jean-Jacques, à ocasião do ingresso na trupe, ser um músico muito premiado e atuante, foi a pungência para compor a música do teatro de Ariane Mnouchkine que levou o multi-instrumentista, compositor, músico-terapeuta e improvisador de Jazz a adentrar no sagrado tablado do teatro, e cruzar as fronteiras daquilo que havia aprendido nas tradicionais escolas e conservatórios musicais franceses. Um trajeto que demandou adaptações, sobretudo, em sua forma de compor, assim como, uma ampliação no seu ainda incipiente conhecimento sobre a arte teatral.

Nossa pesquisa revelou que a primeira adaptação foi justamente a de maior impacto no desenvolvimento de sua visão sobre “música do teatro”, e envolveu a própria concepção do que é essa música. É possível observar, por toda a história da cultura ocidental, a incidência de profundas discussões quando, por alguma razão, se fez necessária a definição do quê poderia ou não ser descrito como uma obra de arte. Quando nos debruçamos, especificamente, sobre o universo da música, constatamos que as discussões não foram menos frequentes, e que elas, até os dias de hoje, originaram diferenças e controvérsias.

De uma forma ou de outra, as definições do que vem a ser uma composição musical com as quais Jean-Jacques trabalhava até seu ingresso na trupe eram as tradicionais, que em sua maioria, procuravam traduzir uma época, um objetivo e/ou uma função para a qual a música havia sido criada, estabelecendo, assim, o seu lugar de aplicação. Todavia, aquele novo

lugar, o de uma composição ligada a uma realização teatral, era completamente desconhecido por Lemêtre, e as antigas definições pareciam não contemplar toda a magnitude daquilo que, agora, ele precisaria compor no Théâtre Du Soleil.

Ainda que tentasse enquadrar aquele tipo de composição na lógica de algum sistema musical organizado que eventualmente conhecesse, Lemêtre logo perceberia que tratava-se de algo que não estava neles previsto, um vez que sempre mantiveram seus escopos restritos a eventos de natureza acústica, mesmo que de forma precarizada, já havia algumas décadas:

> Música meramente como “sons" teria sido impensável há poucos anos atrás, mas hoje são as definições mais restritas que estão se revelando inaceitáveis. Pouco a pouco, no decorrer do século XX, todas as definições convencionais de música vêm sendo desacreditadas pelas abundantes atividades dos próprios músicos. […] Eis a nova orquestra: o universo sônico! E os novos músicos: qualquer um e qualquer coisa que soe! Isso tem um corolário arrasador para todos os educadores musicais. Pois os educadores musicais são os guardiões da teoria e da prática da música. E toda a natureza dessa teoria e prática terá agora que ser inteiramente reconsiderada.[148]

Quando adentramos com a pesquisa nas questões que envolveram este princípio de atividades de Jean-Jacques no ofício de compositor de música do teatro, descobrimos que foi o fato dele ter começado a participar dos ensaios de uma trupe teatral que, curiosamente, fez com que o seu entendimento a respeito da música que deveria compor, mudasse. Notadamente, porque ele passou a ver a encenação de uma maneira diferente, mais complexa. Estar inserido no processo de elaboração permitiu ao músico enxergar o quanto as cenas de um espetáculo são, na verdade, constituídas pelos vínculos e relações estabelecidos por diversos elementos trabalhados no palco, pelo grupo. Algo que, a partir de então, passou a ocorrer diante dos seus olhos.

Uma vez que, em sua experiência anterior com grupos musicais de Jazz, os parceiros de palco trabalhavam apenas com eventos sonoros, chamou-lhe a atenção ver elementos de múltiplas naturezas imbricados em uma mesma realização, sendo elaborados conjuntamente por diversos artistas. Elementos como a voz, o corpo do ator, as movimentações, o figurino, a maquiagem, o cenário, o texto, a luz, o estado interior do personagem, o presente do espetáculo, o passado, dentre outros.

---

[148] SCHAFER, 1991, pp. 120-121.

Para também participar daquela realização com a sua música, Lemêtre não abriu mão do seu conhecimento prévio, e tampouco, aprendeu outro completamente novo. Ele rapidamente encontrou algo que, conforme as descobertas proporcionadas pela pesquisa mostraram, é o alicerce, a pedra inicial que sustentou todo o desenvolvimento do seu processo de composição de música do teatro (e consequentemente, o dos *jogos músico-teatrais*), porque lhe permitiu articular os saberes que trazia do universo musical, para aproveitá-los nas atividades do Théâtre Du Soleil: ele passou a enxergar o ator, mais especificamente o seu discurso, como o elemento mais importante na encenação, uma ideia que identificamos neste estudo como *acteur soliste*.

Ao fazer a conexão entre **o grupo de jazz e o *acteur soliste***, Jean-Jacques, um experiente músico improvisador, conseguiu, de uma só vez, ressignificar suas experiências e saberes musicais anteriormente conquistados, para utilizá-los no ofício de músico do teatro. Assim como Herbie Hancock ao acompanhar Miles Davis, ou mesmo, como Dino do Sete Cordas ao acompanhar Jacob do Bandolim, Lemêtre começou a pensar, estruturar e executar sua música “em torno" do discurso do *acteur soliste*.

Esta é uma das razões porque, repetidas vezes, Jean-Jacques declara que aprendeu a compor no teatro ao estar junto todos os dias, às nove horas da manhã, no palco, ensaiando. Afinal, foi exatamente a participação ativa nessa rotina que o levou a ampliar sua percepção das relações na cena, o que lhe permitiu chegar à ideia do *acteur soliste* e, a partir dela, desenvolver o que identificamos como *a escuta do inaudíve*l - dois elementos que podem ser vistos, conforme a pesquisa revelou, fundamentais para a sua atuação no ofício de compositor de música do teatro.

Conforme constatamos, o inaudível, para Lemêtre, não é o inexistente, o intocável. É aquilo que compõe o espetáculo, mas que está para além dos eventos sonoros, não obstante poder igualmente contê-los. O *inaudível* é o porquê da sua música poder ser, por exemplo, o céu estrelado, como descreve a atriz Eve Doe Bruce:

> E ele tocava às vezes o céu, a alma, o grito do coração, um chão sob os pés do ator. Quando ele estava lá, nós estávamos juntos. Não é simplesmente Matthieu que interpretava meu marido, Sébastien Brottet-Michel que interpretava o juiz, e eu. Não

> era apenas um trio de atores, nós estávamos os três “E" Jean-Jacques, “E" a música. É um jogo de muitos. Isso que se faz. E nós contamos “JUNTOS" essa história. [149]

Ou seja, o *inaudível* é, para Jean-Jacques, aquilo que a música ajuda a construir, que não está necessariamente vinculado à sua natureza acústica, mas às relações e aos sentidos que ela adquire quando participa da cena, quando ela “está no jogo de muitos”, parafraseando a fala da atriz, no “contar juntos uma história”.

Com o desenvolver da pesquisa, observamos que seguir esta linha de pensamento, do *acteur soliste* e da *escuta do inaudível*, nos ajudou a esclarecer a origem, e a elucidar os fundamentos de muitos dos procedimentos que Lemêtre adota em sua prática no Théâtre Du Soleil. Como por exemplo, extrair, da fala dos atores, as notas para formar o modo[150] sobre o qual ele cria a música para acompanhá-los, e igualmente, afina os instrumentos que leva para a cena. Ou ainda, o fato dele adotar o pulso do corpo e dos movimentos do ator, ou mesmo do seu estado interior, o *état de l’acteur*, para referenciar, ritmicamente, as composições para a cena.

As ideias do *acteur soliste* e da *escuta do inaudível* também auxiliaram a identificação de outros conceitos musicais articulados por Jean-Jacques, como o contra-canto, o motivo, a textura sonora, para citarmos apenas alguns deles.

Sem dúvidas, tal linha de pensamento nos ajudou a compreender a razão de Lemêtre afirmar que compõe uma ***música a serviço do teatro***, algo que, para ele, não significa um subjugo ante os demais elementos, mas o reconhecimento de que ela faz parte do jogo cênico em um mesmo pé de importância que o texto, o figurino, a luz, as relações inter-personagens, a linguagem corporal, a evolução da trama, etc..

Para desvendarmos o que é a *música a serviço do teatro*, bastou tomarmos a tão mencionada metáfora do *tapis volant* (tapete voador), na qual a música de Jean-Jacques dá sustentação ao ator do Théâtre Du Soleil que viaja pelo mundo criado no espetáculo ao fazer seu improviso teatral (parametrizado pela *improvisação contrôlée*), e a enxergarmos sob a

---

[149] DOE BRUCE, Eve. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 09/06/2016, na sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France. Tradução nossa.

