

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

JULIANA DE LIMA BIRCHAL

Da máscara à *masquiagem*: o mascaramento no Théâtre du Soleil, seguido de estudo
de caso do espetáculo *A Era de Ouro* (1975)

São Paulo
2024

JULIANA DE LIMA BIRCHAL

Da máscara à *masquiagem*: o mascaramento no Théâtre du Soleil, seguido do estudo de caso do espetáculo *A Era de Ouro* (1975)

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana

São Paulo
2024

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.

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

Birchal, Juliana de Lima

Da máscara à masquiagem: o mascaramento no Théâtre du Soleil, seguido de estudo de caso do espetáculo A Era de Ouro (1975) / Juliana de Lima Birchal; orientador, Fausto Roberto Poço Viana. - São Paulo, 2024.

249 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. mascaramento. 2. máscara. 3. traje de cena. 4. Théâtre du Soleil. 5. A Era de Ouro. I. Viana, Fausto Roberto Poço. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

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

Nome: BIRCHAL, Juliana de Lima

Título:

Da máscara à *masquiagem*: o mascaramento no Théâtre du Soleil, seguido do estudo de caso do espetáculo *A Era de Ouro* (1975)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em: 14 de maio de 2024

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana

Instituição: CAC ECA USP

Julgamento: _____

Banca 1: Profa. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça

Instituição: EBA UFMG

Julgamento: _____

Banca 2: Profa. Dra. Vilma Campos dos Santos Leite

Instituição: Iarte UFU

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Gostaria de expressar minha profunda gratidão ao Théâtre du Soleil por propiciar uma das maiores aventuras teatrais que já vivi! Agradeço de coração a Ariane Mnouchkine, um verdadeiro farol, cujas genialidade e resiliência são exemplos inspiradores num mundo que tanto carece de poesia. Agradeço especialmente a Juliana Carneiro da Cunha, uma das pessoas mais generosas que já conheci e sem a qual nada disso seria possível! Agradeço aos atores Aline Borsari, Maurice Durozier, Duccio Bellugi-Vannuccini, Dominique Jambert e Vincent Mangado que me acolheram calorosamente e compartilharam seu conhecimento e afeto. Minha gratidão ao mascareiro Erhard Stiefel por abrir as portas do seu ateliê e me apresentar suas fascinantes máscaras.

Meu muito obrigada à ARTA por disponibilizar a sua biblioteca repleta de materiais preciosos e à BnF pelos valiosos documentos consultados durante a pesquisa de campo.

Minha profunda gratidão ao Prof. Dr. Fausto Viana por acreditar nesta pesquisa e por sua orientação inestimável. Certamente, esta pesquisa não teria chegado tão longe sem a sua condução.

Um agradecimento aos professores e colegas do PPGAC/ECA-USP e do Núcleo Traje de Cena, com quem compartilhei reflexões, dúvidas e inúmeros cafês. Aprendi imensamente com cada um de vocês.

Aos estimados professores da UFMG e do CEFAR, em particular a Marcos Antônio Alexandre, Fernando Mencarelli, Ângela Mourão, Bya Braga, Fernando Linares, grata por me apresentarem as máscaras e incentivarem o caminho da pesquisa.

À minha família, aos meus amigos, colegas de profissão e parceiros de cena, agradeço o apoio e encorajamento ao longo deste caminho no teatro e na pesquisa.

E, por fim, ao meu companheiro de vida, Fabiano, meu maior apoiador, incentivador e parceiro que me dá forças e coragem.

RESUMO

“**Da máscara à masquiagem:** o mascaramento no Théâtre du Soleil, seguido do estudo de caso do espetáculo *A Era de Ouro* (1975)” propõe analisar, em visão panorâmica, a trajetória do mascaramento no Théâtre du Soleil e compreender suas implicações no jogo de cena. O estudo se divide em dois capítulos. A primeira parte consiste na apresentação e discussão sobre a trajetória do mascaramento na trupe francesa, introduzindo, assim, os seus princípios e procedimentos de trabalho. Ainda nesta parte é apresentado o trabalho do mascareiro Erhard Stiefel, responsável pela confecção de máscaras, marionetes e esculturas utilizadas em diversos espetáculos do Soleil e figura essencial para a integração das máscaras no trabalho da trupe. A segunda parte consiste no estudo de caso de *A Era de Ouro, Primeiro Esboço*. O espetáculo de 1975 é um marco na história da trupe em muitos aspectos, principalmente no que se refere à instauração das máscaras como pilar e disciplina de base do Théâtre du Soleil. Neste estudo de caso, o espetáculo será apresentado desde a sua concepção à recepção para, então, realizar a análise dos corpos-máscara adotados, em particular de três personagens: Abdallah, Marcel Pantaleão e Salouha. O trabalho tem por finalidade elucidar de que forma o mascaramento tem se desenvolvido ao longo do tempo no Soleil e como ele se reflete nos processos de construção do corpo-máscara, tanto do ponto de vista da confecção quanto do trabalho atoral. Para tanto, articulam-se os conceitos de mascaramento, trazido por Felisberto Sabino da Costa, e de traje de cena, abordado por Fausto Viana. Recorre-se também aos trabalhos de Béatrice Picon-Vallin e Josette Féral sobre a trupe francesa, além de Guy Freixe sobre o trabalho de máscaras na trupe.

Palavras-chave: Mascaramento. Máscara. Traje de cena. Théâtre du Soleil. *A Era de Ouro*.

ABSTRACT

“**From mask to *mask-up***: masking in Théâtre du Soleil, followed by the case study of the show *The Golden Age* (1975)” proposes to analyze, in panoramic view, the trajectory of masking in the Théâtre du Soleil and understand its implications in the theatrical performance. The study is divided into two chapters. The first part consists of presenting and discussing the trajectory of masking in the French troupe, thus introducing its principles and working procedures. Also in this part, the work of the mask maker Erhard Stiefel is presented, responsible for the creation of masks, puppets, and sculptures used in various Soleil performances and an essential figure for the integration of masks in the troupe’s work. The second part consists of the case study of *The Golden Age, First Draft*. The 1975 performance is a milestone in the troupe’s history in many aspects, mainly regarding the establishment of masks as a pillar and basic discipline of Théâtre du Soleil. In this case study, the performance will be presented from its conception to its reception to then analyze the adopted mask-bodies, particularly of three characters: Abdallah, Marcel Pantalon and Salouha. The aim of the work is to elucidate how masking has developed over time in Soleil and how it is reflected in the processes of constructing the mask-body, both from the point of view of creation and acting work. To do so, the concepts of masking, brought by Felisberto Sabino da Costa, and costume design, approach by Fausto Viana, are articulated. The works of Béatrice Picon-Vallin and Josette Féral on the French troupe, as well as Guy Freixe on mask work in the troupe, are also consulted.

Keywords: Masking. Mask. Costume. Théâtre du Soleil. *The Golden Age*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena de <i>A Cozinha</i> onde se pode ver a construção realista de uma cozinha sem os alimentos.....	28
Figura 2 – Máscara neutra masculina dos Sartori.....	28
Figura 3 – Erhard Stiefel em seu ateliê.....	31
Figura 4 – Jacques Lecoq e a máscara nobre em 1948.....	34
Figura 5 - Artesãos de <i>Sonho</i> com trajes de diferentes formas, tamanhos e maquiagens extravagantes.....	37
Figura 6 - Figurino para festa da Bauhaus em 1924.....	38
Figura 7 - Coro mascarado de faunos em torno de Titania (Ursula Kübler) e Puck (René Patignani).....	39
Figura 8 - Máscara de Arlequim do século XVII do acervo pessoal de Erhard Stiefel.....	44
Figura 9 - Mario Gonzales de Pantaleão em <i>A Era de Ouro</i>	47
Figura 10 - Ator-dançarino com máscara de <i>topeng</i>	49
Figura 11 - Máscara dos personagens Max e Lou, A Gorda.....	49
Figura 12 - Croqui de Max (Jonathan Sutton).....	50
Figura 13 - Lou, A Gorda (Dominique Valentin).....	50
Figura 14 - Detalhe da máscara de Abdallah (Philippe Caubère).....	50
Figura 15 – O espaço cênico vazio de <i>A Era de Ouro</i>	52
Figura 16 – Máscaras de carnaval do filme <i>Molière</i>	54
Figuras 17 – Palco do cabaré revolucionário de <i>Mefisto</i>	55
Figuras 18 – Palco do teatro oficial de <i>Mefisto</i>	55
Figura 19 – Detalhe da máscara de nazista.....	56
Figura 20 – Nazista mascarado em <i>Mefisto</i>	56
Figura 21 – Hitler (Christian Colin) com máscara de meia em <i>Mefisto</i>	57
Figuras 22 – Georges Bigot com traje em construção.....	60
Figura 23 – Os trajes colocam em evidência a movimentação vigorosa dos atores.....	62
Figura 24 – Máscaras de anciãos do <i>nō</i> . À direita <i>Sankojo</i> , ao centro <i>Shiwa-Ja</i> , à esquerda <i>Ko-Jo</i>	62
Figura 25 – Máscara do Duque de York.....	63
Figura 26 – Máscara de Jean de Gand.....	63
Figura 27 – O rei Henrique IV (John Arnold) tem uma segunda máscara ensanguentada feita por Erhard Stiefel. O sangue que escorre de sua boca e de seu filho Príncipe	

Henrique (Georges Bigot) é algodão tingido.....	65
Figura 28 – Divulgação de encenação de <i>nō</i> no Festival d’Automne de 1997.....	68
Figura 29 – Máscara de <i>gigaku</i> chamada Shishiko.....	68
Figura 30 – Viola (Joséphine Derenne) sentada à esquerda do Duque Orsino (Georges Bigot) e Feste (Julien Maurel) que salta em <i>Noite de Reis</i>	71
Figura 31 – Detalhe para a <i>masquiagem</i> de Orsino (Georges Bigot) em <i>Noite de Reis</i>	72
Figura 32 – Camarins visíveis ao público na turnê de <i>O Último Caravançará</i> em Bochum na Alemanha.....	74
Figura 33 – O Rei Ricardo II (Georges Bigot) em primeiro plano.....	75
Figura 34 – O rei Suramarit (Guy Freixe) se encontra com o seu filho Sihanuk (Georges Bigot).....	77
Figura 35 – O povo <i>khmer</i> no alto observando os vivos em <i>Norodom Sihanuk</i>	78
Figura 36 – Detalhe da <i>masquiagem</i> do príncipe Sihanuk (Georges Bigot).....	80
Figura 37 – A ursa Moona Baloo (Catherine Schaub, Jean-Louis Lorente) e Gandhi (Andres Perez Araya).....	81
Figura 38 – Coro de cachorros infernais em <i>Eumênides</i> do ciclo dos Átridas.....	83
Figura 39 – O Iaque (Serge Nicolaï, Duccio Bellugi-Vannuccini) e Senhora Pantaleão (Hélène Cinque).....	84
Figura 40 – Os macacos (Seear Kohi e Arman Saribekian) e Cornélia (Hélène Cinque) em <i>Um quarto na Índia</i>	86
Figura 41 – Boneco em tamanho humano confeccionado para <i>A Noite Milagrosa</i>	87
Figura 42 – <i>Masquiagem</i> do <i>kathakali</i>	89
Figura 43 – Detalhe para a <i>masquiagem</i> da corifeia (Catherine Schaub) de <i>Coéforas</i>	89
Figura 44 – Estátuas dispostas ao longo da Cartoucherie para os Átridas.....	90
Figura 45 – A dança do cervo (Duccio Bellugi-Vannuccini).....	92
Figura 46 – <i>Tashi shölpa</i> conduzida por Renata Ramos Maza. Ao fundo, máscaras tibetanas.....	92
Figura 47 – Máscara de <i>Cham</i> que compõe a coleção de Erhard Stiefel.....	94
Figura 48 – Detalhe para o desenho corporal com ângulos retos das marionetes.....	96
Figura 49 – Detalhe para as máscaras flexíveis.....	97

Figura 50 – As máscaras flexíveis retornam no espetáculo <i>A ilha de Ouro</i> (2021) sem os <i>kōkens</i> e marionetes.....	100
Figura 51 – “Pedaços de rosto” e maquiagem ajudam a modificar o rosto dos atores em <i>O Último Caravançaré</i> (2003).....	103
Figura 52 – Senhora Perle (Shaghayegh Beheshti) com uma <i>masquiagem</i>	103
Figura 53 – Cena de <i>terukkūttu</i> em <i>Um quarto na Índia</i>	105
Figura 54 – Máscaras de animais confeccionadas com tecido em <i>Penas do coração de uma gata francesa</i>	107
Figura 55 – Em primeiro plano, esboço de argila sobre molde de gesso.....	108
Figura 56 – Cartaz da exposição organizada pela Associação dos Amigos do Théâtre du Soleil.....	118
Figura 57 – Aula de acrobacia com Radondi.....	123
Figura 58 – Ensaio com público de comitês de empresas.....	126
Figura 59 – Príncipe de Nápoles (Jean-Claude Penchenat) e Arlequim (Jonathan Sutton)....	128
Figura 60 – Os amantes na praia. Clémence Massart à esquerda e Jonathan Sutton à direita	129
Figura 61 – A fuga dos poderosos à esquerda e Abdallah morto (Philippe Caubère) à direita.....	130
Figura 62 – Construção das dunas de <i>A Era de Ouro</i>	132
Figura 63 – Planta baixa de <i>A Era de Ouro</i>	133
Figura 64 – Nascimento de máscara para <i>A Era de Ouro</i>	136
Figura 65 – Abdallah mal consegue dormir no pequeno quarto de hotel.....	140
Figura 66 – Abdallah e Arlequim se encontram.....	141
Figura 67 – Croqui de Lou, A Gorda.....	143
Figura 68 – Personagem da velha Bernarda (Françoise Jamet).....	144
Figura 69 – Clémence Massart durante os ensaios.....	144
Figura 70 – Traje de Abdallah no início do espetáculo.....	147
Figura 71 – Abdallah no fim do espetáculo.....	147
Figura 72 – O croqui de Ramon Granada sugere a utilização de enchimentos para modificar a proporção corporal.....	150
Figura 73 – Cena de <i>commedia dell’arte</i> retratada pelo filme <i>Molière</i> com Phillippe Caubère (à esquerda) e Mario Gonzales (à direita). Detalhe para a barba postiça que completa o rosto da máscara junto à maquiagem.....	151
Figura 74 – Marcel Pantaleão.....	151

Figura 75 – Silhueta de Marcel Pantaleão.....	152
Figura 76 – Estudo em croqui de Marcel Pantaleão.....	152
Figura 77 – O traje de Salouha deixa os braços em destaque, de onde parte a maioria dos gestos.....	154
Figura 78 – Detalhe para o rosto e cabeça de Salouha.....	155

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 CAPÍTULO 1 – TRAJETÓRIAS: A MÁSCARA NO THÉÂTRE DU SOLEIL E ERHARD STIEFEL.....	23
1.1 Abertura.....	24
1.2 Os primeiros anos de Erhard Stiefel.....	31
1.3 O encontro de Erhard Stiefel com o Théâtre du Soleil.....	35
1.4 A criação coletiva.....	40
1.5 <i>A Era de Ouro</i> e a entrada definitiva das máscaras.....	42
1.6 <i>Molière e Mefisto</i>	53
1.7 O ciclo de Shakespeare e as máscaras japonesas.....	58
1.8 <i>A masquiagem</i> e o traje de cena como mascaramento.....	69
1.9 <i>Norodom Sihanuk</i> e as máscaras balinesas.....	76
1.10 A máscara total.....	80
1.11 Máscaras, <i>masquiagens</i> , bonecos e esculturas.....	87
1.12 A cópia e o uso de máscaras de outras culturas.....	91
1.13 Máscaras flexíveis.....	95
1.14 A ausência da máscara: outros processos criativos.....	100
1.15 O criador de rostos.....	106
1.16 Mestre de arte.....	110
2 CAPÍTULO 2 – ESTUDO DE CASO DO ESPETÁCULO <i>A ERA DE OURO</i> (1975).....	113
2.1 Gênese.....	114
2.2 Processo criativo.....	116
2.3 Recepção.....	133
2.4 Processos de constituição dos corpos-máscara.....	136
2.4.1 Abdallah.....	145
2.4.2 Marcel Pantaleão.....	148
2.4.3 Salouha.....	153
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	157
REFERÊNCIAS.....	162
ANEXOS	

ANEXO A – Currículo de Erhard Stiefel.....	179
--	-----

APÊNDICES

APÊNDICE A – Entrevista com Aline Borsari.....	184
APÊNDICE B – Entrevista com Maurice Durozier.....	194
APÊNDICE C – Entrevista com Dominique Jambert e Vincent Mangado.	200
APÊNDICE D – Conversa com Erhard Stiefel.....	214
APÊNDICE E – Entrevista com Duccio Bellugi-Vannuccini.....	243

INTRODUÇÃO

O Théâtre du Soleil foi fundado no dia 29 de maio de 1964¹. Ao longo dos seus sessenta anos de história, a companhia de teatro é uma das mais longevas e relevantes no cenário internacional, influenciando práticas artísticas em várias partes do mundo, inclusive no Brasil. Com um percurso tão profícuo², é possível perceber a profusão de práticas e procedimentos de trabalho, fruto do conhecimento acumulado da trupe e, principalmente, de sua encenadora e fundadora Ariane Mnouchkine.

Em meio a toda diversidade de espetáculos e filmes, a busca por uma teatralidade não psicológica fundada no corpo é uma constante na trajetória do Soleil. Neste sentido, as máscaras teatrais são vias de acesso privilegiadas a este tipo de teatralidade. Seja por meio de tradições mascaradas, seja por meio das lições de teatro por elas transmitidas, as máscaras exercem tamanha influência sobre a trupe de modo a constituir o seu núcleo genético e ser hoje um de seus pilares fundamentais.

De fato, foram as máscaras teatrais que me levaram a conhecer o Théâtre du Soleil em 2011, na ocasião em turnê pelo Brasil com o espetáculo *Os naufragos do Louca Esperança (Auroras)*. Estudante de graduação em Teatro, o meu interesse pela trupe estava associado ao amplo reconhecimento de seu trabalho de cena com máscaras. Na época, tive a oportunidade de assistir ao espetáculo³ e em seguida participar de oficina ministrada por Ariane Mnouchkine no Rio de Janeiro⁴. Estes encontros foram decisivos para a minha trajetória artística e acadêmica, desdobrando-se em novos encontros com o Soleil ao longo dos anos.

Em 2013, desenvolvi uma pesquisa pedagógica de natureza teórico-prática que resultou na monografia *A formação de jovens atuantes: apropriando-se dos princípios do Théâtre du Soleil*⁵. Tal pesquisa culminou em seguida no projeto de residência artística intitulado *Residência artística no Théâtre du Soleil: investigando sobre os*

¹ Informações retiradas do site oficial da trupe. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/histoire-et-sources/le-theatre-du-soleil-169>. Acesso em: 19 fev. 2024.

² Até o ano de 2024, foram 35 espetáculos e 12 filmes no total. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/>. Acesso em: 30 abr. 2024.

³ O espetáculo cumpriu temporada no SESC Belenzinho/São Paulo (5 a 23 de outubro), no HSBC Arena/Rio de Janeiro (8 a 19 de novembro) e no Festival Porto Alegre em Cena/Porto Alegre (6 a 11 de dezembro).

⁴ A oficina foi ministrada por Ariane Mnouchkine, Juliana Carneiro da Cunha, Paula Giusti e Sébastien Brottet-Michel no Espaço Sérgio Porto (22 a 24 de novembro de 2011).

⁵ Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Teatro da UFMG como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Teatro. Disponível em: https://issuu.com/bibliobelas/docs/juliana_lima_tcc. Acesso em: 21 fev. 2024.

*princípios de trabalhos atorais*⁶ no qual pude estar com a trupe francesa durante seis meses entre 2014 e 2016. Dentre as atividades realizadas⁷, acompanhei a temporada de apresentações de *Macbeth* na Cartoucherie⁸, participei da Escola Nômade⁹ em Pondicherry¹⁰ e de oficina ministrada pelo músico e compositor da trupe Jean-Jacques Lemêtre¹¹, além de observar os primeiros meses de criação do espetáculo *Um quarto na Índia*. Entre idas e vindas, também acompanhei atividades do Soleil no Brasil, a saber, oficinas ministradas por Aline Borsari e Maurice Durozier¹², Eve Doe Bruce¹³, Serge Nicolai¹⁴, Aline Borsari¹⁵, o projeto *Être au Soleil*¹⁶ e, finalmente, o I Seminário Internacional Sob a Luz do Soleil¹⁷.

Para a minha surpresa, em todo este percurso junto à trupe, o único momento em que eu presenciei o uso de máscaras teatrais foi durante a Escola Nômade. Sobre este tema, o pesquisador Bruno Tackels já havia anunciado que “o que constitui a verdadeira ruptura, nos espetáculos dos anos 2000, é que *a máscara está desaparecendo*” (Tackels, 2013, p. 67, tradução nossa)¹⁸. Embora seja verdade que o objeto-máscara esteja menos presente hoje nas produções do Soleil do que outrora, os seus rastros permanecem bastante visíveis, seja no modo ritualístico com que os atores se metamorfoseiam ao se

⁶ A residência foi realizada com os recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte.

⁷ Todas as atividades desenvolvidas durante a residência foram publicadas em formato de diário de bordo online no blogue disponível em: <http://projetotheatredusoleil.blogspot.com/>. Acesso em: 21 fev. 2024.

⁸ A Cartoucherie é o local onde reside a sede do Théâtre du Soleil. Ela fica no centro do Bois de Vincennes, um bosque na região periférica de Paris.

⁹ No original: École Nomade. As Escolas Nômades têm o mesmo formato dos *stages*, que são oficinas ministradas por Ariane Mnouchkine que compartilham o modo de criação do Théâtre du Soleil e contam com um grande número de participantes do mundo todo. Desenvolvidas nos anos mais recentes da trupe, as Escolas Nômades se diferenciam dos *stages* por serem realizadas fora da sede do grupo, em diversos países espalhados pelo mundo.

¹⁰ A Escola Nômade ocorreu na sede do grupo Indianostrum Theatre na cidade de Pondicherry do dia 14 a 30 de dezembro de 2014. Mais informações e registros disponíveis em: <https://theatre-du-soleil.fr/fr/autour/la-transmission/l-ecole-nomade/pondichery-inde-2015-290>. Acesso em: 21 fev. 2024.

¹¹ A oficina *The musical body* foi realizada na cidade de Auroville na Índia no dia 27 de dezembro de 2015.

¹² *O Teatro é o outro* que aconteceu na Oficina Oswald de Andrade em São Paulo (4 a 9 de agosto de 2014).

¹³ Oficina *A Energia da Criação – jogos teatrais do Théâtre du Soleil* ministrada no Teatro do Galpão do Foliás em São Paulo (8 a 19 de junho de 2015).

¹⁴ Participei como ouvinte da oficina *Corpo, e Estado, o Desequilíbrio do Ator – Théâtre du Soleil* ministrada no b_arco em São Paulo (26 a 28 de outubro de 2015).

¹⁵ A oficina *Treinamento para atores* ministrada na Oficina de Atores Nilton Travesso em São Paulo (3 a 5 de novembro de 2017).

¹⁶ O projeto aconteceu na Oficina Cultural Oswald de Andrade (28 julho a 2 de agosto de 2014) e contou com extensa programação: exposição fotográfica, oficinas, exibições de filmes comentados, apresentações do espetáculo *Palavra de Ator* com Maurice Durozier e Aula Magna com Ariane Mnouchkine e Juliana Carneiro da Cunha.

¹⁷ A primeira edição foi online e aconteceu entre os dias 28 de setembro e 3 de outubro de 2020.

¹⁸ No original: [...] ce qui constitue la véritable rupture, dans les années 2000, c’est que *le masque se met à disparaître*.

maquiar e se vestir antes de cada apresentação; seja na necessidade palpável de espelhos nos camarins e salas de costura para que percebam em si o reflexo de um outro; seja no ritmo particular com que se movem antes de entrar em cena; seja no modo de manipular objetos, bonecos e marionetes; seja na importância dada à triangulação, à expansão dos gestos, além de paradas, entradas e saídas... Os seus vestígios se fazem presente na maneira com que Ariane Mnouchkine conduz as improvisações, em sua predileção pelas luzes de ribalta que iluminam os rostos dos atores, na disposição cênica que muitas vezes privilegia a relação de frontalidade com o público, na relação de conexão profunda entre corpo e música.

Perceber esta íntima ligação com as máscaras permeada ao mesmo tempo pela sua ausência material levou-me a pesquisar sobre mascaramento, conceito que abarca experiências contemporâneas nas artes da cena (e fora delas) que se inserem no território das máscaras. De acordo com o pesquisador Felisberto Sabino da Costa, “máscara e mascaramento às vezes podem ser sinônimos, mas podem também instaurar perspectivas distintas, nas quais o termo mascaramento amplia a sua paleta, distanciando-se da noção usual de máscara” (Costa, 2015, p. 16). Desta forma, a experiência do mascaramento não se restringe a uma linguagem teatral determinada – composta por uma série de códigos, leis e procedimentos a ela atribuídos –, mas determina a instauração de um corpo poético em diálogo com a alteridade que se estabelece no espaço limítrofe e dual entre o eu e o outro. Sob esta perspectiva, a máscara é “uma arquitetura que convida o corpo a habitá-la”¹⁹, de materialidade variada (fixa, durável, maleável ou orgânica) e que “não se cola mais somente ao rosto do ator, mas pode tornar-se a embalagem ou o invólucro que cobre todo o seu corpo e, até mesmo, estender-se para o espaço citadino”²⁰.

Este entendimento sobre mascaramento converge com a prática da trupe que expande a máscara para outras arquiteturas, em especial o traje de cena e a maquiagem. Aliás, a pesquisadora Béatrice Picon-Vallin ao abordar o trabalho do Théâtre du Soleil prefere o termo *masquiagem*²¹ à maquiagem, um neologismo que aproxima as ideias de maquiagem e máscara. Assim, *masquiagem* coloca em evidência que a pintura facial (ou corporal) não é apenas um elemento estético, mas se encontra no caudal do território das

¹⁹ Ibidem, p. 21.

²⁰ Idem, 2021, p. 9.

²¹ Este termo é utilizado no livro *Le Théâtre du Soleil – les cinquante premières années* (Picon-Vallin, 2014, p. 134). Na edição brasileira intitulada *O Teatro do Soleil: os primeiros cinquenta anos* publicada pelas editoras Perspectiva e edições Sesc São Paulo, o termo foi traduzido como *masquilagem* (idem, 2017, p. 137).

máscaras, instaurando um corpo poético. O termo é tão acertado para se referir aos processos criativos da trupe que ele foi adotado por mim neste trabalho, tanto no título quanto no corpo do texto. Há ainda outros tipos de mascaramentos que ganham denominações criadas pela própria companhia. É o caso de “máscara flexível” – que mescla tecido, maquiagem e próteses – e “máscara total”, traje-invólucro que envolve completamente o corpo. Junto às tradicionais máscaras teatrais, a *masquiagem*, a “máscara flexível” e a “máscara total” são os principais tipos de mascaramentos usados pela trupe e têm por finalidade conduzir o ator a expandir as dimensões de seu corpo sensível e poético em cena.

Em todos os processos de mascaramento, há uma mistura entre materialidade e corpo de maneira a formar um corpo-máscara único. No Théâtre du Soleil, a confecção/construção destas materialidades está imbricada à criação atoral por meio da criação coletiva, ou seja, do trabalho conjunto de atores, diretora, figurinistas, mascareiro, músicos e de todos os artistas envolvidos no espetáculo. Logo, para compreender como se criam corpos-máscara no Théâtre du Soleil, é preciso lançar um olhar para além do trabalho de atuação e examinar as interações entre corpo e os diferentes componentes da visualidade. Para exemplificar como isso se dá de maneira prática, trago o depoimento de Juliana Carneiro da Cunha, uma das atrizes mais antigas da trupe, que descreve abaixo o processo de criação da “máscara flexível” em *Tambores Sobre o Dique*:

Essa busca da maquiagem começou porque a gente sabia que eram marionetes. No primeiro dia, a gente ainda nem tinha a história, só tinha que propor pequenas cenas sendo marionete. Tinha gente que propunha para o rosto um pano de gaze, outro propunha um algodão só com buraco. Um dia eu propus uma massa, uma máscara de argila. Foram mil propostas. Como todo trabalho do Théâtre du Soleil, continuam as propostas. Quando vemos que a Ariane vê que a pessoa está no caminho, todo mundo começa a fazer, e de repente todo mundo está igual. Um diz “como é que é?” E a gente vai atrás. (Juliana Carneiro da Cunha apud Viana, 2014, posição 4962).