[150] O modo, a que se refere Lemêtre, é o conjunto de notas que utilizará para compor a música. Naquele momento inicial do processo, quando escuta a voz dos atores para reconhecê-las, as notas ainda não gradam entre si quaisquer relações de hierarquia, e tampouco, estão enquadradas na perspectiva de algum sistema musical, como o Modal, Tonal, Harmônico, Politonal, etc..

perspectiva das ideias do *acteur soliste* e da *escuta do inaudível*, em que a música executada por Jean-Jacques pôde ser entendida como correspondente da tradicional base harmônica (o acompanhamento), que sustenta o solista do grupo de jazz que viaja pelo mundo criado no concerto ao fazer seu improviso musical (parametrizado por um sistema musical, que pode ser o tonal, modal, politonal, atonal, etc.). Todavia, no caso da improvisação teatral do ator sobre o "acompanhamento" do *tapis volant*, evidentemente, a música tocada por Lemêtre (a base), literalmente não caberia em nenhum sistema musical, como acontece com o *standard* de jazz, posto que sobre o "tapete estendido" por Jean-Jacques embarcam atores, cenógrafos, iluminadores, como observa Jean-Marc Quillet:

> Ele ajuda [os atores a respirar], com certeza. Mas não somente os atores. Igualmente, uma troca de palco, igualmente a iluminação. Ele entra na *Macro-Harmonia*, como você fala tão bem. E Jean-Jacques é tipicamente isso. Por exemplo, ele é muito atento para que não tenha nenhum ruído parasita durante o espetáculo. Teve um espetáculo que tinha um palco móvel com umas rodinhas, e tinha uma rodinha que fazia qué, qué, qué, qué… Jean-Jacques rapidamente fez "aqui, não não, sem ruído!", tem que ir silenciosamente. É a música que constrói o chão, e o ambiente, não o ruído, ou os atores que entram [faz passos ruidosos]. Ele não quer ouvir o ruído dos atores, então eles têm que caminhar sobre o som da música. [151]

Ao dar o seu depoimento, Jean-Marc menciona a ***Macro-Harmonia***, um conceito que desenvolvi em minha dissertação de mestrado[152], que deu origem ao livro *A Macro-Harmonia da Música do Teatro: A relação criativa entre o compositor Jean-Jacques Lemêtre e a Encenadora Ariane Mnouchkine*. São Paulo: Ed. Giostri, 2015, que hoje está na biblioteca oficial do Théâtre Du Soleil, e na ARTA (*Association de Recherche des Traditions de l'acteur. Paris. France)*.

O livro, por sua vez, ocasionou a palestra (na qual Jean-Marc esteve presente), *MACRO-HARMONY de la musique du théâtre*, que proferi em 15 de abril de 2016, no CIRRAS (*Centre International de Réflexion et de Recherche sur les Arts du Spectacle*), em Paris.[153]

---

[151] QUILLET, Jean-Marc, e QUILLET, Françoise. Entrevista concedida, em sua residência, a Marcello Amalfi, em 16 de Maio de 2016, em Rouen, France. Tradução nossa.

[152] Mestrado realizado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, entre os anos de 2011 e 2013, como bolsista CAPES, sob orientação de José Batista Dal Farra Martins.

[153] Site do CIRRAS (Centre International de Réflexion et de Recherche sur les Arts du Spectacle) Acessado em 19/01/2019. Disponível no site http://cirras-net.org/?page_id=24

De fato, há um motivo claro para Jean-Marc, músico, diretor de um conservatório estatal na França, e autor de um livro sobre o trabalho de Lemêtre[154], ter mencionado o conceito *Macro-Harmonia*, e não a polifonia, por exemplo.

Não obstante a possibilidade de entendermos o espetáculo como uma realização polifônica[155], ideia presente em valorosos estudos sobre teatro, nossa pesquisa revelou que tal conceito não é o mais indicado para explicar uma prática como a de Jean-Jacques no Théâtre Du Soleil. Apesar de Lemêtre ser especialmente formado em canto gregoriano, seu saber a respeito da música do teatro se aproxima muito mais de uma visão harmônica tonal. Não porque o sistema polifônico nasceu no universo musical, englobando apenas os sons, enquanto que o harmônico tonal é uma espécie de adaptação do sistema harmônico original grego (que mesmo antes de ser adotado pelos teóricos musicais, era muito mais amplo); afinal, não foi este o caminho percorrido por Jean-Jacques.

Na verdade, entendemos que há questões anteriores se impondo neste sentido, que ficam mais claras ao partirmos da observação detalhada de uma das explicações do significado do termo polifonia:

> Polifonia, em música, é uma técnica compositiva que produz uma textura sonora específica, em que duas ou mais vozes se desenvolvem preservando um caráter melódico e rítmico individualizado, em contraste privada à monofonia, onde só uma voz existe ou, se há outras, seguem a principal em uníssono ou à distância de oitava(s), ou apenas tecem floreios em torno da principal; à monodia, onde uma voz melódica é acompanhada ou não de acordes sem caráter melódico próprio, e à homofonia e ao contraponto, onde as várias vozes se movem com ritmo idêntico ou muito semelhante de modo a formar acordes nítidos, podendo elas ou não ter um caráter melódico próprio e pronunciado. A palavra vem do grego e significa *várias vozes*. […] No contexto da música erudita do ocidente polifonia usualmente se refere à música composta na Idade Média tardia e no Renascimento, quando era a técnica de composição mais usual, mas formas barrocas como a fuga também são claramente polifônicas. Num sentido estrito, significando simplesmente *várias vozes*, a polifonia também engloba a homofonia e o contraponto. Desde o princípio dos tempos a música é feita de maneira homofônica, ou seja, uma melodia única, linear, com somente acompanhamento rítmico. Passa-se muito séculos da era cristã onde a monodia religiosa dominou a música ocidental com o *Cantus Firmus* e o Canto Gregoriano. No século X iniciou-se a ideia de sobrepor vozes em intervalos de oitavas e quintas. Este processo se desenvolveu e teve seu apogeu no século XV, onde a técnica do contraponto era altamente difundida. Tem-se por contraponto a técnica de contrapor melodias, ou seja, cantar melodias diferentes ao mesmo tempo. Este procedi-

[154] Musique et théâtre, La musique de Jean Jacques Lemêtre au Théâtre du Soleil, entretien délectable et inachevé avec Jean-Jacques Lemêtre, musicien du théâtre du soleil. Paris: L'Harmattan, 2013.

[155] Apesar de o tema polifonia teatral não pertencer diretamente ao escopo deste trabalho, julgamos ser importante discorrer ligeiramente sobre ele, para evitar interpretações dúbias do conceito *Macro-Harmonia*.

> mento criou uma resultante musical nova, que era a verticalidade musical, isto quer dizer, notas socorro musicais sobrepostas soando ao mesmo tempo. Com o temperamento, esta nova técnica musical resultou na harmonia. [156]

Em primeiro lugar, é preciso observar que o termo polifonia não está sendo aqui tomado como o indicativo quanto à presença de duas ou mais vozes (que neste contexto, poderiam ser entendidas também como discursos, ideias, e não, necessariamente, melodias). Afinal, a música de Lemêtre apresenta constantemente diversas camadas. Todavia, não podemos perder de vista que trata-se de uma prática relativamente comum a utilização de técnicas de contraponto para gerar texturas polifônicas em músicas tonais, o que, no entanto, não transforma tais obras em motetos. Quando Jean-Jacques faz uso deste recurso, ele não está sob a égide do mesmo pensamento que esteve, por exemplo, Josquin des Prez. A polifonia, neste caso, não pode ser vista como o sistema musical que organizou a composição de Lemêtre, mas como, pura e simplesmente, uma técnica nela aplicada.

Mesmo quando a lógica do pensamento polifônico é expandida, de forma a abarcar todo o espetáculo, e não apenas os eventos acústicos, o fator que causa maior incongruência entre ele e as composições de Lemêtre para o Théâtre Du Soleil, é a sua premissa de que um elemento (por exemplo, a linha melódica do *cantus firmus*) não sofre alteração em seu significado ao ser colocado em relação com outro, uma vez que estão, de acordo com as suas normas de composição, apenas se contrapondo. A simples ideia de um elemento permanecer inalterado pelos outros com os quais constrói uma realização (quer seja em uma peça musical, quer seja em uma peça teatral), em sua essência, é a antítese das práticas e saberes de Jean-Jacques que identificamos neste trabalho.

Tais saberes de Lemêtre, conforme revelado durante a pesquisa, apresentam uma forte tendência de aproximação com uma linha de pensamento harmônico. Notadamente porque, independentemente do sistema musical que Jean-Jacques adote durante a montagem (tonal, atonal, poli-tonal, modal, poli-modal, temperado, pitagórico, e por aí afora), é a relação estabelecida entre sua música e os demais elementos que compõem a realização (ou seja, a cena), que atribuirá à ela seu caráter simbólico, seu significado no espetáculo.

---

[156] Polifonia. Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre. Acessado dia 20/01/2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Polifonia

Contudo, se torna evidente o fato de que um sistema harmônico tonal circunscrito aos eventos sonoros, apesar das afinidades que apresenta, não é capaz de contemplar integralmente a estrutura das músicas compostas por Lemêtre para o Théâtre Du Soleil, sobretudo, por deixar de fora aqueles elementos que não possuem natureza acústica.

A inter-relação entre elementos sonoros e não sonoros durante uma encenação é uma questão extremamente relevante, que já havia sido por nós abordada:

> Ao mesmo tempo em que se relacionam, uns com os outros, do ponto de vista de sua individualidade (por exemplo, a música em relação ao desenho da luz, a música em relação ao sentimento do personagem, etc.), os elementos de uma encenação estão conjuntamente transpostos nela, progredindo de acordo com a "vibração coletiva" que naturalmente estabelecem entre si, influenciando e sendo influenciados uns pelos outros (por exemplo, a música em relação à encenação, a luz em relação à encenação, etc.). Posteriormente, quando fiz a conexão entre essa compreensão sobre o funcionamento de uma realização teatral, e o meu conhecimento prévio sobre o funcionamento de um realização orquestral, passei a enxergar que elementos de uma encenação interagem como linhas melódicas, se contrapondo individualmente em sua horizontalidade (como um violino que dialoga com uma flauta em uma sinfonia), ao mesmo tempo em que desenvolvem harmonicamente uma textura coletiva em sua verticalidade (como o conjunto dos sons construindo a progressão de acordes e cadências da sinfonia).[157]

Este ponto de vista foi sintetizado no mestrado, através de um conceito que identifiquei como *Macro-Harmonia*:

Ao participar de uma encenação, a música inter-relaciona-se de maneira indissociável com todos os seus elementos (luz, cenário, figurino, gestus, relações inter-personagens, trama da história, passagem do tempo, etc.), alterando-os ao mesmo tempo em que é por eles alterada. Isso acarreta uma ampliação de sua estrutura harmônica, que ao incluir elementos que não possuem natureza sonora, passa a ser identificada como Macro-Harmônica.

Não obstante as realizações nas quais Lemêtre atuava antes de ingressar no Théâtre Du Soleil navegassem por diversos sistemas musicais, elas sempre mantiveram como premissa, a ideia de que as relações entre os seus elementos (os sons do piano, do contrabaixo, do saxofone) se desenvolviam em uma estrutura de lógica harmônica (ou seja, de inter-relações

[157] AMALFI, Marcello, 2015. p. 206.

simultâneas e indissociáveis), linha de pensamento sobre a qual Jean-Jacques desenvolveu os seus saberes sobre música. Entretanto, conforme revelado em nossa pesquisa, ao serem articulados para o universo teatral, tais saberes, apesar de manterem muitas particularidades desta lógica, passaram por um processo considerável de mudança, o que os fez se aproximarem de um outro pensamento, o da *Macro-Harmonia*.

Foi o caso, por exemplo, do conceito *acteur soliste*, que é *macro-harmônico* por excelência, assim como todos os saberes e procedimentos que dele descendem, como por exemplo, o escutar as notas da voz do ator para construir o modo a ser utilizado na composição, um procedimento que apresenta muitas características em comum com algo que é identificado, no universo musical, com o nome harmonização. No sistema harmônico tonal, uma nota é considerada consonante ou dissonante quando acontece simultaneamente com outra, ao estabelecerem uma relação intervalar [158]. No momento em que um músico, como por exemplo um jazzista, elabora uma harmonização, ou seja, cria um acompanhamento, ele, intencionalmente, seleciona os acordes de forma a atribuir às notas da melodia, o caráter que lhe é de interesse, fazendo com que seja mais ou menos dissonante dentro da linguagem que está inserido. É justamente sobre este princípio que Jean-Jacques cria o acompanhamento para o personagem no Théâtre Du Soleil. É com base nas notas da voz do ator, e de acordo com a sua intenção de, por exemplo, deixá-lo mais consonante ou dissonante na cena em que estão inseridos. Neste sentido, vale a pena lembrar que as relações de dissonâncias e consonâncias da encenação não estão, para Lemêtre, restritas ao campo dos eventos de natureza sonora, conforme demonstramos anteriormente, mas em uma perspectiva macro-harmônica.

O pensamento macro-harmônico também se revela afim de muitos outros procedimentos articulados por Jean-Jacques, como os já citados contra-canto, motivo e textura sonora, uma vez que a chave de sua articulação, do universo musical para o teatral, foi a utilização de tais procedimentos enquanto técnicas de composição musical advindas da prática nos grupos de *free jazz*, e que passaram pela ampliação macro-harmônica para serem adotadas nos processos de composição de música do teatro.

---

[158] É igualmente possível uma nota ser considerada dissonante, dentro da perspectiva do sistema tonal, mesmo sendo executada sozinha, *a capella*, a partir de um mecanismo de memória auditiva, desde que seja estabelecido melodicamente um padrão escalar que determine claramente onde estão os seus pontos de repouso, afastamento, tensão, etc..

Um saber muito importante para a atuação de Jean-Jacques no Théâtre Du Soleil, a *escuta do inaudível* também pode ser diretamente associada ao pensamento macro-harmônico, uma vez que fundamenta-se no reconhecimento de uma relação indissociável entre os elementos que contracenam em uma realização teatral, como a luz, o cenário, o figurino, o texto, o *état de l'acteur*, etc..

De acordo com a pesquisa, apesar de Lemêtre entender a evolução do espetáculo como progressões harmônicas (de elementos simultâneos e indissociáveis), e muitas vezes trabalhar em suas composições com conceitos do sistema harmônico tonal (como tensão, afastamento e repouso), Jean-Jacques não está necessariamente preso a ele. Por vezes, os sons das harmonias que constrói estão baseados em outros sistemas não diatônicos, que são executados em instrumentos orientais, nos quais a concepção de harmonia tonal européia não faz sentido algum, e apesar disso, Lemêtre ainda utiliza conceitos como tensão, afastamento e repouso. Todavia, é importante observar que, nestas ocasiões, ele os utiliza dentro de uma perspectiva universal de seu sentido, que está para além de um sistema harmônico tonal, mas que é totalmente compatível com o pensamento macro-harmônico.

Desta forma, o conceito que foi evocado por Jean-Marc Quillet, *a Macro-Harmonia*, colabora para que seja estabelecida uma unidade no conjunto de saberes a respeito da música do teatro praticada por Jean-Jacques; e assim, nos auxiliou a alcançar o primeiro objetivo desta pesquisa, que foi elucidar princípios e procedimentos operados na atuação de Lemêtre como compositor nas montagens do Théâtre Du Soleil.

...

No desenrolar da pesquisa observamos que, assim como a música está a serviço da encenação nos espetáculos do Théâtre Du Soleil, ela se coloca a serviço da encenação nos *jogos músico-teatrais* durante os estágios. Afinal, estes jogos começaram a ser criados e aprimorados por Lemêtre dentro dos processos de montagem de peças da companhia, enquanto ele atuava como compositor. Criados para serem praticados tão somente pelos membros da trupe, tais jogos tinham como finalidade atender exclusivamente as demandas internas dos espetáculos em curso de elaboração.

Posteriormente, quando Jean-Jacques começou a conduzir estágios abertos ao público, ele procurou manter, nos jogos, elementos da sua origem no palco da Cartoucherie. Isso

fez com que aquilo que identificamos como o **DNA da atuação de Lemêtre**, ou seja, seus saberes e procedimentos, estivesse presente igualmente no processo de composição das músicas para o Théâtre Du Soleil, e nos *jogos músico-teatrais*, estabelecendo, assim, um forte **elo entre os espetáculos e os estágios.**

A percepção deste elo foi um elemento chave para que pudéssemos alcançar o segundo objetivo de nossa pesquisa: trazer à luz, princípios e procedimentos operados na atuação de Lemêtre como condutor de estágios, e verificar a possibilidade e eficácia de sua utilização, integral ou parcial, por artistas e pedagogos, em um ambiente externo ao da companhia.

Nos estágios no Brasil, a presença deste DNA nos *jogos músico-teatrais* não ocorreu de forma verbalizada, em explicações teóricas ou preâmbulos introdutórios. Apesar de Jean-Jacques, habitualmente, explicar aos participantes o que está por trás das atividades quando as propõe (de forma breve, e utilizando uma linguagem "não codificada", diga-se de passagem), foi testemunhando a realização dos jogos que pudemos reconhecer os fortes traços dos saberes e procedimentos desenvolvidos por Lemêtre na prática de composição das músicas no Théâtre Du Soleil.