Embora seja amplamente reconhecido por pesquisadores e estudiosos que as máscaras ocupam um lugar privilegiado no Théâtre du Soleil, poucos trabalhos acadêmicos²² se dedicam a analisar profundamente estes processos de mascaramento na

²² Em consulta realizada na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações com os termos “Ariane Mnouchkine” e “Théâtre du Soleil”, foram encontradas apenas cinco teses e sete dissertações, na qual apenas a dissertação de Rudson Marcelo Duarte se propõe a discutir o mascaramento no Théâtre du Soleil. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Search/Results?lookfor=ariane+mnouchkine&type=AllFields> e

trupe. Mesmo entre pesquisadores estrangeiros²³, o tema é pouco explorado ou tocado de forma superficial. A minha profunda atração pelo campo expandido das máscaras e pelo Soleil me motivou a ingressar no programa de mestrado em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP) e realizar esta pesquisa. Ela teve por objetivo analisar os processos de constituição de corpos-máscara ao longo da trajetória do Théâtre du Soleil, do trabalho de confecção/construção sobre as materialidades às suas implicações na atuação.

Inicialmente, o projeto de pesquisa contemplava um capítulo historiográfico da trupe seguido do estudo de caso de três espetáculos: *A Era de Ouro* (1975), *Tambores Sobre o Dique* (1999) e *Um Quarto na Índia* (2016). Localizados em momentos diferentes da linha do tempo, cada espetáculo apresenta mascaramento distinto entre si, permitindo assim uma visão mais detalhada sobre o percurso da companhia neste campo. O curso da investigação, no entanto, revelou se tratar de uma tarefa de grande complexidade e volume, extrapolando os limites de espaço e tempo que um mestrado oferece. Optou-se, portanto, privilegiar a primeira parte da pesquisa que contempla o levantamento historiográfico sobre máscaras e mascaramentos em sessenta anos de Soleil, sucedido do estudo de caso de apenas *A Era de Ouro, Primeiro Esboço*. A escolha por manter este estudo se justifica pelo fato do espetáculo de 1975 ser um marco na história da trupe, principalmente no que se refere à instauração definitiva das máscaras como um dos pilares de criação. *A Era de Ouro* é ainda hoje considerado como um dos processos de maior aprendizado, consolidando procedimentos de criação coletiva, além de todo um vocabulário de trabalho. Por fim, a parceria com o mestre mascareiro Erhard Stiefel que se estabeleceu naquele período foi determinante para que esse mergulho no universo das máscaras fosse concretizado.

Devido à especificidade e abrangência do tema abordado, o quadro teórico de referência abarcou pesquisadores do campo das máscaras, do traje de cena e especificamente do Théâtre du Soleil. Recorreu-se, portanto, aos estudos de mascaramento realizados pelo Dr. Felisberto Sabino da Costa, professor do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. Embora o autor não se debruce particularmente sobre a experiência do Théâtre du Soleil, as suas análises e reflexões a respeito de máscaras e mascaramentos na cena contemporânea

<http://bdtd.ibict.br/vufind/Search/Results?lookfor=th%C3%A9%20du+soleil&type=AllFields>.

Acesso em: 21 fev. 2024.

²³ Foram consultados trabalhos em língua inglesa e francesa.

foram de suma importância, em especial o seu artigo *Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos* (2015) e a publicação *A outra face: a máscara e a (trans)formação do atuante* (2021). Além do conceito de mascaramento apresentado nesta introdução, a dissertação faz uso de outros conceitos que lhe foram emprestados, como objeto-máscara, corpo-máscara, corpo-outro, gestualidade-máscara, boneco-máscara e figurino-máscara. Em forma de binômios, estes termos revelam a natureza dupla e dual das redes de afetação envolvidas no mascaramento. Os binômios também salientam os diferentes componentes que formam o mascaramento, auxiliando didaticamente para um olhar decupado sobre os elementos envolvidos no sistema. Embora para o autor “máscara” e “mascaramento” possam ser sinônimos, optei neste trabalho considerá-los como conceitos distintos para diferenciar a máscara tradicional de outros tipos de mascaramento, evitando, assim, eventuais confusões no curso da leitura.

No campo do traje de cena, os trabalhos produzidos pelo Prof. Dr. Fausto Viana também foram essenciais para abordar o traje sob a perspectiva do mascaramento. Professor do mesmo Programa da ECA-USP, além de figurinista e orientador desta pesquisa, Fausto Viana tem vários artigos e entrevistas em torno da criação de trajes na trupe francesa, revelando profundo conhecimento sobre a companhia. Suas publicações ofereceram base teórica sobre o assunto e expandiram o meu olhar sobre o papel do figurino nos mascaramentos. Dentre os seus trabalhos, o livro *Figurino Teatral e as renovações do século XX* (2014) contendo um capítulo inteiro dedicado aos figurinos do Théâtre du Soleil e seus processos de criação foi o mais relevante para este estudo.

Para a abordagem historiográfica, minha principal referência teórica foi a professora Béatrice Picon-Vallin. Diretora emérita de pesquisas do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS)²⁴, a pesquisadora lançou o livro *Le Théâtre du Soleil : les cinquante premières années* (2014), complementado recentemente pela sua versão em inglês *Le Théâtre du Soleil: The First Fifty-Five Years* (2021)²⁵, no qual apresenta um panorama sobre os últimos cinquenta (e cinco) anos de história da trupe. Picon-Vallin não se detém a analisar os procedimentos de mascaramento, mas designa o conceito de *masquagem* usado nesta dissertação e apresenta elementos-chave para a compreensão

²⁴ Centre National de la Recherche Scientifique.

²⁵ A versão inglesa *Le Théâtre du Soleil: The First Fifty-Five Years* (2021) da editora Routledge conta com epílogo extra que aborda a criação de *Um Quarto na Índia*. Também foi usada a versão em português intitulada *Théâtre du Soleil: Os Primeiros Cinquenta Anos* (2017) publicada pelas Edições Sesc São Paulo.

dos processos de criação. Outras publicações da autora, como artigos e entrevistas, também foram amplamente consultados.

Outra estudiosa do Théâtre du Soleil bastante consultada foi a professora Josette Féral, pesquisadora associada à Universidade do Quebec em Montreal (UQAM)²⁶. Os livros *Trajectoires du Soleil* (1998) e *Encontros com Ariane Mnouchkine* (2010) reúnem diversas entrevistas com membros da trupe, como Ariane Mnouchkine, Erhard Stiefel, as figurinistas-costureiras Nathalie Thomas e Marie-Hélène Bouvet, dentre atores e outros parceiros artísticos que abordam questões relacionadas aos processos criativos, máscaras, maquiagens, figurinos, jogo de cena e trajetória da companhia sob o ponto de vista de cada um desses profissionais.

Por fim, as publicações de Guy Freixe, professor emérito da Universidade de Franche-Comté, trazem uma visão mais enfocada sobre as máscaras teatrais na Europa e em particular no Soleil. Antigo ator da companhia, Freixe contribui com relatos e informações valiosas sobre processos de criação e construção das máscaras nos espetáculos. Dentre suas publicações, merecem destaque *Les utopies du masque : sur les scènes européennes du XXe siècle* (2010) e *La Filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine: une lignée du jeu de l'acteur* (2014).

Para além do estudo bibliográfico, a pesquisa envolveu a análise de materiais fotográficos, audiovisuais e entrevistas, muitos deles disponibilizados pelo próprio Théâtre du Soleil²⁷ ou em outras plataformas online, como a Biblioteca Nacional Francesa (BnF)²⁸. A investigação também contou com uma fase de pesquisa de campo²⁹ em que foi possível consultar documentos de valor inestimável e de difícil acesso na sede da companhia, na Associação de Pesquisa das Tradições do Ator (ARTA)³⁰ e na BnF, a exemplo das anotações de ensaio e filmagem completa do espetáculo *A Era de Ouro*. Nesta ocasião, foram realizadas entrevistas com os seguintes atores: Aline Borsari, Maurice Durozier, Duccio Bellugi-Vannuccini, Dominique Lambert e Vincent Mangado. Também foi realizado um encontro com o mestre mascareiro Erhard Stiefel

²⁶ No original: Université du Québec à Montréal.

²⁷ Há muito material documental disponibilizado no site da trupe, <https://www.theatre-du-soleil.fr/> e na plataforma Vimeo, https://vimeo.com/theatredusoleil?embedded=false&source=owner_name&owner=49626953. Acesso em: 21 fev. 2024.

²⁸ Bibliothèque Nationale Française. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28gallia%20all%20%22theatre%20du%20soleil%22%29&suggest=0>. Acesso em: 21 fev. 2024.

²⁹ A pesquisa de campo ocorreu entre os dias 30 de janeiro e 12 de fevereiro de 2023.

³⁰ No original: Association de Recherche des Traditions de l'Acteur.

que deu acesso ao seu ateliê e exibiu algumas de suas máscaras, dentre elas aquelas usadas em *A Era de Ouro, Primeiro Esboço*. Todas as transcrições traduzidas estão disponíveis nos apêndices desta dissertação. Por fim, foi possível assistir ao espetáculo *A Ilha de Ouro* (2021) e conhecer de perto as “máscaras flexíveis” retomadas pelos atores a partir daquelas criadas para *Tambores Sobre o Dique* (1999).

A pesquisa aqui apresentada articula conhecimentos teóricos, análise de dados da pesquisa de campo, experiência prática junto à companhia e minha própria vivência como artista da cena. Todos estes elementos foram cruciais para a redação deste documento-síntese que ficou organizado da seguinte maneira:

- **INTRODUÇÃO:** apresentação do tema de pesquisa, motivações, percurso, objetivos e metodologia. Apresentação de conceitos-chave para apreciação do trabalho.
- **1º CAPÍTULO – TRAJETÓRIAS: A MÁSCARA NO THÉÂTRE DU SOLEIL E ERHARD STIEFEL:** apresentação e contextualização histórica das máscaras e mascaramentos no Théâtre du Soleil, passando pelos sessenta anos da companhia. Análise detalhada dos processos de criação de mascaramentos, passando pela máscara convencional, a “máscara total”, a “máscara flexível” e a *masquiagem*. Apresentação de princípios e procedimentos relevantes para compreender o desenvolvimento do trabalho com mascaramentos no grupo. Ainda neste capítulo, é apresentada a trajetória do mascareiro Erhard Stiefel, parceiro determinante para a entrada definitiva das máscaras na trupe, além de ser responsável pela confecção de máscaras, marionetes e esculturas utilizadas em diversos espetáculos do grupo.
- **2º CAPÍTULO – ESTUDO DE CASO DO ESPETÁCULO A ERA DE OURO (1975):** apresentação da primeira experiência espetacular imersiva do Soleil no campo das máscaras. Este capítulo é resultado de um estudo pormenorizado, apresentando o contexto histórico, a gênese, o processo criativo, a recepção pelo público e crítica dentro e fora da França, assim como elementos da encenação, dramaturgia, trilha sonora e dos personagens. Em seguida, é realizada uma análise dos processos de concepção, construção e criação dos corpos-máscara no espetáculo, passando por máscaras, trajes e jogo de cena. Por fim, são analisados três personagens em particular – Abdallah, Marcel Pantaleão

e Salouha – selecionados de acordo com sua relevância no processo criativo e espetáculo, assim como pela disponibilidade de documentação para análise.

- **CONSIDERAÇÕES FINAIS:** análise e síntese do percurso do mascaramento no Théâtre du Soleil, trazendo reflexões sobre a presença/ausência da máscara na cena contemporânea, apontamentos sobre mascaramento e perspectivas sobre as relações entre corpo, traje de cena, maquiagem, adereços e outros elementos da cena para o jogo de cena.
- **REFERÊNCIAS:** apresentação de todas as referências bibliográficas, documentos audiovisuais, fonográficos e imagéticos consultados para esta pesquisa, além de manual de normalização.
- **ANEXOS:** currículo traduzido para o português do mascareiro Erhard Stiefel.
- **APÊNDICES:** os cinco apêndices apresentados referem-se às traduções das entrevistas coletadas durante a pesquisa de campo com atores da trupe e da transcrição de conversa com o mascareiro Erhard Stiefel.

Procurei inserir neste trabalho termos e expressões do campo da prática, empregados cotidianamente pela companhia. A minha intenção foi proporcionar ao leitor não apenas uma exploração teórica sobre o tema, mas também uma aproximação do universo particular do Théâtre du Soleil. O vocabulário utilizado tomou como base a minha própria experiência com a trupe complementada pelo glossário de termos musicais disponível no livro *A macro-harmonia da música do teatro: um novo olhar sobre a relação criativa do compositor Jean-Jacques Lemêtre com a encenadora Ariane Mnouchkine no Théâtre Du Soleil* (2015) do maestro e Prof. Dr. Marcello Amalfi. Todos os termos e expressões são acompanhados de esclarecimentos para ajudar o leitor não iniciado ao léxico do Soleil.

Espero que esta pesquisa ofereça contribuições para expansão nos estudos sobre máscaras e mascaramentos no Théâtre du Soleil, assim como na cena teatral presente e futura.

**CAPÍTULO 1 – TRAJETÓRIAS: A MÁSCARA NO
THÉÂTRE DU SOLEIL E ERHARD STIEFEL**

1.1 Abertura

Há em cada criação do Théâtre du Soleil um retorno às *grandes escolas* do teatro. Em entrevista concedida a Georges Banu³¹ intitulada *De aprendizado em aprendizado*³², a encenadora e fundadora da trupe Ariane Mnouchkine³³ conta da importância de partir do vazio da sala de ensaio, esse *terreno baldio sublime*³⁴, deixar as *bagagens* de lado³⁵ e de *colocar-se na escola*³⁶. Trata-se, acima de tudo, de uma necessidade do processo criativo, onde é preciso redescobrir constantemente este continente misterioso que é o teatro e suas leis essenciais³⁷. Para tanto, o Soleil se beneficia dos ensinamentos deixados por mestres e encenadores do passado, como Zeami Motokiyo³⁸, Edward Gordon Craig³⁹, Antonin Artaud⁴⁰

³¹ Georges Banu (1943-2023) foi crítico, ensaísta e pedagogo teatral. De origem romena, foi professor na Universidade Sorbonne-Nouvelle Paris 3 e do Centro de Estudos Teatrais da Universidade Católica de Louvain. Dirigiu importantes coleções e periódicos do campo das Artes Cênicas, como *Le temps du théâtre* (edições Actes Sud) e a revista *Alternatives théâtrales*. Durante a sua carreira, acompanhou de perto o trabalho de encenadores europeus de renome como Peter Brook, Antoine Vitez, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Giorgio Strehler e Ariane Mnouchkine, de quem também se tornou amigo.

³² No original: De l'apprentissage à l'apprentissage.

³³ Ariane Mnouchkine (1939-) é diretora e fundadora do Théâtre du Soleil. Filha do produtor de cinema russo Alexandre Mnouchkine e da atriz britânica June Hanne, descobriu a sua vocação em Oxford quando participou de grupos universitários de teatro. De volta à França, Mnouchkine fundou a Associação Teatral dos Estudantes de Paris (ATEP) em 1959 que, posteriormente, deu origem ao Théâtre du Soleil em 1964. Desde então, tem se dedicado à experiência de vida e criação coletiva que é o Théâtre du Soleil. Aos 85 anos de idade, Mnouchkine continua engajada em promover um teatro popular conectado com o tempo presente.

³⁴ No filme *Au Soleil même la nuit*, Ariane Mnouchkine compara o espaço da criação a um terreno baldio que é completamente transformado a partir da imaginação, ingenuidade e força criadora de crianças que brincam.

³⁵ Na mesma entrevista, Ariane Mnouchkine usa a expressão "*apporter la valise*" [carregar a mala], uma expressão que também era usada pelo seu mestre Jacques Lecoq (Freixe, 2014), para se referir às certezas cristalizadas e predeterminadas sobre o fazer teatral que muitos atores e atrizes carregam consigo ao entrar em cena. Esta *valise* a qual a diretora se refere não se trata, no entanto, das ferramentas de trabalho que cada ator possui e construiu ao longo do tempo, estas sim sempre valiosas para a criação.

³⁶ Já no início da entrevista, Georges Banu cita a expressão "*se mettre à l'école*" [se colocar na escola] bastante utilizada por Ariane Mnouchkine em entrevistas, textos e no cotidiano da trupe.

³⁷ Em diversas entrevistas, Ariane Mnouchkine usa o termo "leis essenciais", "leis fundamentais" ou "leis universais" para definir uma série de princípios fundamentais ao jogo do ator que seriam universais. Essas leis, no entanto, são extremamente fugazes e voláteis, em constante (re)descoberta.

³⁸ Zeami (Kanze Saburo Motokiyo, 1363 ou 1365-1443) enunciou os grandes princípios do *nō*, um dos três gêneros clássicos do teatro japonês que foi criado pelo seu pai Kan'ami (Kanze Saburo Kiyotsugu, 1333-1384).

³⁹ Edward Gordon Craig (1872-1966) foi encenador e pesquisador teatral do início do século XX. Reconhecendo o movimento de modernização do teatro europeu, Craig decidiu, em 1897, interromper a sua ilustre carreira como ator do Lyceum Theatre de Londres para se dedicar à pesquisa sobre a encenação. Crítico à concepção reducionista de que o teatro se tratava da oralização de textos literários, reconheceu a importância da cenografia, iluminação, musicalidade, figurino e do corpo dos atores na construção da obra cênica. Para ele, o verdadeiro artista seria o encenador, capaz de orquestrar todos os elementos de cena para dar forma à obra de arte. Para tanto, o ator deveria ser uma supermarionete, voltando a sua prática à improvisação, ao teatro de Shakespeare e à *commedia dell'arte*. Após sua difícil colaboração com Constantin Stanislávski (1863-1938) no Teatro de Arte de Moscou na montagem de *Hamlet*, Craig abriu a sua própria escola em Florença. Com o advento da Primeira Guerra Mundial em 1914, a escola é fechada e o encenador dedica o restante da sua carreira à pesquisa e à escrita (Dusigne, 2003).

⁴⁰ Tendo trabalhado como ator no teatro e no cinema, Antonin Artaud (1896-1948) se insurgiu contra a redução da arte ao puro entretenimento e contra a cisão entre razão e corpo. Participou ativamente do movimento surrealista onde conheceu Roger Vitrac com quem nutriu uma longa parceria artística no Teatro Alfred-Jarry. A

e Bertold Brecht⁴¹. Além destes ensinamentos, a trupe *se coloca na escola*, ou seja, apoia-se sobre mestres e tradições que lhe inspiram e que servem de guias na busca pela teatralidade, pela poética do gesto, pela fuga do realismo e do teatro psicológico e que, por fim, ajudam a abordar grandes temas da humanidade e da História.

Estas *grandes escolas* às quais o Théâtre du Soleil recorre são, por um lado, os poetas da cena, como Shakespeare, Molière, Ésquilo ou Eurípedes, e por outro lado, a “*escola de uma forma*” (Banu, 2001, p. 70, tradução nossa)⁴², como a *commedia dell’arte*, o *nō*⁴³, o *topeng*⁴⁴ ou o *kathakali*⁴⁵, onde também se inserem as máscaras. As formas, e por extensão as máscaras, são dispositivos que permitem compreender como fazer um teatro que “[...] não seja semelhante ao que este instrumento permite em um país ou continente específico, mas talvez a universalidade do que ele permite fazer possa ser um pouco revelada ou descoberta para nós” (Mnouchkine, 2000, em entrevista a Banu, 2001, p. 70, tradução nossa)⁴⁶.

companhia que durou até 1929 realizou diversos trabalhos considerados fracassados na época, como a célebre montagem de *Ubu Rei* de Alfred Jarry. Além da influência surrealista, Artaud foi fortemente instigado pela cena oriental (principalmente o teatro balinês) e por práticas ritualísticas, como aquelas dos indígenas Tarahumaras no México. Artaud cunhou o conceito de “teatro da crueldade” que consistiria no retorno do ator ao próprio corpo e ao caráter ritualístico do teatro. Entre 1937 e 1946, Artaud passaria por várias internações psiquiátricas e seria em seguida acometido por um câncer mal diagnosticado. Após a sua morte, suas ideias em torno do teatro ganhariam forte repercussão nas experimentações teatrais dos anos 1960 e continuariam influenciando artistas como Jerzy Grotowski, Ariane Mnouchkine e o Living Theatre (Dusigne, 2003).

⁴¹ Bertold Brecht (1898-1956) foi autor, diretor, dramaturgo e teórico teatral responsável pela criação do teatro épico, uma nova concepção teatral fundada em sua função social e política. Marxista, Brecht se exila da Alemanha hitlerista em 1933 para a Finlândia e depois para os Estados Unidos. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, Brecht retorna a Berlim Oriental para fundar a companhia teatral Berliner Ensemble junto com a sua esposa, a atriz Helene Weigel (1900-1971). O seu método de trabalho privilegiava o caráter didático da peça teatral no qual o espectador tem a sua consciência despertada para a realidade social. Para Brecht, a função do teatro é provocar a reflexão crítica que conduzirá o espectador à ação política. Logo, é preciso que o espectador mantenha certo distanciamento crítico da obra que lhe é apresentada. Para tanto, é preciso gerar o “efeito de distanciamento” no qual o ator é cúmplice do que mostra em cena e não é identificado emocionalmente ao personagem como prevê o teatro realista.

⁴² No original: l’*école d’une forme*.

⁴³ O *nō* associado ao *kyōgen* (variante cômica) faz parte de um dos três gêneros clássicos de teatro japonês. “Cinco famílias, das quais os Kanze, transmitiram esta arte [desde 1374] até os dias de hoje. À exceção das variações do tempo, sua forma não mudou desde o século XV e os descendentes de Zeami carregam hoje as mesmas máscaras e figurinos, preciosamente conservados” (Dusigne, 2013, p. 83, tradução nossa). A família Kanze é herdeira direta de Zeami, fundador do gênero.

⁴⁴ O *topeng* é uma das diversas tradições mascaradas da Indonésia, mais especificamente da ilha de Bali, e designa um tipo de teatro dançado e musicado. A tradição está ligada a cultos em que os atores-dançarinos personificam deuses e divindades. De acordo com o pesquisador Jean-François Dusigne, “alternando dança sagrada e jogo profano, o *topeng* passa do refinamento o mais sutil para as caricaturas da vida cotidiana transportadas ao absurdo” (Dusigne, 2013, p. 50, tradução nossa). É assim que o autor sintetiza uma arte extremamente rica que reúne máscaras inteiras e meias-máscaras, personagens do povo, anciãos e divindades.

⁴⁵ O *kathakali* é uma das artes dramáticas mais antigas de que se tem registro e é característica da região do Kerala no sudoeste indiano. A cena é marcada por uma série de gestos codificados, incluindo os movimentos do rosto e dos olhos que são valorizados por meio da *masquiagem* e do figurino suntuoso. Os atores, que só fazem uso do gesto, são acompanhados de dois cantores que interpretam o texto e de instrumentos percussivos como os címbalos, o gongo, o *maddala* e *cendü*.

⁴⁶ No original: [...] non pas de semblable à ce que permet cet outil dans un pays ou un continent donné, mais dont l’universel de ce qu’il permet de faire va peut-être nous être un peu révélé, découvert.

Antes mesmo de fundar o Théâtre du Soleil⁴⁷, Ariane Mnouchkine se deparou com as *escolas de formas* no Oriente. A encenadora empreendeu uma longa viagem que durou cerca de quinze meses e foi acompanhada em parte por Martine Franck⁴⁸, amiga de longa data e parceira dos tempos da Associação teatral dos estudantes de Paris (ATEP)⁴⁹. O trajeto incluiu vários países, como Tailândia, Índia, Nepal, Paquistão, Afeganistão, Irã, Turquia e Japão, onde permaneceu por seis meses. Assim como os grandes encenadores do século XX responsáveis por reformar o jogo de cena⁵⁰ no Ocidente, Mnouchkine ficou extremamente maravilhada com as tradições teatrais orientais – com suas máscaras, *masquiagens* e trajes – no qual o corpo do ator é elemento central na produção da poética da cena.

A síntese intuitiva desta experiência só aconteceria mais tarde quando em contato com Jacques Lecoq⁵¹ (Picon-Vallin, 2014). Por meio do trabalho corporal e do trabalho com máscaras, Mnouchkine reconheceu uma convergência entre o teatro que havia testemunhado na Ásia, onde a corporalidade e a gestualidade do ator é vital, e a pedagogia de Lecoq, que ainda era pouco conhecida na França⁵². “Ele me fez entender o que eu tinha visto e sentido de maneira confusa no Japão e na Índia. Lecoq entendia perfeitamente para que serve um corpo” (Mnouchkine, 2002, em entrevista à Pascaud, 2011, p. 29). Portanto, os ensinamentos do mestre⁵³ foram fundamentais para formar a visão de Ariane Mnouchkine sobre o teatro.

⁴⁷ A sociedade cooperativa operária do Théâtre du Soleil foi fundada em 29 de maio de 1964 por Ariane Mnouchkine, Philippe Léotard, Mirat Donzenac, Jean-Pierre Tailhade, Jean-Claude Penchenat, Georges Donzenac, Gérard Hardy, Françoise Tournafond, Alexandre Mnouchkine e Georges Danciger (Picon-Vallin, 2014).

⁴⁸ Martine Franck (1938-2012) foi fotógrafa e uma das fundadoras da agência Magnum. Ela era amiga de Ariane Mnouchkine e esposa de Henri Cartier-Bresson. Acompanhou por diversas vezes o Théâtre du Soleil em viagens e fotografou vários espetáculos da trupe.

⁴⁹ No original: Association théâtrale des étudiants de Paris. A ATEP foi criada em 1959 por Ariane Mnouchkine, Martine Franck e outros parceiros como Frances Ashley e Pierre Skira em contraposição ao Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne [Grupo de teatro antigo da Sorbonne] que, de acordo com Béatrice Picon-Vallin (2014), não recebeu Mnouchkine muito bem. Ela tinha por modelo o teatro universitário inglês que havia conhecido durante a sua estadia em Oxford em 1958-1959. Foi na ATEP que Ariane Mnouchkine dirigiu o seu primeiro espetáculo *Gengis Khan* (1961), escrito por Henry Bauchau. Após um ano de preparação, o espetáculo realizou oito apresentações nas Arenas de Lutécia, em Paris.

⁵⁰ No contexto de trabalho do Théâtre du Soleil, o jogo de cena faz referência à relação do ator com todos os elementos que interferem na escritura cênica. Assim, é a relação do seu corpo com o outro (seja ele o espaço, o tempo, a música, a fala, a ação, o traje de cena, o texto ou o parceiro de cena) que constroem a cena teatral no aqui e agora.

⁵¹ Jacques Lecoq (1921-1999) foi mimo, ator e pedagogo teatral. A sua experiência prévia como professor de ginástica nutriu o seu interesse pelo corpo e, posteriormente, pelo movimento do ator em cena. Em 1956, Jacques Lecoq fundou a École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq que tinha por objetivo desenvolver o corpo poético (também título do seu livro) dos atores, passando principalmente pelas máscaras pedagógicas e teatrais.

⁵² Ariane Mnouchkine conhece Jacques Lecoq em oficinas ministradas em Londres. Na época, ela morava em Oxford (1958-1959) onde se envolveu com o teatro universitário inglês.

⁵³ Nos extras do filme *Les deux voyages de Jacques Lecoq* (2006), Mnouchkine dá um testemunho onde diz que Lecoq era mais que um professor, era um mestre.

Ainda nos primeiros anos do Théâtre du Soleil, a encenadora frequentava as aulas de Jacques Lecoq no período da manhã⁵⁴ e retransmitia tudo o que aprendia aos atores da trupe no período da noite. Em pouco tempo, as máscaras passam a integrar as sessões de treinamento e fazem uma aparição em *O Capitão Fracasse*⁵⁵ (1966), segundo espetáculo da companhia⁵⁶.

O Capitão Fracasse, adaptação do romance homônimo de Théophile Gautier, abordava o universo dos saltimbancos, do teatro de rua, mas sobretudo das trupes de teatro (Picon-Vallin, 2014). Criado a partir de improvisações realizadas pelos atores, a encenação evocava o teatro de feira sobre um palco desmontável a céu aberto. De acordo com a pesquisadora⁵⁷, o personagem Matamouro (Gérard Hardy⁵⁸) da *commedia dell'arte* é o único mascarado, mesmo que a trupe tenha tentado colocar em cena outros personagens-tipo (Freixe, 2014). *Fracasse* é um fiasco⁵⁹, mas o espírito de trupe e o desejo de realizar um teatro popular permanecem⁶⁰.

Durante os ensaios do espetáculo seguinte, *A Cozinha*⁶¹ (1967) (Figura 1), o treinamento com máscaras é retomado – incluindo a máscara neutra (Figura 2) – e, aliado ao minucioso trabalho técnico de pantomima realista, ajuda a recriar a cozinha dos restaurantes parisienses. O espetáculo abordava o desejo de viver de personagens extremamente desgastados pelo trabalho braçal. Para tanto, era preciso que os atores realizassem todas as ações presentes em um grande restaurante: cortar, mexer, cozinhar ou montar os pratos. Isso

⁵⁴ De acordo com Béatrice Picon-Vallin (2014), Ariane Mnouchkine frequenta o curso de Lecoq de maneira irregular entre 1965 e 1966. Em entrevista com Fabienne Pascaud (2011), Ariane afirma que foram seis meses de aula.