A começar pela *vision*, que é a semente das montagens na companhia. Ela se fez presente, nos estágios, através das orientações que Jean-Jacques forneceu aos participantes em alguns dos jogos, como por exemplo, "vocês são uma trupe teatral, embarcam em um meio de transporte público para chegar ao local de apresentação, se preparam para entrar em cena (maquiagem, figurino, alongamento, aquecimento, etc.), se posicionam atrás da cortina, mostram a sua abertura, e se posicionam para a foto. Foto!! [quem diz é Jean-Jacques], desmontam a pose, voltam a se arrumar, tomam o transporte público e retornam para a sede da trupe. Chegando lá, despedem-se, e vão para as suas casas."

Foi possível também observar a presença da *concoctage*, etapa em que os artistas do Théâtre Du Soleil elaboram e apresentam, através de debates e atividades práticas, os embriões das cenas que irão compor o espetáculo. Nos estágios brasileiros, ela se concretizou sempre que os participantes se reuniram para discutir as orientações fornecidas por Lemêtre para a criação de cenas em algum dos *jogos músico-teatrais*.

Certas características das cenas que os participantes prepararam e mostraram para Jean-Jacques, criadas a partir destes debates durante a *concoctage*, demonstraram uma correspondência muito grande com as chamadas *visionnettes* que os artistas do Théâtre Du Soleil apresentam para Ariane Mnouchkine.

A *improvisation contrôlée*, que é a relação estabelecida entre Lemêtre (executando seus instrumentos) e os artistas da trupe durante a apresentação das *visionnettes* para a diretora, também foi observada nos estágios no Brasil. Contudo, ela somente ocorreu quando, dentre os participantes, encontravam-se músicos ou aspirantes que interagiam (executando seus instrumentos ou vozes), com os participantes que encenavam.

Durante essa interação entre os participantes encarregados da música e os demais, verificamos estabelecer-se, por vezes, uma verdadeira *simbiose criativa*. Entretanto, ela, geralmente, permaneceu em um grau de desenvolvimento preliminar, uma vez que dependeria diretamente da repetição das improvisações para alcançar sua plenitude.

A constatação da forte presença do DNA da atuação de Lemêtre no fichário, durante a sua fase de organização e elaboração, nos fez perceber que, de alguma maneira, ele não se apresenta somente como um conjunto de fichas com os *jogos músico-teatrais*, mas igualmente, como uma espécie de repositório das mais de quatro década de desenvolvimento dos processos de montagem de peças na companhia. Consequentemente, concluímos que ao compreendermos a fundo as estruturas e o funcionamento destes jogos, estávamos aprendendo também um pouco mais sobre a elaboração dos espetáculos do Théâtre Du Soleil. Especialmente, sobre o seu viés prático.

Desta forma, ao realizarem os jogos músico-teatrais, os participantes não estariam apenas desenvolvendo habilidades, mas igualmente, aprendendo parte importante da história do Théâtre Du Soleil. Por essa razão, procuramos garantir no estágio, ainda em fase de planejamento, que o viés teórico, normalmente fornecido por Lemêtre com suas falas durante os debates, pudesse ser contemplado, apesar da ausência do compositor.

Ao compreender a elaboração do fichário, a etapa de preparação do estágio demandou um extenso e produtivo trabalho de análise e interpretação do funcionamento dos *jogos músico-teatrais*, o qual foi realizado a partir das anotações e dos registros em vídeo de encontros conduzidos por Jean-Jacques no Brasil. Esta tarefa nos possibilitou encontrar a lógica por

trás destas atividades, e foi responsável por fornecer os meios para que, posteriormente, pudéssemos colocar os jogos em prática.

Outro grande progresso da pesquisa, disparado pela etapa de preparação do estágio, está relacionado ao mini-curso embutido sobre o pensamento e a prática de Lemêtre no Théâtre Du Soleil. Sua elaboração foi responsável por articular, de forma profunda, a pesquisa doutoral e o material que reunimos em nossa estadia na sede da companhia, na França. Uma vez que seria preciso organizar o saber compartilhado pelos artistas, que até então estava pulverizado em numerosas anotações, e nas diversas entrevistas concedidas por eles, foi realizado um trabalho minucioso de transcrição e tradução de dezenas de horas de depoimentos. Em seguida, foi preciso “garimpar" as ideias mais comuns que estavam espalhadas, e buscar, resumidamente, exprimi-las na forma de conceitos, para que pudessem ser compartilhadas no estágio. O mini-curso embutido contou, também, com o apoio de um rico material multimídia, com textos, exibição de trechos de espetáculos e entrevistas exclusivas com os atores da trupe, cuja preparação igualmente contribuiu positivamente com a pesquisa.

Quanto à etapa de realização, partiu-se do princípio de que não se tentaria reproduzir um estágio de Jean-Jacques. Ao invés disso, procurou-se desenvolver uma atividade cujo conteúdo estivesse apoiado na maneira de Lemêtre pensar e criar a música no Théâtre Du Soleil, e que a metodologia adotada estivesse baseada na prática dos *jogos músico-teatrais* por ele desenvolvidos.

Contudo, durante a realização do estágio, certos imprevistos se impuseram, nos obrigando a encontrar soluções para questões com as quais Jean-Jacques não precisou lidar no Brasil. Como, por exemplo, o tamanho do grupo relativamente pequeno, se comparado com a média de participantes que frequentaram os estágios de Lemêtre. Isso não teve impacto relevante na realização de jogos cujo objetivo era o aprimoramento de alguma habilidade específica, como por exemplo a coordenação motora, que normalmente eram praticados de maneira individual, com todos sentados em roda. Porém, nos jogos que estabeleciam situações de encenação, isso influenciou diretamente na formação dos grupos que se apresentariam, e igualmente, no tamanho da platéia que os assistiria nas cenas improvisadas. A solução encontrada para tal questão trouxe um ganho considerável para o estágio: ao invés de se colocarem como platéia, todos participantes que não estivessem se apresentando seriam destacados para im-

provisarem a música na cena, incluindo aqueles que jamais tivessem passado por qualquer experiência musical desse tipo.

Outro imprevisto cuja solução encontrada agregou muito, não somente ao estágio, mas à pesquisa de uma forma geral, ocorreu de maneira curiosa: em uma determinada altura, não obstante estivéssemos seguindo o calendário de atividades para cada encontro, a ordem dos assuntos a serem trabalhados passou a ser estabelecida pelo próprio desenvolvimento dos jogos, quando certos temas que estavam inicialmente programados para encontros posteriores passaram a surgir perpendicularmente, se impondo nos debates de forma evidente e inevitável. Isso não impediu que todos os assuntos fossem trabalhados, mesmo que fora da ordem previamente estipulada. No entanto, ao fazer com que outros temas fossem incluídos nos encontros, a abertura nos debates colaborou não apenas para uma ligeira ampliação dos tópicos que foram trabalhados com os *jogos músico-teatrais*, como também para um enriquecimento da própria pesquisa que estávamos desenvolvendo, pois nos levou a atribuir um maior destaque a assuntos que, até então, vinham sendo tratados de forma mais discreta, como as questões do *coletivo*, da *artesania teatral*, do *pensamento político*, para citarmos apenas alguns deles.

Além deste ganho, a liberdade quanto à condução das atividades agregou, para os nossos encontros, uma característica muito particular dos estágios com Jean-Jacques, que é justamente a maneira que ocorre a escolha dos jogos a serem praticados: a partir de então, eles também seriam definidos na hora, com base em uma observação a ser realizada do desempenho do grupo. Isso fez surgir uma nova demanda para mim, enquanto condutor, a qual, para ser atendida, exigiu o aprimoramento de uma habilidade pessoal, ainda no decorrer do período em que acontecia o estágio.

Desta forma, a etapa de realização também foi responsável por um ganho inesperado para a pesquisa: com o objetivo de aprender um pouco mais sobre **o olhar de Jean-Jacques para a cena e para o jogo**, eu me coloquei a rever meticulosamente as dezenas de horas das atividades conduzidas por Lemêtre no Brasil. A fim de identificar as possíveis conexões entre um jogo e seu precedente, eu os analisei um-a-um: primeiramente, identificava qual era o seu objetivo; em seguida, procurava no jogo anterior quais as circunstâncias que levaram Jean-Jacques a elegê-lo para o estágio.

Logo no início deste trabalho de análise ficou claro que, sem dúvidas, o maior desafio na condução de um estágio com os *jogos músico-teatrais* é realizar a observação que Lemêtre faz. Enxergar o que ele enxerga na cena, identificar, na execução de um jogo, o ponto a ser trabalhado com o grupo, e a partir desta identificação, conseguir determinar qual é o jogo mais adequado.