⁵⁵ No original: *Le Capitaine Fracasse*.

⁵⁶ O primeiro espetáculo do Théâtre du Soleil foi *Os Pequenos Burgueses* (1964), adaptado do texto de Maxime Gorki, e cumpriu temporada na Maison de Jeunes (MJC) – hoje chamada de Maison Populaire ou simplesmente Maison Pop – situada em Porte de Montreuil, em Paris. O espetáculo contou com 2.900 espectadores no total.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Gérard Hardy (1935-2020) foi um dos cofundadores do Théâtre du Soleil, tendo integrado o elenco de *Gengis Khan* (1961), ainda na ATEP. Permaneceu na trupe até *A História Terrível mas Inacabada de Norodom Sihanuk, Rei do Camboja* (1985). Durante a sua vida, atuou no teatro, no cinema e também como docente.

⁵⁹ De acordo com Picon-Vallin (2014), o espetáculo não encontra o seu público e o Théâtre du Soleil termina o ciclo bastante endividado. Apesar disso, recebe boas críticas e cumpre temporada em Paris (Théâtre Récamier e MJC Porte de Montreuil), Cahors, Figeac, Gourdon e Argenteuil, com um total de 4 mil espectadores. Em 1968, a trupe tenta remontar o espetáculo, mas acaba por não fazê-lo.

⁶⁰ Nesta análise historiográfica, optei por incluir dados quantitativos relacionados ao número total de espectadores de cada espetáculo, assim como as cidades percorridas em cada turnê e os valores atualizados de dívidas contraídas pela trupe ao longo dos anos. Tais informações – muitas delas cuidadosamente registradas e disponibilizadas pelo próprio Théâtre du Soleil em seu site – trazem concretude ao fazer teatral. Por trás destes números, revelam-se as dificuldades enfrentadas pela companhia, o sucesso e o fracasso das produções (afinal nem tudo é sempre ensolarado no teatro do sol). Além do número total de espectadores, a recepção por parte do público e da crítica especializada ajuda a dar a dimensão ao impacto de determinado espetáculo no contexto em que foi realizado.

⁶¹ No original: *La Cuisine*.

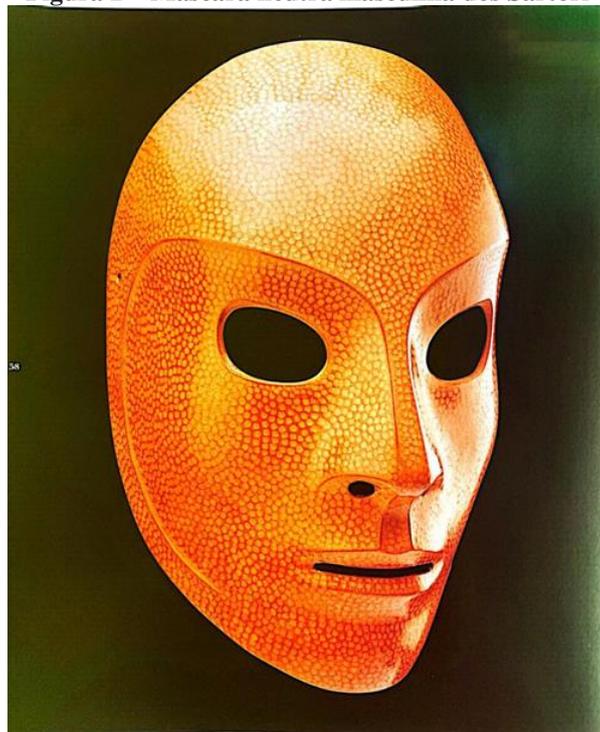
porque, apesar do realismo dos elementos cenográficos, não havia nenhum tipo de alimento em cena.

Figura 1 – Cena de *A Cozinha* onde se pode ver a construção realista de uma cozinha sem os alimentos



Fonte: Martine Franck / Magnum Photos [1967].

Figura 2 – Máscara neutra masculina dos Sartori



Fonte: Piize; Alberti (2010, p. 324).

Máscara neutra

É a partir dos ensinamentos transmitidos por Jean Dasté⁶² sobre a máscara nobre que Jacques Lecoq desenvolve a máscara neutra. De rosto tranquilo, ela não possui idade ou caráter definido. Inicialmente concebida para o trabalho sobre o coro cênico, esta máscara conduz ao estado de calma e de disponibilidade física e psíquica antes que se adentre no caudal do drama e das paixões humanas. Diferente das máscaras expressivas, trata-se de uma ferramenta essencialmente pedagógica. A busca pelo estado de neutralidade que ela instiga (objetivo que se revelaria utópico) evidencia as potencialidades expressivas do corpo e da presença cênica que reside no silêncio que precede a palavra.

A máscara neutra encontraria a sua forma definitiva com Amleto Sartori⁶³ por volta de 1956 (Lecoq in Piize; Alberti, 2010). Confeccionada em couro com uma variação feminina e outra masculina, ela traduz a busca de Sartori em retratar um rosto em pleno equilíbrio e harmonia, metáfora do Homem desperto para o mundo (Freixe, 2014).

Este rosto silencioso está na base da pedagogia das máscaras formulada por Jacques Lecoq. Para ele, é a partir da máscara neutra que derivam todas as máscaras expressivas ao fazer com que o corpo esteja disponível “como uma página em branco, na qual poderá inscrever-se a “escrita” do drama” (Lecoq, 2010, p. 69). Atualmente, a máscara neutra continua a ser um dos pilares da sua escola e se disseminou na formação profissional de atores e atrizes de várias partes do mundo, a exemplo do Brasil.

⁶² Jean Dasté (1904-1994) foi um dos discípulos mais fiéis de Jacques Copeau. Ele integra a Escola do Vieux-Colombier aos 18 anos de idade e, em seguida, participa da trupe Les Copiaus. Em 1928, ele se casa com Marie-Hélène Dasté, filha do mestre e parceira artística. Com a dissolução de Les Copiaus, ele integra a Compagnie des Quinze dirigido por Michel Saint-Denis (1897-1971), também discípulo de Copeau. Ele era conhecido por ser um improvisador muito talentoso e se destacar nas técnicas de jogo com máscara, além de suas habilidades de confecção. Após a Segunda Guerra Mundial, o ator é convidado a fundar uma companhia de teatro em Grenoble que se chamaria Comédiens de Grenoble.

⁶³ Amleto Sartori (1915-1962) foi um importante escultor italiano que dedicou a sua vida à pesquisa sobre as máscaras teatrais. Além de criar a máscara neutra, Sartori foi responsável por redescobrir a técnica de confecção em couro, assim como recriar máscaras da *commedia dell'arte* para o espetáculo *Arlequim, servidor de dois amos* do Piccolo Teatro. Em vida, colaborou com artistas como Giorgio Strehler, Jacques Lecoq e Jean Louis Barrault. Como que por coincidência, Sartori também foi influenciado pelo trabalho de Alberto Giacometti (Freixe, 2014).

A adaptação e tradução do texto dramático de Arnold Wesker⁶⁴ é sucesso de público e de crítica⁶⁵. O trabalho corporal dos atores fascina pela sua musicalidade, precisão e realismo dos gestos⁶⁶. Com o enorme sucesso, as dívidas são quitadas e os atores podem se dedicar integralmente ao trabalho com a trupe.

É durante as apresentações de *A Cozinha* que os caminhos de Ariane Mnouchkine e Erhard Stiefel finalmente se cruzam, resultando em uma parceria que já dura mais de quarenta anos. À maneira do Théâtre du Soleil, o jovem escultor se iniciava no universo das máscaras teatrais. Se, por um lado, Erhard Stiefel encontrou na trupe as condições necessárias para se desenvolver plenamente como criador de máscaras teatrais, por outro lado, é graças a ele que o Soleil pode amadurecer o seu trabalho sobre as máscaras. Para compreender como se deu essa troca, é preciso, antes de mais nada, conhecer o início deste percurso para o mestre mascareiro.

⁶⁴ Arnold Wesker (1932-2016) foi um dramaturgo britânico que escreveu cerca de cinquenta textos dramáticos em vida. Suas peças foram traduzidas em mais de vinte idiomas diferentes e encenadas no mundo todo. Além do teatro, Wesker publicou contos, ensaios, poesias e escreveu um livro infantil, um livro jornalístico, entre outros escritos. Em 1985, foi admitido como membro da Royal Society of Literature do Reino Unido.

⁶⁵ *A Cozinha* recebe três prêmios em 1967: um da Association des spectateurs (Associação de espectadores), outro do Syndicat de la critique (Sindicato da crítica) e o Pix du Brigadier, um dos prêmios de teatro mais antigos da França. Ele cumpre uma longa temporada no Circo Medrano e faz turnê em Liège, Bourges, Caen, Villeurbanne, Avinhão, Besançon, Marselha, Saint-Étienne, Grenoble, Veneza e Milão. No total, *A Cozinha* alcança um público de 63.400 espectadores.

⁶⁶ Curiosamente, Béatrice Picon-Vallin (2014) aponta que Arnold Wesker criticou o espetáculo justamente pela falta de realismo da encenação.

1.2 Os primeiros anos de Erhard Stiefel

Figura 3 – Erhard Stiefel em seu ateliê



Fonte: Institut National Métiers d'Art (2000).

Erhard Stiefel nasceu na cidade de Zurique, na Suíça, em 1940. A infância apresentou-lhe uma riqueza de experiências estéticas que lhe marcaram profundamente, como o mascarado carnaval de Basileia⁶⁷ e espetáculos de grupos e artistas a exemplo de Giorgio Strehler⁶⁸. Em entrevista com Picon-Vallin, Stiefel comenta que “aos dez anos vi *A Flauta Mágica* de Mozart e fiquei muito impressionado pelo fato de ser possível recriar uma floresta em cena” (Stiefel, 2004, em entrevista à Picon-Vallin, 2012, p. 155). Filho de bailarina, Erhard estudou por um tempo balé clássico, demonstrando desde muito cedo um grande interesse pelo corpo em cena.

⁶⁷ Chamado de “Madame Carnaval” pelos moradores locais, trata-se do maior e mais importante carnaval protestante do mundo. Localizado na cidade da Basileia, o carnaval se inicia sempre na segunda-feira seguinte à quarta-feira de cinzas às 4 horas da manhã e termina às 4 horas da quinta-feira. A festa reúne cortejos de carnavalescos munidos de instrumentos musicais e de fantasias mascaradas que evocam temas políticos em tom satírico. Curiosamente, foi deste mesmo carnaval que surgiram as máscaras larvárias utilizadas por Jacques Lecoq em sua prática pedagógica. Atualmente, o carnaval é considerado patrimônio imaterial mundial pela UNESCO. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=13zV2zdJTVQ>. Acesso em: 19 abr. 2023.

⁶⁸ Giorgio Strehler (1921-1997) foi ator e diretor de teatro e ópera, trazendo importantes contribuições para a encenação. Dedicou grande parte da sua carreira ao Piccolo Teatro de Milão, trabalhando em parceria com artistas como Jacques Lecoq e Amleto Sartori. Foi no Piccolo Teatro que Strehler dirigiu *Arlequim*, *Servidor de Dois Amos* de Goldoni (1947). Com atuação memorável de Marcello Moretti (posteriormente substituído por Ferruccio Soleri), o espetáculo de *commedia dell'arte* obteve imenso sucesso, influenciando toda uma geração de artistas.

Aos 18 anos de idade, o jovem recebeu o seu primeiro prêmio de pintura e nutria o desejo de se tornar pintor. Naquele tempo, como não existiam escolas de Belas Artes em Zurique, optou por estudar grafismo e pintura na Kunstgewerbeschule⁶⁹. Logo se mudou para Paris, onde passava o seu tempo pintando quadros num pequeno quarto de hotel e sonhando em encontrar artistas ilustres caminhando pelas ruas parisienses.

Para garantir a sua subsistência, trabalhava em um estúdio de design gráfico e decoração que, coincidentemente, era bem próximo do ateliê de Alberto Giacometti⁷⁰. Um dia, Erhard Stiefel decidiu bater à porta do famoso escultor e, a partir de então, passou a visitá-lo com frequência. Embora Stiefel não se sentisse particularmente atraído pelas obras de Giacometti, ficou bastante instigado com a postura compenetrada do artista que influenciou a sua própria forma de lidar com o ato criador.

Cansado de trabalhar como designer gráfico e obtendo pouco sucesso profissional com suas pinturas autorais, logo Stiefel passou a realizar serviços como pintor e escultor de cenografias para teatro e cinema. Para ele, a mudança foi positiva: “o que eu gostava muito no teatro é que não se está só” (Stiefel, 2010, vídeo 9min, tradução nossa)⁷¹. Em pouco tempo, Erhard é contratado para confeccionar suas primeiras máscaras para um espetáculo de dança no Teatro Recamier. Estas máscaras, contudo, eram “de escultor” (Stiefel, 2004, em entrevista à Picon-Vallin, 2012, p. 155), termo usado por ele para explicar que as mesmas foram confeccionadas como adereços cênicos e não como máscaras teatrais.

Alimentado por um desejo de experimentar diferentes linguagens artísticas, Erhard Stiefel ingressa na Escola de Belas Artes em Paris como aluno ouvinte de pintura e escultura em 1962 (Dessimond, 2020), ao mesmo tempo que se inscreve para curso conduzido por Jacques Lecoq⁷², onde permanece por cinco anos. A experiência com o mestre foi determinante para a sua trajetória profissional, afinal, foi ali que descobriu de fato as máscaras teatrais.

⁶⁹ A Escola de Artes Aplicadas hoje integra a Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK).

⁷⁰ Alberto Giacometti (1901-1966) foi escultor, pintor e grafista suíço. Partindo de influências africanas e surrealistas, a obra de Giacometti é frequentemente comparada ao existencialismo na literatura. Destaca-se a sua exploração sobre a cabeça, parte do corpo que abrigaria a essência do ser humano, e as esculturas de figuras humanas longilíneas e sem expressão. Quando Stiefel o conhece, seu ateliê ficava situado na rua Hippolyte-Maïndron, nº 46, no 14^e arrondissement.

⁷¹ STIEFEL, Erhard. **Mémoires du théâtre : Erhard Stiefel et ses masques**. Entrevistador: Georges Banu. 2010. 1 vídeo (3 h 26 min 34 s). Canal INA. Disponível em: <https://entretiens.ina.fr/memoire-du-theatre/Stiefel/erhard-stiefel>. Acesso em: 17 nov. 2022. No original: Ce que j'aimais bien, au théâtre, c'est qu'on n'est pas seul.