Uma vez identificado o ponto e determinado o jogo, procurávamos seguir o pensamento de Jean-Jacques, e não estipulávamos qualquer tipo de meta ou padrão a serem alcançados, sobretudo, no tocante ao aprimoramento das habilidades pessoais de cada um. Isso, no entanto, não impediu que verificássemos um ganho de qualidade no desempenho dos participantes nos jogos, sobretudo, a partir da metade da segunda semana de estágio, quando os participantes já se mostravam mais familiarizados com questões envolvendo ritmos, coordenação motora, voz, improviso cênico, expressão corporal, dentre outras.

Se por um lado, a longa duração do estágio que conduzimos, quinze dias, de alguma maneira, havia nos afastado da média de dois a três dias das atividades com Lemêtre, por outro, nos aproximou da prática que ele tem com os atores na Cartoucherie, o que possibilitou um melhor detalhamento das questões trabalhadas, bem como, um maior aprofundamento nos debates. Enfim, uma melhor “digestão dos nutrientes”, como costuma descrever Jean-Jacques.

Além disso, serviu para que pudéssemos nos certificar, não apenas da pertinência dos *jogos músico-teatrais* para trabalharmos questões inerentes aos saberes ligados às relações entre música e teatro; mas da sua perfeita aplicabilidade por alguém que não é o seu criador, em um local diferente da Cartoucherie.

Desta forma, conseguimos alcançar o segundo objetivo da pesquisa, que foi trazer à luz, princípios e procedimentos operados na atuação de Lemêtre como condutor de estágios, e verificar a possibilidade e eficácia de sua utilização por artistas e pedagogos, em um ambiente externo ao da companhia.

...

Uma vez cumpridos todos os objetivos inicialmente propostos neste estudo, decidimos revisitar nossas anotações, rever os resultados alcançados, os textos e reflexões e as entrevistas, a procura de algo que a pesquisa, mesmo concluída, ainda pudesse nos dizer. Algu-

ma coisa que não estivesse em suas metas iniciais, mas que agregasse, que indicasse caminhos para possíveis discussões futuras.

A respeito dos *jogos*, observamos que, ao não admitirem a classificação reducionista de jogos musicais ou jogos teatrais, eles se planificam no interim destes dois mundos, e acabam por flertar com conceitos de ambos. Em seu livro Atuação polifônica: princípios e práticas (2016), o professor Ernani Maletta utiliza, como principais referências de conceitos que podem abordar questões desta natureza, as definições do físico romeno Basarab Nicolescu, "um dos mais renomados e atuantes pesquisadores contemporâneos", e menciona a síntese deles operada por João Gabriel Marques Fonseca:

> Segundo ele, a pluridisciplinaridade refere-se a um processo no qual um determinado objeto, a[159] ser estudado, é o único beneficiado pela atuação de diversos campos do conhecimento que expressam seu ponto de vista sobre ele, uma vez que os representantes desses campos saem do processo da mesma forma que entram, sem serem também beneficiados. No caso de um processo interdisciplinar, tanto o objeto a ser estudado quanto os diversos campos do conhecimento que o estudam saem beneficiados do processo, uma vez que o representando de cada campo, no decorrer do encontro com os outros, é transformado por eles, na medida em que incorpora alguns de seus pontos de vista, de seus métodos e técnicas. Finalmente, a transdisciplinaridade refere-se às últimas consequências do processo interdisciplinar, de modo que os discursos que, inicialmente, representavam seus campos de conhecimento originais, foram tão além de si mesmos e se entrelaçaram de tal modo que já se reconhecem como um único discurso, um novo campo de conhecimento, uma *transdisciplina* autônoma.[160]

Desta forma, ao friccionarmos o que foi revelado em nossa pesquisa com tais conceitos, podemos dizer que os jogos *músico-teatrais*, produto direto de uma interação entre disciplinas de música e teatro, podem estar inseridos em uma lógica da transdisciplinaridade:

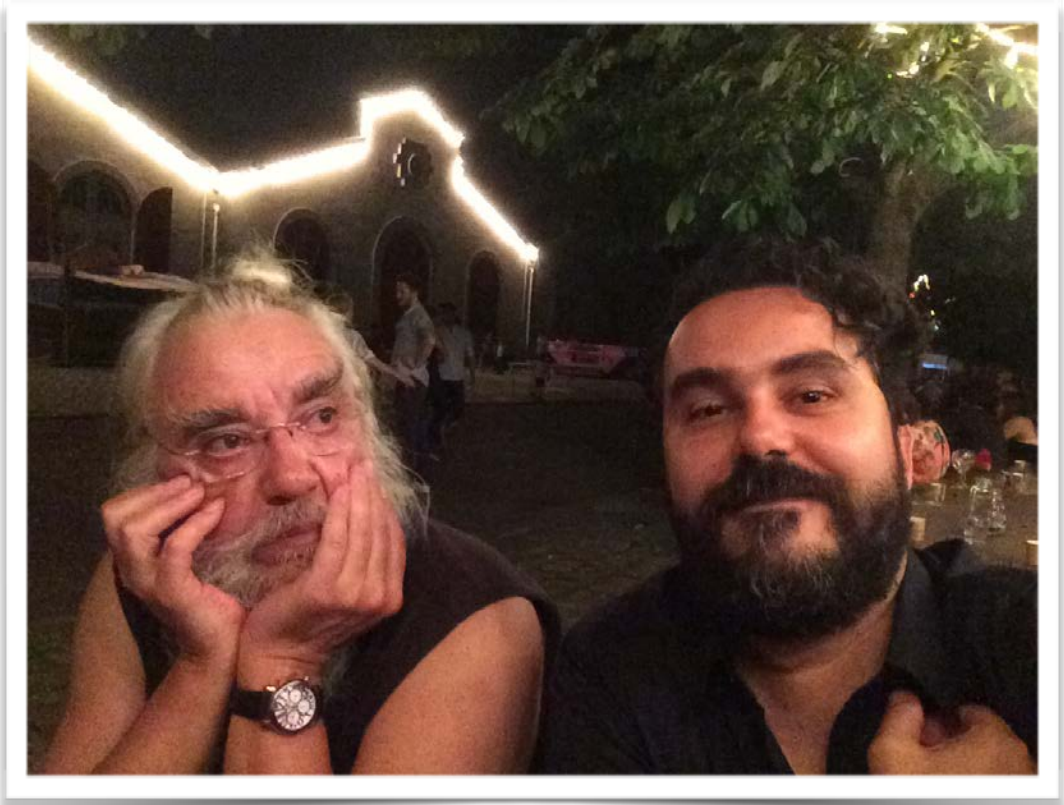
> […] quanto ao conceito de transdiciplinaridade, Nicolescu vai defini-lo a partir da ideia de interdisciplinaridade, isto é, quando a interação entre disciplinas gera um novo campo do conhecimento, uma nova disciplina autônoma, o que ele chama de "*big-bang*" disciplinar. Em suas palavras, "a *transdisciplinaridade*, como o prefixo 'trans' indica, diz respeito àquilo que *está ao mesmo tempo entre* as disciplinas, *através* das diferentes disciplinas e *além* de qualquer disciplina".

[159] Não obstante ser esta a transcrição fiel do que está no livro, acreditamos tratar-se aqui de "um objeto AO ser estudado".

[160] MALETTA, 2016, p.53-54.

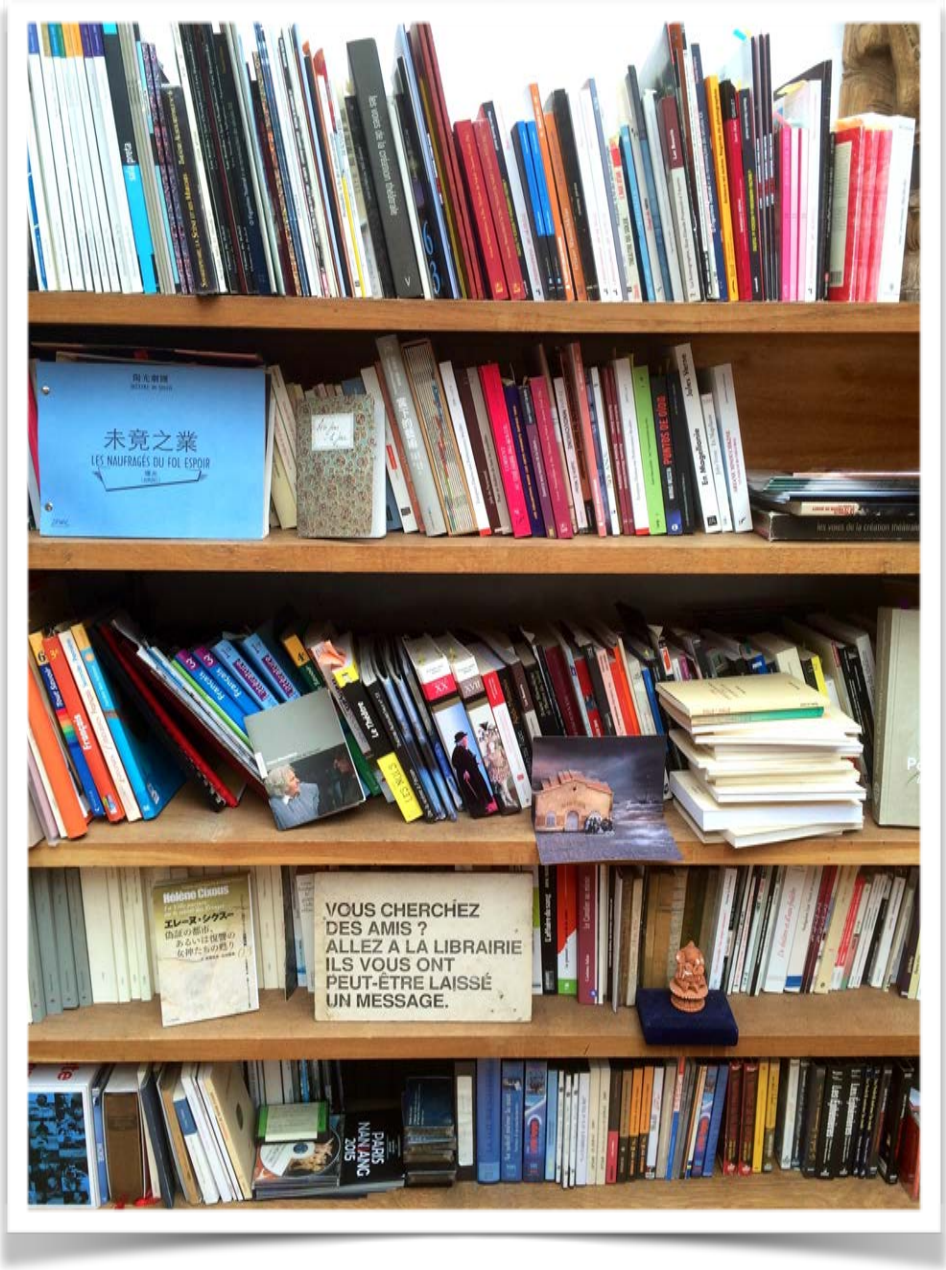
Ou seja, o *jogo músico-teatral*, ao gerar um novo campo de conhecimento, pode ser compreendido como uma ***transdisciplina*** autônoma, que esperamos, venha a ser desenvolvida e ampliada a muitas mãos, de maneira a acolher outros autores e práticas, para assim, contribuir com o debate em direção ao desenvolvimento de uma possível pedagogia da música do teatro.

FIM



Festa de San Juan Catalão - Jean-Jacques Lemêtre e Marcello Amalfi
Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Junho de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

BIBLIOGRAFIA



Estante da biblioteca com o livro “A Macro-Macro-Harmonia da música do teatro”
Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Junho de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

SOBRE JEAN-JACQUES LEMÊTRE E O THÉÂTRE DU SOLEIL

AMALFI, Marcello. *A Macro-Harmonia da Música do Teatro: A relação criativa entre o compositor Jean-Jacques Lemêtre e a Encenadora Ariane Mnouchkine*. São Paulo: Ed. Giostri, 2015.

_____ Transcrição da entrevista exclusiva concedida por Jean-Jacques Lemêtre a Marcello Amalfi em 18 de outubro de 2011. Tradução de Marcus Vinicius Borja (primeira parte) e Carlos Bernardo (segunda parte). Trabalho não publicado.

BABLET Denis et BABLET Marie-Louise, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur, diapolivre, Editions du CNRS, Paris, 1979, pp. 7-9* Acessado em 20 dez. 2018. Disponível em: https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/vers-un-theatre-autre-4062

BANU, Georges, *« La voix au bord du chant : extraits de l'intervention d'Ariane Mnouchkine et de Jean-Jacques Lemêtre »* . Jeu : revue de théâtre, n° 75, 1995, p. 107-111. Acessado em janeiro de 2017. http://id.erudit.org/iderudit/28030ac Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1995

CRAMESNIL, Joël. *L'HISTORIQUE DE LA Cartoucherie.* Texto escrito para este o site do Théâtre Du Soleil em janeiro de 2004. Acessado em 17 dez. 2018 Disponível em: https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/l-historique-de-la-Cartoucherie-4137

DESPRES, Mélanie, *Jean-Jacques Lemêtre et le Théâtre du Soleil L'invention du « musicien de théâtre* », MASTER ARTS, LETTRES ET LANGUES, Spécialité Arts et Médiations Interculturelles – Parcours Arts du Spectacle , UNIVERSITE D'ARTOIS, France, 2015.

FERAL, Josette. *in Trajectoires du Soleil, autour d'Ariane Mnouchkine, Editions Théâtrales, Paris, 1998, pp. 245-263)* Acessado em 20 dez. 2018. Disponível em: *https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/download/pages/1513111979/feral_tous_th_est_po.pdf*

LALLIAS, Jean-Claude. *"Jean-Jacques Lemêtre, la musique du vers à soie", in DUSIGNE Jean-François, Le Théâtre Du Soleil, des traditions orientales à la modernité occidentale,* p. 53-56.CNDP. Paris, 2003

LONGUENESSE, Pierre. *Jouer avec la musique: Jean-Jacques Lemêtre et le Théâtre Du Soleil.* Paris: Actes Sud, Março 2018.

MOUREY, Mélody. Propos recueilli pour la revue l'Éléphant n°21, janvier 2018. Acessado em 21 dez. 2018. Disponível em:https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/influences-4196

PASCAUD, Fabiane. MNOUCHKINE, Ariane. A Arte do presente: entrevistas com Fabiane Pascaud [trad. Gregório Duviver de *L'art du présent* ISBN 978-85-60965-19-9]. p.. 196 e 197. Cobogo. Rio de Janeiro, 2011.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Le Théâtre Du Soleil, Les Cinquante Premiéres Années.* Paris: ACTES SUD / Théâtre Du Soleil, 2014.

_____ Texte paru en 2014 dans la brochure des célébrations natioanles du Ministère de la Culture et de la Communication à l'occasion des 50 ans du Théâtre du Soleil. Acessado em 27/01/2019. Disponível em https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/1964-4149

_____ Croiser les traditions pour composer de la musique de théâtre (rencontre avec Jean-Jacques Lemêtre) Entrevista com Béatrice Picon-Vallin, no Théâtre Du Soleil em 18 de janeiro. Paris, 2004. Acessado em 20 dez. 2018. Disponível em: http://www.Théâtre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/l-influence-de-l-orient-au-Théâtre/croiser-les-traditions-pour?lang=fr

_____ *Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov, Laboratoires d'études theatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents*, T. III, Paris, 1989, págs. 35-56. Tradução de Roberto Mallet. Acessado em 20 dez. 2018. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html> acessado em 13/12/2018

_____ *Texto publicado em 2014 na brochura das celebrações nacionais do Ministério da Cultura e Comunicação por ocasião do 50º aniversário do Théâtre du Soleil. acessado em 17/12/2018: https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/1964-4149*

_____ Une oeuvre d'art commune, Théâtre/Public, n°124-125, juillet-octobre 1995, pp. 74-83. Paris, 1995 Acessado em 20 dez. 2018. Disponível em: https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/une-oeuvre-d-art-commune-4065

POP-CURSEU, Stefana. *Un Fascinant Atelier De Musique Au Théâtre Du Soleil, En dialogue avec Jean−Jacques LEMÊTRE.* Entrevista realizada em 06 de abril de 2011, publicada na revista da Universidade STUDIA UBB DRAMATICA, lvi, 2, 2011, pp. 101−12. Disponível em: http://www.studia.ubbcluj.ro/arhiva/abstract_en.php?editie=DRAMATICA&nr=2&an=2011&id_art=10137 Romênia, 2011.

QUILET, Françoise. *L'Orient au Théâtre Du Soleil*.v ISBN : 2-7384-7920-0. Paris: L'Harmattan, 1999.

QUILLET Jean-Marc, Musique et théâtre, La musique de Jean Jacques Lemêtre au Théâtre du Soleil, entretien délectable et inachevé avec Jean-Jacques Lemêtre, musicien du théâtre du soleil. Paris: L'Harmattan, 2013.

SINARD, Alisonne. Entretien avec Jean-Jacques Lemêtre 18 mars 2009 – Théâtre Du Soleil

SOBRE MÚSICA

ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música* - -São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARENBOIM, Daniel. *Dialogo sobre música e teatro: Tristão e Isolda*. Trad. Sérgio Rocha. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. Tradução: Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAGE, John. 1973. Silence: Lectures and Writings, Wesleyan University Press Paperback (first edition 1961).

CAZNOK, Yara Borges. *Música, entre o audível e o visível*. 2.ed. - Editora - São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista.* - São Paulo: Perspectiva, 2004.