⁷² Hoje, a prestigiosa École Internationale de théâtre Jacques Lecoq (Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq) que fica sediada na rua de la Carreterie, nº 116 em Avinhão. A escola possui um curso profissionalizante com duração de dois anos, oficinas e cursos de curta duração, além do Laboratoire d'Étude du Mouvement – LEM (Laboratório de Estudo do Movimento) com currículo próprio.

Na viagem pedagógica proposta por Lecoq (como ele denomina o percurso educacional da sua escola), Erhard Stiefel teve contato com a máscara neutra, esta desenvolvida a partir da máscara nobre (Figura 4) de Jacques Copeau⁷³ que tem por finalidade mobilizar a busca pelo *vazio*, ou seja, pela presença cênica pura (Freixe, 2014). A máscara neutra confeccionada pelo mascareiro Amleto Sartori buscava traduzir a neutralidade sem expressar idade, caráter ou drama. O rosto de couro, calmo, equilibrado, capaz de fazer transparecer a essência do *ser* foi determinante para despertar a paixão de Erhard Stiefel pelas máscaras teatrais, não como ator, mas como escultor: “e ao trabalhar com a máscara neutra, me dei conta de que não queria ser ator e de que eu amava, sobretudo, ver os outros atuando com as máscaras” (Stiefel, 2004, em entrevista à Picon-Vallin, 2012, p. 155).

Máscara nobre

É na Escola do Vieux-Colombier do início do século XX que Jacques Copeau cria a máscara nobre. Copeau buscava estratégias para desenvolver a linguagem corporal de seus alunos como mecanismo de tradução das dinâmicas da vida e dos sentimentos. Baseado na prática de Jaques-Dalcroze, o pedagogo se apoiaria primeiro sobre a música, mas rapidamente perceberia os riscos da mesma em induzir movimentos exteriores apartados de uma ação ou pulsação interna. Durante uma aula de improvisação, Copeau pede a seus alunos que coloquem um véu sobre o rosto com o objetivo de eliminar e corrigir as mímicas faciais que faziam (Freixe, 2014). Em decorrência da anulação do rosto, eles se sentiriam obrigados a explorar a transposição do jogo teatral por meio do gesto expandido, preciso e musical. O véu seria substituído por uma máscara e esta permaneceria na base da formação teatral durante os três anos de experimentação da escola (1921-1924). Inspirado nas máscaras do teatro *nō*, o rosto calmo e “japonizante” (Lecoq, 2010, p. 69) seria usado principalmente no trabalho sobre o coro do teatro antigo grego. Copeau a chamaria de “nobre” por ter como função principal “*religar* a algo de maior que a pessoa do ator” (Freixe, 2014, p. 85). Jean Dasté, discípulo preferido de Copeau, retransmitira a prática junto à Marie-Hélène Dasté⁷⁴ na companhia Comédiens de Grenoble da qual fez parte o jovem Jacques Lecoq.

⁷³ Jacques Copeau (1879-1949) fundou o Vieux-Colombier, grupo por onde passaram importantes artistas do teatro francês como Charles Dullin e Louis Jouvet, e, mais tarde, o grupo Les Copiaus em 1924. Foi responsável por desenvolver a máscara nobre e propôs a criação de uma *nova comédia*, esta inspirada pela *commedia dell'arte*. A ideia não seria concretizada em vida, mas Ariane Mnouchkine a retomaria durante a criação do espetáculo *A Era de Ouro, Primeiro Esboço* (1975).

⁷⁴ Marie-Hélène Dasté (1902-1994) foi atriz e figurinista. Filha de Jacques Copeau e esposa de Jean Dasté, fez parte da Escola do Vieux-Colombier e da companhia Les Copiaus no qual atuou e confeccionou máscaras. Junto ao esposo, foi responsável por transmitir os ensinamentos de Copeau a Jacques Lecoq quando este fez parte da

Figura 4 – Jacques Lecoq e a máscara nobre em 1948



Fonte: Freixe (2014, p. 97).

Para além da máscara neutra, o corpo do trabalho de Amleto Sartori exerceu uma forte influência sobre Erhard Stiefel. Mesmo sem o ter conhecido pessoalmente, Stiefel possui grande admiração pelo escultor italiano e reconhece a sua importância no desenvolvimento da arte de criação de máscaras, tanto na redescoberta de técnicas, quanto no ato criativo. Em suma, Amleto Sartori foi um exemplo do que é um verdadeiro mascareiro.

[...] para mim, ele é o único criador de máscaras que faz obras de arte, para quem a máscara é uma obra de arte. Quero dizer que ele é verdadeiramente um escultor. Ele foi obrigado a recriar completamente a máscara da commedia dell'arte. Ele fez o seu Arlequim, fez um trabalho enorme, colossal. É único. Senão, o Piccolo Teatro não poderia nunca ter existido. Senão, eu mesmo, eu penso que eu nunca teria feito a minha vida com a máscara, se eu não tivesse tido esse exemplo de até onde podemos ir com uma máscara. (Stiefel, 2010, vídeo 18min, tradução nossa)⁷⁵

companhia de Comédiens de Grenoble entre 1945-1946 e 1946-1947 (Freixe, 2014). Marie-Hélène é comumente apontada como uma figura secundária, contribuindo apenas na repercussão dos ensinamentos e práticas de seu pai Copeau e seu esposo Dasté. No entanto, a historiografia teatral revela sua plena atividade, tendo papel significativo na investigação sobre práticas mascaradas, inclusive junto ao Théâtre du Soleil (como será exposto no Capítulo 2).

⁷⁵ STIEFEL, Erhard. **Mémoires du théâtre : Erhard Stiefel et ses masques**. Entrevistador: Georges Banu. 2010. 1 vídeo (3 h 26 min 34 s). Canal INA. Disponível em: <https://entretiens.ina.fr/memoire-du-theatre/Stiefel/erhard-stiefel>. Acesso em: 17 nov. 2022.

Uma vez manifestado o desejo de seguir o caminho das máscaras, Erhard Stiefel foi bastante motivado por Jacques Lecoq, com quem sempre compartilhou suas criações e descobertas. Mesmo com esse grande apoio, foi preciso que Erhard descobrisse de maneira autônoma como criar máscaras para o teatro, o que se daria de fato em parceria com o Théâtre du Soleil.

1.3 O encontro de Erhard Stiefel com o Théâtre du Soleil

Naquele período, Erhard ainda se iniciava na arte de mascareiro, mas a sua participação nos espetáculos posteriores do Théâtre du Soleil foi determinante para o aprofundamento e amadurecimento do trabalho com máscaras na trupe. No trecho abaixo, Erhard Stiefel relata como se deu esse encontro.

Minhas primeiras criações foram apenas um prelúdio. Um dia, quando estava viajando pela África, soube que alguém do *Théâtre du Soleil* tentava me contatar. Na época, eu não conhecia essa companhia. Quando voltei à França, a trupe encenava *La Cuisine* no *Cirque Montmartre*⁷⁶ e encontrei Ariane, que me pediu algumas máscaras para trabalhar com os atores. Propus então algumas máscaras da *commedia dell'arte*, seis ou sete, que eu já havia fabricado. Em seguida, ela me propôs a criação dos figurinos para “Sonho de uma Noite de Verão”, em 1968. Porém, nossa verdadeira parceria começou em *L'Age d'or*. (Stiefel, 2004, em entrevista à Picon-Vallin, 2012, p. 156-157)

Como citado por Stiefel, o primeiro contato se deu em meio a uma grande viagem que passava por países africanos e asiáticos, como Índia, Vietnã e Japão (Picon-Vallin, 2012). Assim como ocorrera com Mnouchkine, a experiência foi bastante impactante para ele, contribuindo para expandir a sua visão sobre outras culturas. Embora a viagem não tivesse como objetivo o estudo de máscaras ou tradições mascaradas, Erhard Stiefel começava a realizar algumas encomendas para pequenas companhias de teatro. O seu último trabalho antes do encontro definitivo com o Soleil foi com Maurice Lehmann⁷⁷, diretor do Théâtre

No original: [...] pour moi, le seul créateur de masque qui fait des œuvres d'art, pour qui le masque est une œuvre d'art. C'est-à-dire que lui, il est vraiment sculpteur. Il était obligé de recréer complètement le masque de *commedia dell'arte*. Il a fait son Arlequin, il a fait un travail énorme, colossal. C'est l'unique. Sinon, le Piccolo Teatro n'aurait jamais pu exister. Sinon, même moi, je pense que je n'aurais jamais fait ma vie avec le masque, si je n'avais pas eu cet exemple-là de jusqu'où on peut aller avec un masque.

⁷⁶ Em 1963, o Circo Medrano tem o nome alterado para Circo Montmartre. Entretanto, ainda hoje o local é popularmente conhecido como Medrano.

⁷⁷ Maurice Lehmann (1895-1974) começou a sua carreira como ator, tendo atuado na Comédie-Française. Rapidamente, ele integra o Teatro Porte-Saint-Martin e, em seguida, o Teatro l'Ambigu onde encena vinte e quatro peças entre 1924 e 1925. Em 1928, Lehmann é convidado para codirigir o Teatro Châtelet junto a Alexandre Fontanes que é totalmente renovado e transformado sob a sua direção. Em pouco tempo, o Châtelet

Châtelet, para a opereta *Senhor Carnaval*⁷⁸ no qual confeccionou cerca de trezentas máscaras. O trabalho lhe rendeu uma boa remuneração, mas ainda não correspondia a uma pesquisa sobre máscaras.

A primeira parceria artística com Ariane Mnouchkine, portanto, se daria em *Sonho de uma Noite de Verão*⁷⁹, uma das comédias mais conhecidas de Shakespeare. Uma peça onírica que tem como ponto de partida um complexo triângulo amoroso envolvendo quatro enamorados que, para poder viver o seu amor e escapar da morte, fogem para uma floresta próxima de Atenas. O local, no entanto, é povoado por fadas, duendes e outros seres mágicos que – propositadamente ou não – envolvem os jovens numa sucessão de peripécias e quiprocós. Para além dos enamorados, outros personagens acabam metidos na confusão, como a trupe de artesãos que tem um de seus atores amadores transformado em burro falante durante uma apresentação teatral.

Considerada imontável na França daquele tempo⁸⁰, o clássico do bardo inglês ganhou uma leitura inusitada, sensual e erótica, violenta e selvagem (Programme, 1968). Localizada numa África imaginária, a montagem do Théâtre du Soleil reunia atores e dançarinos num cenário onírico que remetia ao ambiente vegetal e animal da floresta. O ciclorama de fundo era criado com peles de cabra e madeiras polidas que pendiam de forma a bater umas nas outras (Viana, 2010) ao mesmo tempo que filtravam a iluminação. O chão era recoberto de peles de cabra manchadas de marrom sobre o qual os atores rolavam, dançavam, se amavam e caminhavam de pés descalços (Picon-Vallin, 2014).

Diferente dos espetáculos anteriores (*Gengis Khan*, *Os Pequenos Burgueses*, *O Capitão Fracasse* e *A Cozinha*), o traje de cena e a maquiagem escapavam do realismo, ajudando a compor figuras fantásticas. Criados pela figurinista da trupe Françoise Tournafond⁸¹, os modelos e as cores dos trajes identificavam o grupo o qual pertencia cada

se torna referência da opereta, montando vários sucessos ao longo dos anos. Nomeado pelo governo francês em 1945, Lehmann atua como administrador da Réunion des théâtres lyriques nationaux (Reunião dos teatros líricos nacionais) até 1955, ano em que decide retomar a direção do Châtelet. Em 1965, ele monta o grande sucesso *Monsieur Carnaval* que encerra sua carreira profissional.

⁷⁸ No original: *Monsieur Carnaval*. As máscaras foram confeccionadas a partir de indicações do pintor e decorador Jean-Denis Malclès. A montagem de 1965 contou com composição musical de Charles Aznavour, letra por Jacques Plante e libreto por Frédéric Dard.

⁷⁹ No original: *Le Songe d'une nuit d'été*. O espetáculo foi criado a partir do clássico de William Shakespeare (1564-1616) com adaptação de Philippe Léotard. *Sonho* estreou em 15 de fevereiro de 1968 no Circo de Montmartre, em Paris, e também foi apresentado em Grenoble. No total, o espetáculo alcançou um público de 47 mil espectadores.

⁸⁰ Idem, 2014.

⁸¹ Cofundadora do Théâtre du Soleil, Françoise Tournafond (1940-2011), foi figurinista do Soleil por muitos anos. A sua primeira contribuição foi ainda em *Gengis Khan* (1961), participando de todos os espetáculos subsequentes até 1977 para a produção *Don Juan* dirigido por Philippe Caubère. Além do teatro, criou figurinos

personagem, como a Corte, duendes ou artesãos (Kiernander in Viana, 2010). Para além das roupas de trabalhadores do século XIX⁸², os artesãos tinham os trajes da apresentação teatral (Figura 5), cada um com diferentes tamanhos e formatos que lembram as experimentações formais da Bauhaus⁸³ (Figura 6). Os trajes ainda eram complementados de maquiagens clownescas, produzindo assim figuras bastante peculiares e cômicas.

Figura 5 – Artesãos de *Sonho* com trajes de diferentes formas, tamanhos e maquiagens extravagantes



Fonte: Archives MC2 Grenoble [1968].

para o cinema, o music-hall e a ópera para diversos artistas como Alfredo Arias, Jean-Claude Penchenat, dentre outros.

⁸² Ibidem.

⁸³ A Bauhaus foi uma escola e, posteriormente, um movimento estético alemão do começo do século XX que buscou fundar as bases de um Novo Homem, em direção ao progresso técnico e espiritual. Dentre as diversas vertentes desse movimento, destaca-se a experimentação formal que borrava as fronteiras artísticas das diferentes linguagens.

Figura 6 – Figurino para festa da Bauhaus em 1924



Fonte: Freixe (2010, p. 73).

Em parceria com Tournafond, Erhard Stiefel ajudaria a criar o coro de faunos interpretados por “homens usando máscaras e trajes de cor violeta e parecidos com magos africanos” (Kiernander in Viana, 2010, local 4400) (Figura 7). De bicos longos e com grandes penachos ao redor da cabeça, as máscaras ganhavam mais espaço em cena em relação aos espetáculos anteriores. No entanto, sua abordagem como linguagem cênica se daria ainda de maneira superficial, possivelmente devido à diversidade de enfoques presentes nos ensaios, como improvisação sem texto, combinação de atores e dançarinos, criação musical a partir da cena, além do uso de máscaras (Picon-Vallin, 2014). Ademais, a trupe ainda não distinguia a máscara teatral de outros adereços de cena. Essa observação torna-se evidente ao examinarmos a ficha técnica de *Sonho* (Programme, 1968), na qual Erhard Stiefel aparece creditado na equipe de execução de adereços, em colaboração com Françoise Tournafond, e não como mascareiro, como seria posteriormente atribuído em apresentações subsequentes.