CINTRA, Fabio Cardozo De Mello. *A musicalidade como arcabouço da cena*: caminhos para uma educação musical no teatro. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. São Paulo: Editora Artenova, 1974.

CORRÊA, Paula Cunha. *Harmonia: Mito e Música na Grécia antiga.* 2.ed. – São Paulo: Humanitas, 2008.

DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70, 1991.

FONTERRARA, Marisa Trench de Oliveira. *O lobo no labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer* - São Paulo: Editora Unesp, 2004.

FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Trad.: Sandra Escobar Bologna: Lisboa: Ed. 70, 2008.

GRIFFITHS, Paul. *A música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques, colab. Silvio Augusto Merhy. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

REINACH, Théodore. *A música Grega* - São Paulo: Perspectiva, 2001.

IAZZETTA ,F. *A música, o corpo e as máquinas. Opus*, Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, Rio de Janeiro, ANPPOM, ano 4, n. 4, p. 27-44, ago. 1997. Disponível em: http://www.anppom.com.br/opus/opus4/opus4-2.pdf.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaios de semiologia musical aplicada.* São Paulo: Via Lettera Ed. e Livraria, 2005.

PIANA, Giovanni. *Filosofia della música*. Trad. Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 2001.

REINACH, Théodore. *A música grega*. Tradução: Newton Cunha. São Paulo, 2011.

SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. *Walter Smetak, o alquimista dos sons* - São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

SCHAFER, R.Murray. *O ouvido pensante*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. – São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

SEICMAN, Eduardo. *Do tempo Musical.* São Paulo. Via Letra, 2001.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Sobre a Música.* São Paulo, Madras, 2009.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o Lógos: música e filosofia*. São Paulo: Editora UNESP, 2002. p. 119

_____, *Música e filosofia: estética musical.* - São Paulo: Irmãos Vitale, 2005

TRATENBERG, Livio, 1961 -*Música em cena: dramaturgia sonora*-SãoPaulo:Perspectiva: FAPESP, 1999

_____, *O ofício do Compositor*. - São Paulo: Perspectiva, 2012.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Tradução do alemão e notas Anna Hart-mann Cavalcanti – Rio de Janeiro: Zahar 2010.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido–Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOBRE TEATRO

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Coletados por Siegfried Unseld. Trad. Fiama Pais Brandão. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). *Vozes em Estado de Sítio*. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 34-43, jan. 2018. ISSN 2237-387X. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8651451>. Acesso em: 20 dez. 2018. doi:https://doi.org/10.20396/pita.v7i2.8651451.

DORT, Bernard. *O Teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto; revisão de texto J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DUDEQUE, Norton. *O drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas*. Curitiba: R. cient./FAP, v. 4, n. 1, p. 1-16, jan./jun. 2009.
Disponível na internet : http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev_cientifica4/artigo_Norton_Dudeque.pdf

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro.* Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes. Orientador: Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta. Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

MALETTA, Ernani. C. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. 2005. 370 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

_____, *Atuação polifônica: Princípios e práticas.* Belo horizonte : Editora UFMG, 2016

OLIVEIRA, Jacyan Castilho. O ritmo musical da cena de teatro. In: *ANAIS do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte: ABRACE, 2008, Disponível na internet: http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Jacyan%20Castilho%20-%20O%20RITMO%20MUSICAL%20da%20cena%20de%20teatro.pdf'

_____ *Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva; Salvador, BA: PPGAC/UFBA, 2013

PAVIS, Patrice. *A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas*; Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo. Perspectiva, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do Teatro.* - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003

VEIGA, Luiz Guilherme. *Teatro e Teoria na Grécia antiga.* 2. ed. - Brasilia: Thesaurus Editora, 2008.

SOBRE JOGO

COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro & pensamento - as bases intelectuais do teatro na educação.* 3a ed. Trad. Karen Astrid Müller e Silvana Garcia. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin.* São Paulo : Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Eugenio Tadeu. *Práticas lúdicas na formação vocal em teatro.* 245 p. + 1 DVD : il. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo. Orientadora: Profa. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo. São Paulo : E. T. Pereira, 2012.

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin*. Tradução Ingrid Dormien Koudela. - São Paulo: Perspectiva, ,2008.

SOBRE OUTROS TEMAS

CHION, Michel. *A audiovisão.* Lisboa: Editora Texto & Grafia, 2011.

MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo : investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação, 1º Tomo*. São Paulo: Ed.UNESP, 2005

GLOSSÁRIO DE CONCEITOS PRESENTES NESTE ESTUDO

Reunimos, nesta seção, um conjunto de termos que foram apresentados no decorrer deste trabalho. Alguns deles são utilizados no dia a dia da companhia Théâtre Du Soleil, e apesar de não serem tomados como conceitos ou regras pelos seus artistas, foram por nós identificados, estudados, e estão aqui grafados em caixa alta e em itálico.

Complementarmente, foram adicionados termos que cunhamos, com o objetivo de auxiliar na compreensão destes saberes, que estão aqui grafados com a primeira letra em maiúsculo e em itálico.

ACCOMPAGNER

É a ação de Lemêtre ao estabelecer, intencionalmente e ao vivo, relações entre as suas composições e os outros elementos da encenação em curso. É um contracenar articulado pela *IMAGE SONORE*, e dentro da perspectiva expressiva e discursiva da música. Não é um "estar" meramente na cena, mas um "ser" parte dela.

Artesania teatral

É uma característica da produção dos espetáculos no Théâtre Du Soleil, no sentido de se preservar a feição artesanal, da mão do artista cuidando de cada detalhe, em cada camisa que é produzida, em cada banco, em cada movimentação no palco, em cada fala do ator, em cada gesto, em cada instrumento que é construído. É fruto do posicionamento da companhia contra a industrialização da arte e o teatro burguês.

ACTEUR SOLISTE

É a maneira através da qual Jean-Jacques Lemêtre e os artistas do Théâtre Du Soleil compreendem o trabalho do ator (ou seja, o seu discurso), como o elemento que está no primeiro plano da encenação, tal qual o solista em um grupo de jazz.

Coletivo

No Théâtre Du Soleil, refere-se ao sentimento de pertencimento a um *coletivo* que viabiliza o modelo “cada um fornece uma pedra na construção de um personagem do espetáculo” descrito pelo ator Duccio Vannucini, e permite que qualquer ator possa “retomar um trabalho de improvisação de um outro, para tentar encontrar outra faceta”, fazendo com que a eventual substituição de um artista por outro não seja vista como um prejuízo para a construção do personagem, e tampouco, que gere conflitos entre os membros da trupe. Tem reflexos claros também na organização e funcionamento institucional da trupe.

CONCOCTAGE

Concocter é um verbo transitivo em francês, que pode ser traduzido para o português como *engendrar*, *urdir*, *inventar*. Descrita por Lemêtre como um preparar coletivo, a *concoctage* é uma importante etapa no processo de elaboração dos espetáculos do Théâtre Du Soleil, que pode durar de semanas a meses. Nela, os membros da trupe "co-laboram" e "co-elaboram" a nova peça, pesquisando, debatendo, propondo, experimentando, desenhando seus contornos, descobrindo conjuntamente seus detalhes. É o momento em que são fundadas as bases sobre as quais o espetáculo é erguido.

Criador-aprendiz

Para o atores do Théâtre Du Soleil, ao mesmo tempo em que estão criando um espetáculo, eles estão aprendendo**.** Este “aprender durante” é um elemento muito representativo na companhia, que faz com que cada montagem seja entendida como um novo processo de aprendizado, e não apenas de criação artística.

ÉCHANGE TRIANGULAIRE

É a atuação conjunta do músico com os atores e a diretora nos exercícios cênicos do Théâtre Du Soleil, que tem, como objetivo, originar as cenas através da construção de um dis-

curso envolvendo diversos interlocutores, várias linguagens e apenas um idioma, o teatral. Um processo de criação com essência coletiva que, ao entrar em operação, não apresenta qualquer hierarquia entre os participantes.

Escuta do inaudível

Quando Lemêtre deixou de responder unicamente aos estímulos sonoros vindos do palco, mas em um mesmo nível de importância e sensibilidade, passou a responder também a outras classes de estímulos que emanavam da cena, como estímulos visuais, corpóreos, emocionais, racionais, lógicos, memoriais, etc., ele passou a praticar uma escuta que identificamos como a *escuta do inaudível***.** É muito provável que uma escuta ampliada, ou mesmo algo similar a ela, já estivesse sendo praticada pelos atores da companhia, em um nível menos racionalizado, antes da chegada de Jean-Jacques. Não se trata, absolutamente, de algo exclusivo dessa companhia teatral, nem mesmo deste período, tendo já figurado na literatura sobre o assunto com diferentes nomes e formatos. No entanto, chama a atenção que, de acordo com os depoimentos dos artistas do Théâtre Du Soleil, a partir da atuação do compositor nos processos de elaboração das cenas da companhia, ela foi gradativamente se transformando em uma cultura na companhia, e hoje está irremediavelmente ligada à poética de criação dos espetáculos da trupe.

ÉTAT DE L'ACTEUR

O *état de l'acteur* é considerado, tanto pelos artistas do Théâtre Du Soleil quanto por Jean-Jacques, como um elemento de grande importância, porque funciona como a interface entre o ator e o personagem, provendo-lhe uma espécie de sustentação durante o processo de elaboração e execução das cenas. É entendido como o requisito mínimo para se estar em cena, a partir do qual surgem, dentre outros elementos, a voz, o corpo, o ritmo.

ÉVIDENCE

Um dos parâmetros para a construção das cenas no Théâtre Du Soleil, explicado por Lemêtre com uma verdade para o espetáculo em curso de montagem, que surge somente através do trabalho de elaboração teatral, e que é indiscutivelmente clara para todos.

IMAGE SONORE

Para estabelecer relação com a encenação, Jean-Jacques Lemêtre não "cola" a sua música diretamente sobre um ator (sincronizando sons com seus movimentos, por exemplo) ou com o texto (ilustrando de forma superficial algum elemento), mas articula tal relação através de uma ideia, que ele identifica como *image sonore*, a qual alimenta seu processo criativo.

> No lugar de uma explicação musical, uma teorização, eu tenho a posição da música numa situação: pra que ela serve? É uma visão. Isso quer dizer que, tem um momento que eu não sei se vou fazer. Eu vou fazer uma música sobre o sofrimento? Essa música não me interessa! Eu vou fazer uma música nas planícies, no vento - essa é uma imagem sonora. Eu vou fazer uma música sobre o Himalaia, o teto do mundo; eu vou fazer uma música no céu de uma noite estrelada. Então, eu não estou em relação direta com um texto ou com o ator, eu estou em relação com uma possibilidade, de que talvez, em um momento, o ator vai poder fazer sua composição sob este céu estrelado. Então, eu jamais estou colado no ator. Eu dou para ele esse nutrimento a mais, isso quer dizer, eu alimento o espaço.[161]

IMPROVISATION CONTRÔLÉE

É o jogo improvisatório-criativo que se estabelece entre Jean-Jacques Lemêtre e os atores do Théâtre Du Soleil durante a realização da cena. Um contracenar que inclui, em um mesmo grau de importância, os sons e os elementos não sonoros, como o estado interior do personagem, seu destino, a relação de um personagem com outro, uma reação a um acontecimento do drama, o significado dos figurinos, do cenário, dos movimentos da iluminação, para citar apenas alguns.

---

161 161 LEMÊTRE, Jean-Jacques. Estágio em 18/10/2011, na Universidade de São Paulo. São Paulo, SP - Brasil - Transcrição e tradução nossas.

Macro-Harmonia

Ao participar de uma encenação, a música inter-relaciona-se de maneira indissociável com todos os seus elementos (luz, cenário, figurino, gestus, relações inter-personagens, trama da história, passagem do tempo, etc.), alterando-os ao mesmo tempo em que é por eles alterada. Isso acarreta uma ampliação de sua estrutura harmônica, que ao incluir elementos que não possuem natureza sonora, passa a ser identificada como *Macro-Harmônica*.

MUSIQUE DU THÉÂTRE

Na compreensão de Jean-Jacques Lemêtre, é a música executada ao vivo em uma encenação, que a partir de suas perspectivas expressivas e discursivas, interage com os outros elementos, contracenando com eles em tempo real, o que faz com que ela adquira uma função na cena, e passe a integrar de forma ativa o espetáculo. É a música que nasce junto com o nascimento da cena, a partir dela, e sobretudo, que encontra a completude do seu significado somente ao ocorrer durante a encenação.

MYSTÈRE

O amplo espectro de trocas que caracteriza as sessões de improvisação durante a atuação conjunta do músico, dos atores e da diretora (o *échange triangulaire*) na Cartoucherie, como era de se esperar, causa um certo grau de imprevisibilidade quanto ao seu resultado, sobretudo, no início do processo de montagem das peças, quando ocorrem as primeiras apresentações dos exercícios cênicos propostos pelos atores (as *visionnettes*) para Ariane. Trata-se de tudo aquilo que não pode ser previsto, que somente se revela no palco, e que é considerado como um dos fatores integrantes do processo de construção das cenas pelos artistas do Théâtre Du Soleil.

Olhar de Ariane

É uma espécie de filtro para as experimentações cênicas no Théâtre Du Soleil, que as orienta em direção à ideia que sustenta cada uma das montagens da companhia (*vision*), guiando o imaginário não apenas dos atores, mas também do músico e dos demais artistas da trupe. Um olhar que permanece atento durante todo o processo de elaboração das cenas, e que após a estreia, ajuda a manter a integridade do espetáculo já em cartaz.

Pensamento político

O pensamento político é algo enraizado tão profundamente no Théâtre Du Soleil, que reflete em toda a sua estrutura, e vem ajudando a moldar-lhe o dia a dia e a produção artística desde sua fundação, em 1964. Alguns dos reflexos desta presença são: o entendimento de que eles “acolhem" o público em “sua casa” nas noites de espetáculo; a não exaltação do ego e a ausência de "divas(os)" e primeiros artistas na companhia; o fato de o membro mais incógnito e o protagonista, assim como a diretora, o compositor e a pessoa que conta os bilhetes, receberem o mesmo salário.

Simbiose criativa

A associação que é estabelecida entre o músico, os atores e a diretora durante a sua atuação conjunta (o *échange triangulaire*), em que cada um dos participantes é alimentado criativamente pelo outro ao mesmo tempo em que o alimenta. Trata-se da força motriz que está por detrás da concretização dos exercícios cênicos propostos pelos atores (*visionnettes*), e que é a responsável por amalgamar a atuação destes três agentes durante o desenrolar da encenação (a *improvisation contrôlée*), na etapa da elaboração dos espetáculo (*concoctage)*. A poderosa associação da qual nascem, univitelinos, a música, a voz, o corpo, o texto, e por aí afora.

Tempo Pulsante

O fluxo de tempo que rege as encenações no Théâtre du Soleil. Não obstante podermos fazer uma co-relação entre ele e o tempo do relógio, toda tentativa de projeção cronométrica antecipada de uma cena da trupe estará passiva de variações em função da natureza e elasticidade na duração dos eventos envolvidos. Ao permear os acontecimentos do espetáculo, o *tempo pulsante* se faz concomitantemente presente em todos os elementos da encenação, desde maneiras facilmente perceptíveis, como na sequência de acontecimentos de uma cena, no tempo de posicionamento de um cenário, no caminhar de um personagem; até aquelas mais interiorizadas, como a evolução de état de l'acteur; e evidentemente, na construção "viva e em cena" da música de Jean-Jacques Lemêtre. Diferentemente da percepção da passagem do tempo cronométrico, baseada na progressão dos segundos em um relógio, a percepção deste *tempo pulsante* está baseada na progressão dos fenômenos e/ou eventos que estruturam a encenação. No entendimento dos atores, uma vez que a cena está sob a perspectiva desse tempo que lhe é próprio, em se desenrolando sem nenhum imprevisto, ela terá sempre a mesma duração (ainda que eles tenham ciência de que as repetições, muito provavelmente, não possuirão exatamente a mesma duração cronométrica).

VISION

Trazida por Ariane, trata-se da ideia inicial, que servirá para indicar o horizonte a ser seguido durante a criação do novo espetáculo no Théâtre Du Soleil. Algo como uma espécie de bússola para o processo.

VISIONNETTES

Pequenos exercícios cênicos, que são propostos pelos atores a partir da ideia inicial do espetáculo (*vision*), com a finalidade de serem exibidos para Ariane. Uma espécie de prospecção, na qual eles estão absolutamente livres, sem predefinições ou planos muito detalhados. Para a sua apresentação, eles podem fazer uso dos muitos recursos que a companhia dis-

põe, como os figurinos do seu imenso acervo, objetos de cena, etc., e contam sempre com a participação de Jean-Jacques Lemêtre. Nestas ocasiões, o músico tem, como impulso inicial, uma conversa curta, instantes antes de subirem no palco, na qual são fornecidas, pelos atores proponentes, breves orientações e poucas palavras-chave. Tais coordenadas se tornam o ponto de partida para que ele procure a música da cena, participando ativamente do jogo teatral que está a poucos instantes de ser iniciado. As *visionnettes* são os embriões das cenas que, eventualmente, formarão os espetáculos.

Festa de San Juan Catalão - Maurice Durozier ao violão
Sede do Théâtre Du Soleil. Cartoucherie, Paris - France.
Junho de 2016. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.