Figura 7 – Coro mascarado de faunos em torno de Titania (Ursula Kübler) e Puck (René Patrignani)



Fonte: Martine Franck / Magnum Photos [1968].

Sonho de uma Noite de Verão é um espetáculo que define bastante a estética dos trabalhos futuros do Théâtre du Soleil (Viana, 2010). Apesar do sucesso imediato, o espetáculo custa caro para a companhia e recebe menos críticas que *A Cozinha*⁸⁴. Devido às greves gerais de Maio de 68⁸⁵, as apresentações são interrompidas. A companhia recebe um convite do conselho geral de Doubs⁸⁶ para ocupar Arc-et-Senans, um grande complexo arquitetônico projetado por Nicolas Ledoux no século XVIII. Seria neste local que a companhia viria a estabelecer as bases da criação coletiva que influenciaria a abordagem da trupe com as máscaras teatrais.

⁸⁴ O Théâtre du Soleil contraiu muitas dívidas devido ao alto custo do espetáculo. A montagem do clássico de Shakespeare estreou no Circo de Montmartre (antigo Medrano) em 1968 e realizou temporada em Paris e Grenoble. O público foi numericamente menor em comparação ao espetáculo anterior: 47 mil espectadores no total.

⁸⁵ Maio de 68 é o nome dado a uma série de greves encabeçadas por universitários e trabalhadores que tomou proporções nacionais. Movidos por questões ideológicas, o movimento foi responsável por promover transformações profundas na sociedade francesa, inclusive nas Artes Cênicas.

⁸⁶ De acordo com Béatrice Picon-Vallin (2014), o convite ocorre devido à anulação das apresentações de *Sonho*.

1.4 A criação coletiva

Durante as férias de verão, a trupe experimenta uma vida em comum que serviria de base para o modo de produção atual do Soleil: compartilham tarefas domésticas, discutem os eventos de Maio de 68 e realizam experimentações cênicas. Após os sucessos de *A Cozinha* e *Sonho*, o grupo se propõe a aprofundar o conhecimento a partir da exploração de formas teatrais populares como a palhaçaria e as máscaras. Ao mesmo tempo, realizam improvisações que são apresentadas à população local, bastante diversa do público parisiense ao qual a trupe havia se habituado. Esse período de laboratório é crucial para compreender que um espetáculo teatral pode ser gerado a partir de improvisações, onde o ator é o principal responsável pela escrita cênica sem depender de um texto.

A partir dessa experiência, surge *Os Palhaços*⁸⁷, espetáculo de palhaçaria construído totalmente por meio de improvisações individuais e em duplas. Os temas contemporâneos eram abordados numa montagem repleta de acrobacias, *gags*⁸⁸ e fisicamente bastante exigente, uma vez que, conforme observa Mnouchkine, “os *clowns* demandam qualidades não só acrobáticas, mas também atléticas” (Mnouchkine apud Picon-Vallin, 2017, p. 36). Com duas horas e meia de duração, o ator Jean-Claude Penchenat⁸⁹ diria se tratar de um “espetáculo acima dos nossos meios físicos”⁹⁰, sendo que apenas Mario Gonzales⁹¹ e Max Douchin⁹² estavam fisicamente aptos. Ariane Mnouchkine, por sua vez, em vez de realizar marcações e determinar cenas, conduz os atores – que se tornam coautores do texto que é construído sobre o palco.

⁸⁷ No original: *Les Clowns*. O espetáculo estreia no Théâtre de la Commune d’Aubervilliers em 1969 e se apresenta posteriormente no Festival de Avignon, no Piccolo Teatro de Milão e no Élysée-Montmartre em Paris. No total, 40 mil pessoas assistiram ao espetáculo.

⁸⁸ “Do inglês norte-americano *gag*: efeito burlesco. [...] A *gag* é, no cinema, um efeito ou um *esquete** cômico que o ator parece improvisar e que é produzido visualmente, a partir de objetos, de situações inusitadas [...]. No cinema, como no teatro, o ator *cômico** inventa, às vezes, jogos de cena, *lazzis**, que contradizem o discurso e perturbam a percepção normal da realidade” (Pavis, 2007, p. 181).

⁸⁹ Jean-Claude Penchenat (1937-) é ator, diretor e dramaturgo. Foi um dos membros fundadores do Théâtre du Soleil, tendo ingressado na ATEP entre 1959 e 1960. Ele permanece na trupe até o espetáculo *A Era de Ouro*, *Primeiro Esboço*.

⁹⁰ Penchenat apud Ibidem.

⁹¹ Mario Gonzales (1947-) foi ator do Théâtre du Soleil, atuando nos espetáculos *Os Palhaços*, *1789*, *1793* e *A Era de Ouro*, além do filme *Molière*. Desde 1982, é professor do Conservatoire national supérieur d’art dramatique de Paris (Conservatório superior de arte dramática de Paris) e trabalha como encenador.

⁹² Max Douchin é ator e já realizou diversos trabalhos no teatro, cinema e na televisão. No Théâtre du Soleil, ele atuou em *O Capitão Fracasse*, *A Cozinha*, *Sonho de Uma Noite de Verão* e *Os Palhaços* que foi seu último espetáculo na trupe.

A criação coletiva como modo de produção é radicalizada durante os ensaios de 1789, *A Revolução Deve Deter-se na Perfeição da Felicidade*⁹³, espetáculo que narra os eventos que desencadearam a Revolução Francesa do ponto de vista do povo. Um trabalho de pesquisa documental foi aliado às improvisações que se desenvolveram com um número maior de atores. Para fugir do realismo, os atores foram incitados a contar a história como se fossem saltimbancos. Afinal, o foco não era realizar uma reconstituição histórica dos eventos, mas evidenciar a representação⁹⁴ deles conforme apresentada nas narrativas individuais reunidas (Picon-Vallin, 2014). Desta forma, a Revolução seria retratada a partir da costura de um coletivo de vozes, metáfora da própria experiência coletiva de criação vivenciada pela trupe.

Os ensaios envolviam não apenas os atores, mas toda a companhia que fazia avançar o trabalho em conjunto. Tudo era desenvolvido a partir das improvisações ou, melhor dizendo, das *evidências cênicas*⁹⁵ (para usar um termo comum no Soleil), colocando o ator no centro do processo criativo. Desta forma, o ator contribuía para a construção dramática do espetáculo, definição do espaço cênico e da musicalidade. A partir de 1789, o processo de criação de trajes envolveria a reciclagem artística de figurinos de espetáculos anteriores que são “portadores da memória da cena, vestígios teatrais que trazem de si traços de um espetáculo do Soleil” (Viana, 2020, p. 153). A criação do traje de cena e da maquiagem se tornaria, assim, indissociável do jogo de cena e do trabalho do ator. A esse respeito, a figurinista Françoise Tournafond afirmaria: “nosso trabalho consiste, simplesmente, em traduzir em linguagem de figurino a linguagem dos atores” (Tournafond apud Viana, 2010, posição 4529).

O espetáculo foi um enorme sucesso, chegando a ter mais de 280 mil espectadores. A criação seguinte, 1793, *A Cidade Revolucionária É Deste Mundo*⁹⁶ é uma continuação, abordando o desfecho da Revolução Francesa, dessa vez contada do ponto de vista dos *sans-*

⁹³ No original: *1789, la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*. A montagem estreia em 1970 no Palazzo Lido e posteriormente no Piccolo Teatro de Milão. De volta à França, o espetáculo é adaptado para ser apresentado na Cartoucherie, sede do grupo. Com o sucesso, a trupe realiza uma longa turnê passando pelas cidades francesas Villeurbanne, La Courneuve, Besançon, Thonon-Les-Bains, Caen, Havre, Sartrouville e por outros países como Suíça (Zurique e Lausanne), Alemanha (Berlim), Inglaterra (Londres) e antiga Iugoslávia (Belgrado). No total, o espetáculo teve 281.370 espectadores.

⁹⁴ O termo “representação” é utilizado na seguinte passagem: “[...] la représentation d'un événement historique majeur avec les moyens même qui ont inspiré sa réalisation [...]” (Picon-Vallin, 2014, p. 84).

⁹⁵ Uma *evidência cênica* no Théâtre du Soleil é a constatação de que determinado elemento (traje, adereço, objeto, personagem, estado, ação, etc.) deve ser mantido em cena como tal. Essa descoberta se dá sempre por meio da experimentação prática.

⁹⁶ No original: *1793, la cité révolutionnaire est de ce monde*. O espetáculo tem um sucesso menor em relação ao anterior e tem uma recepção bastante controversa. Ele estreou em 1972 e é o primeiro espetáculo concebido para ser apresentado na Cartoucherie. No total, 102.100 espectadores assistiram à montagem.

*culottes*⁹⁷. De maneira definitiva, o Théâtre du Soleil estabelece a criação coletiva como método de trabalho que, de acordo com Ariane Mnouchkine, é politicamente justo e artisticamente eficaz (Picon-Vallin, 2014).

As bases desse tipo de processo criativo, esboçadas em *Os Palhaços* e radicalizadas em 1789 e 1793, serão determinantes para dar novos contornos ao trabalho com máscaras. Afinal, a criação coletiva demanda “[...] um trabalho exigente e comum sobre uma forma” (Picon-Vallin, 2017, p. 45) que sirva de apoio às improvisações desenvolvidas pelos atores. Com *A Era de Ouro, Primeiro Esboço*⁹⁸, a máscara se torna verdadeira disciplina de base para o Théâtre du Soleil e a parceria iniciada com Erhard Stiefel se consolida.

1.5 A Era de Ouro e a entrada definitiva das máscaras

De acordo com Béatrice Picon-Vallin, “encontrar a forma adequada para contar a realidade é a obsessão do Soleil”⁹⁹. Desde as primeiras tentativas em *Gengis Khan*¹⁰⁰, a companhia sempre tentou incluir as máscaras nos espetáculos montados, mas sem grande sucesso. A presença constante de Erhard Stiefel no processo criativo seria determinante para que o trabalho com máscaras ganhasse um novo patamar e entrasse de vez em cena.

Diferente da abordagem museológica de Giorgio Strehler e Amleto Sartori em *Arlequim, Servidor de Dois Amos*¹⁰¹, o objetivo do Théâtre du Soleil não era reconstituir a *commedia dell’arte*, mas recriá-la para que pudesse falar sobre os tempos contemporâneos.

⁹⁷ *Sans-culotte* denomina o grupo social composto por trabalhadores, operários, artesãos e comerciantes, entre outros que usavam uma calça no lugar da *culotte*, vestimenta reservada aos aristocratas. À época da Revolução Francesa, a calça foi adotada por todos que se consideravam patriotas e se opunham à aristocracia. A partir de 1792, os *sans-culottes* se insurgem contra o poder vigente devido à falta de representatividade política do povo e contribuem para a instauração da Iª República.

⁹⁸ No original: *L’Âge d’Or, première ébauche*. A criação coletiva teve sua estreia em 4 de março de 1975 na Cartoucherie. Neste mesmo ano e no ano seguinte, cumpriu temporada na França (Havre, Estrasburgo, Lons-Le-Saunier, Besançon, Orléans, Annecy, Villeurbanne, Tourcoing e Tours), Polônia (Varsóvia), Itália (Veneza e Milão), Bélgica (Louvain-la-Neuve) e Alemanha (Bonn). No total, o espetáculo teve 136.080 espectadores.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁰⁰ Ainda segundo a pesquisadora, Gérard Hardy fabricou máscaras de papelão e tecido para os personagens Roi d’Or e Tangout com a ajuda de Monique Godard que estudou com Jacques Lecoq.

¹⁰¹ No original: *Arlecchino Servitori di Due Padroni*. A montagem do Piccolo Teatro de Milão foi realizada em 1947 a partir do texto de Carlo Goldoni, com direção de Giorgio Strehler. O espetáculo fez inúmeras apresentações ao longo dos anos e se tornou uma importante referência para o trabalho com máscaras de *commedia dell’arte*. Num primeiro momento, os atores usavam máscaras de papelão e gaze sobrepostos em camadas confeccionadas por eles mesmos. Devido aos problemas e incômodos destas primeiras máscaras, Marcello Moretti (intérprete de Arlequim) se recusava a usá-las e pintava o seu rosto todo de preto. Em meados de 1950, Amleto Sartori é convidado então para confeccionar as máscaras de couro, redescobrimo uma técnica perdida dos mestres mascareiros dos séculos XVI, XVII e XVIII (Strehler in Piizzi; Alberti, 2013).

Mais tarde, já durante os ensaios¹⁰², Ariane Mnouchkine viria a descobrir que a pesquisa da companhia fazia eco ao antigo desejo de Jacques Copeau e Louis Jouvet¹⁰³ de encontrar uma nova comédia, improvisada a partir das máscaras e sem a dependência de um texto (Picon-Vallin, 2017). O espírito desse novo teatro imaginado no começo do século XX, seria concretizado pelo Théâtre du Soleil em *A Era de Ouro, Primeiro Esboço* (1975), espetáculo que abordaria a luta de classes, a exploração da mão de obra e os escândalos envolvendo a imigração de trabalhadores originários do Magrebe¹⁰⁴.

O processo criativo durou mais de um ano¹⁰⁵ e é considerado por todos como uma grande escola. Em 2008, Ariane Mnouchkine afirmaria que foi o processo no qual ela “mais aprendeu, talvez mais do que todos os outros espetáculos” (Mnouchkine, 2008, em entrevista a Chollet, 2009, décimo segundo parágrafo, tradução nossa)¹⁰⁶. Tanto para o Théâtre du Soleil quanto para Erhard Stiefel, tratou-se de um aprendizado empírico e autodidata sobre as máscaras.

Uma exploração rica, mas dolorosa. Em primeiro lugar, para os atores que não conseguiam se movimentar em cena, muito menos transpor as dificuldades da máscara. Em conversa com Erhard Stiefel¹⁰⁷, o mascareiro explicou que alguns atores como Philippe Caubère¹⁰⁸ vestiam a máscara e eram capazes de fazer qualquer ação ser formidável e na medida justa, ou seja, com precisão e sem desperdício de movimentos. Mnouchkine, então, colocava outra pessoa ao lado e pedia para imitá-lo, mas não “funcionava”¹⁰⁹. Em segundo lugar, a própria encenadora não sabia como dirigir um espetáculo com máscaras. Nas palavras de Stiefel, “finalmente, foram eles que fizeram a encenação, foram os atores. [...] Mas, ela não pôde dizer não, “não é isso”. [...] Como diretora, ela ficou desorientada”¹¹⁰.

O processo também foi bastante desafiador para o mascareiro que tratava de compreender o que era uma máscara, o que teria sido a *commedia dell'arte* e como recriar

¹⁰² Os ensaios ocorreram durante os anos de 1973 a 1975. Ariane Mnouchkine descobre os textos de Jacques Copeau apenas em 1974 com a publicação de *Registres I: Appels*.

¹⁰³ Louis Jouvet (1887-1951) foi ator e encenador. Por um período, integrou o Vieux-Colombier dirigido por Jacques Copeau. Atuou tanto no teatro, quanto no cinema e influenciou uma geração de artistas franceses.

¹⁰⁴ O Magrebe é a região noroeste da África que engloba Marrocos, Argélia e Tunísia. O Grande Magrebe inclui ainda Mauritânia e Líbia.

¹⁰⁵ O tempo exato varia de acordo com a fonte, como será explicitado no capítulo seguinte, dedicado ao espetáculo.

¹⁰⁶ No original: [...] le plus appris, presque plus que dans tous les autres spectacles.

¹⁰⁷ Informação retirada de conversa com Erhard Stiefel em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

¹⁰⁸ Philippe Caubère (1950-) é ator e encenador. Integrou o Théâtre du Soleil de 1970 a 1977, atuando nos espetáculos *1789*, *1793*, *A Era de Ouro* e *Dom Juan* (espetáculo dirigido por ele mesmo), além do filme *Molière*. Após a sua saída, Caubère cria uma série de solos recontando a sua trajetória no Théâtre du Soleil. Atualmente, Caubère tem uma carreira solo no teatro e no cinema.

¹⁰⁹ Citação retirada de conversa com Erhard Stiefel em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

¹¹⁰ Ibid.

uma nova comédia moderna. Então, transitou por museus e galerias da Europa e ficou surpreso com a carência de vestígios, documentos iconográficos e bibliografia sobre a *commedia dell'arte*. O material encontrado não era ilustrado e as poucas gravuras encontradas retratavam as máscaras como manchas pretas (Picon-Vallin, 2012). Ademais, encontrou apenas “três ou quatro máscaras, em péssimo estado, completamente deformadas”¹¹¹.

Ao longo dos anos, Erhard Stiefel continuou recolhendo informações que lhe ajudaram a compreender melhor como provavelmente eram fabricadas, quais eram as suas influências estéticas e até mesmo como eram usadas, transportadas e conservadas. Um dos seus achados mais importantes foi a máscara de Arlequim (Figura 8), encontrada por acaso em uma grande galeria parisiense. Uma descoberta tão incrível que deixou Jacques Lecoq e Donato Sartori¹¹² completamente impressionados (Stiefel, 2010).

Figura 8 – Máscara de Arlequim do século XVII do acervo pessoal de Erhard Stiefel



Fonte: Théâtre National Populaire (2011).

¹¹¹ Stiefel, 2004, em entrevista a *Ibidem*, p. 155.

¹¹² Donato Sartori (1939-2016) é filho de Amleto Sartori e seguiu os passos do pai como mascareiro. Após a morte de Amleto, Donato continuou a parceria com o Piccolo Teatro de Milão, criando máscaras para *A Vida de Galileu* de Bertold Brecht dirigido por Giorgio Strehler, assim como o rosto de Arlequim de Ferruccio Soleri, substituído de Marcello Moretti. Donato colaborou com artistas como Dario Fo, Jacques Lecoq, Peter Oskarson e Monia Ovadia. Além disso, trabalhou com artistas franceses, estadunidenses e europeus vanguardistas em produções teatrais, multidisciplinares e multimídia. Em 1979, Donato funda o Centro Maschere e Strutture Gestuali com Paola Piizi e Paolo Trombetta, centro de pesquisa dedicado à máscara e ao mascaramento urbano.

Atualmente, sabe-se que na *commedia dell'arte* cada ator atuava uma mesma máscara durante toda a sua vida, sendo encarregado por transportá-la e conservá-la. Na parte superior da máscara retratada na Figura 8, pode-se ver uma marcação – uma espécie de símbolo cabalístico – que provavelmente foi realizada pelo próprio ator (Stiefel, 2010). Outros detalhes revelam as influências estéticas do processo de confecção, como o formato das sobrancelhas que remete às máscaras romanas e o formato arredondado dos olhos e cores que remetem às máscaras orientais. As pesquisas mais recentes de Erhard Stiefel sugerem que havia escultores especializados na sua fabricação pela alta qualidade e nível técnico delas. O mascareiro acredita atualmente que “Tem verdadeiramente uma técnica, porque tem o molde... A gente pode ver, tem que saber já esculpir. Depois, aplicar sobre, tem vários signos também que eu sei que um amador não poderia fazer”¹¹³. E completa, “Impossível”¹¹⁴, questionando a habilidade construtiva de um amador – e que talvez não necessariamente corresponda à realidade. Acredita-se também que havia mechas de cabelo afixadas, como sobrancelhas e barba postiça, mas que as mesmas se deterioraram com a ação do tempo.

À época de *A Era de Ouro*, no entanto, o mascareiro não sabia nada disso. Recriou máscaras a partir de sua própria imaginação, de algumas poucas imagens e inspirado no espetáculo do Piccolo Teatro, única referência teatral de *commedia dell'arte* daquele tempo. Além destas, propõe máscaras modernas para retratar personagens da sociedade contemporânea. Erhard Stiefel sente grande dificuldade em confeccionar máscaras que “funcionassem” em cena. As suas primeiras máscaras visavam unicamente à beleza estética. No entanto, rapidamente o mascareiro percebe que as qualidades estéticas não se relacionam necessariamente à capacidade expressiva de uma determinada máscara.

Eu me surpreendia constantemente ao ver que os atores não escolhiam necessariamente aquelas que eu considerava melhores em termos plásticos. Eu me dei conta de que eles eram sensíveis a outras coisas e que algumas “belas máscaras” não funcionam em cena: elas não tinham uma leitura imediata e nem existência própria. Outras, menos adequadas em termos estéticos, faziam muito mais sucesso, pois tinham em si uma verdade de outra natureza. (Stiefel, 2004, em entrevista à Picon-Vallin, 2012, p. 157)

Por meio dos ensaios, o mascareiro se certifica de que determinadas máscaras não ganhavam expressão ou movimento quando usadas em cena. Elas permaneciam como

¹¹³ Citação retirada de conversa com Erhard Stiefel realizada em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

¹¹⁴ Ibid.

esculturas rígidas. Outras que não atendiam aos padrões estéticos esperados se transformavam, ganhavam “vida” e expressividade mesmo a partir de um simples gesto. De forma mais pragmática, Jacques Lecoq explicaria que uma máscara que “funciona” em cena, é aquela que “mexe”, ou seja, que muda de expressão conforme a inclinação da cabeça ou atitude corporal (Lecoq in Freixe, 2010). Erhard Stiefel então percebe que quando uma máscara funcionava era possível *reconhecer uma humanidade, um alguém*.

Talvez seja por isso que o mestre mascareiro prefira usar o termo “rosto” em lugar de “máscara”, reafirmando o potencial deste objeto de expressar mais do que um personagem, mas toda uma categoria de ser humano. Esta perspectiva encontra ressonância no Théâtre du Soleil onde a palavra “personagem” é evitada, por sugerir que o ator faria alguém que não é completo (Féral, 2010). Neste sentido, Clitemnestra, Ricardo II ou Norodom Sihanuk são seres que contêm a si e a todos os outros, ou seja, toda a complexidade da humanidade. Para ser capaz de esculpir um rosto, é preciso que o escultor retenha o desejo inicial da busca pelo estético, que é externo, para buscar algo que esteja intrinsecamente ligado à misteriosa vida interna (Freixe, 2010).

De cada dez máscaras criadas, apenas três funcionavam em cena e que, então, eram remodeladas no couro. As outras eram completamente descartadas. A máscara de Pantaleão (Figura 9) foi uma das únicas que funcionaram imediatamente em cena. Stiefel conta que “[...] é a única máscara que eu não pude mudar de forma alguma, nem mesmo melhorá-la” (Stiefel, 2010, vídeo 1h29min45s, tradução nossa)¹¹⁵. Ele a havia confeccionado antes mesmo dos ensaios de *A Era de Ouro*, a partir de duas máscaras antigas de Pantaleão em bom estado de conservação vistas em Veneza (Freixe, 2010). Ainda hoje, a máscara é usada pelo Théâtre du Soleil em improvisações, *stages* e Escolas Nômades, tanto na sua versão masculina quanto na feminina chamada de Senhora Pantaleão¹¹⁶.

¹¹⁵ STIEFEL, Erhard. **Mémoires du théâtre : Erhard Stiefel et ses masques**. Entrevistador: Georges Banu. 2010. 1 vídeo (3 h 26 min 34 s). Canal INA. Disponível em: <https://entretiens.ina.fr/memoire-du-theatre/Stiefel/erhard-stiefel>. Acesso em: 17 nov. 2022. No original: [...] c'est le seul masque que je n'ai pas pu changer du tout, même pas l'améliorer.

¹¹⁶ No original: Madame Pantalon.

Figura 9 – Mario Gonzales de Pantaleão em *A Era de Ouro*



Fonte: Freixe (2010, p. 198).

Além da *commedia dell'arte*, outras referências contribuíram para fazer evoluir o trabalho com máscaras. O encontro com o substituto de Ferruccio Soleri¹¹⁷ fez com que Ariane Mnouchkine chegasse à conclusão de que a forma por si só não é o que mais lhe interessa, mas sim “um Arlequin que me faça crer que ele sabe fazer [um salto perigoso]” (Mnouchkine apud Dusigne, 2013, p. 30, tradução nossa)¹¹⁸. Ou seja, a forma é importante à

¹¹⁷ Ferruccio Soleri (1929-) é ator e encenador italiano. Participou do Piccolo Teatro de Milão substituindo Marcelo Moretti no papel de Arlequin em *Arlequin Servidor de Dois Anos* com direção de Giorgio Strehler. De acordo com Jean-François Dusigne (2013), o ator foi convidado para ensinar os atores da trupe, mas devido à falta de disponibilidade, o seu substituto é enviado em seu lugar (o nome não é citado pelo autor).

¹¹⁸ No original: un Arlequin qui me fait croire qu'il sait le faire.

medida que expressa os estados internos do personagem, como se fossem os *sintomas* de uma doença manifestados pelo corpo, imagem comumente empregada pelo Soleil.

Outros encontros com artistas ocorreram ao longo do processo criativo e influenciaram *A Era de Ouro*. O mais significativo deles certamente foi aquele com a companhia balinesa de Sadorno Waluyo Kusumo¹¹⁹ que contava com um dos mais importantes atores-dançarinos da ilha, Nyoman Pugra¹²⁰. O encontro organizado em março de 1974 por Christian Dupavillon¹²¹ possibilitou que as duas companhias pudessem conhecer a tradição uma da outra pela primeira vez e improvisar juntas (Dusigne, 2013). Erhard Stiefel levou uma mala repleta de máscaras que foram experimentadas pelos atores balineses, principalmente Nyoman Pugra, que deixou todos fascinados.

Neste dia, ele [Pugra] atuou e dançou pela primeira vez as máscaras da *commedia dell'arte*. Ele as colocava, uma depois da outra, sem nenhuma dificuldade e com uma familiaridade surpreendente. Uma ligação ancestral foi renovada, o encontro era aquele de primos longínquos. (Stiefel apud Dusigne, 2013, p. 29, tradução nossa)¹²²

Ainda de acordo com o mascareiro, os movimentos e paradas de Pugra eram justos¹²³ e verdadeiros (Picon-Vallin, 2014). Sem compartilhar nenhuma referência cultural ou idioma, atores das duas companhias improvisavam juntos. A certa altura, Pugra improvisou com Philippe Caubère, este de Arlequim e aquele de Pantaleão, momento marcante para todos ali presentes. Ao final do encontro, Ariane Mnouchkine ofereceria de presente a meia-máscara de Pantaleão a Pugra (Freixe, 2010).

¹¹⁹ Sadorno Waluyo Kusumo foi ator e encenador, um dos primeiros a propor uma modernização do teatro balinês e a desenvolver relações com o Ocidente. Na época, a sua companhia se apresentou no Théâtre de la Gaîté Lyrique a convite do Théâtre de Chaillot com *La Sorcière de Dirah* (*A Feiticeira de Dirah*), espetáculo concebido a partir de diversas lendas indonésias que misturava máscaras, marionetes, palhaçaria, crianças e música. A companhia havia sido descoberta por Christian Dupavillon em 1972 que os levou no ano seguinte a se apresentar no Festival de Nancy. Com o grande sucesso, o grupo foi novamente convidado em 1974. Não foi possível encontrar informações que confirmem o ano de nascimento e falecimento do artista.

¹²⁰ Nyoman Pugra foi um grande ator-dançarino e mestre do *topeng* balinês. De acordo com Freixe (2010), Pugra era considerado um mito ainda em vida tamanha a sua habilidade. Em entrevista com Georges Banu (2010), Erhard Stiefel se refere a este artista como Bugra, o que pode ser um erro de grafia. Não foi encontrada a data precisa de nascimento e falecimento, mas sabe-se que o artista faleceu há pelo menos trinta anos.

¹²¹ Christian Dupavillon (1940-) é arquiteto e cenógrafo. Em 1973, foi diretor do Théâtre de Chaillot e responsável por apresentar a companhia balinesa ao Théâtre du Soleil.

¹²² No original: Ce jour-là, il a joué et dansé pour la première fois les masques de *commedia dell'arte*. Il les jouait l'un après l'autre sans aucune difficulté et avec une familiarité surprenante. Un lien ancestral était renoué, leur rencontre était celle de cousins lointains.

¹²³ No Théâtre du Soleil, emprega-se bastante o termo “justo”. A esse respeito, Jean-François Dusigne explica que “em vez de usar o termo “verdade” para descrever a realidade do trabalho do ator, os asiáticos falam de “justeza”. A palavra “justo” oferece a vantagem de lembrar que a apreciação sempre é feita de acordo com uma convenção”. (Dusigne, 2013, p. 241, tradução nossa)

Desta forma, as máscaras do *topeng* balinês (Figura 10) inspiram Erhard Stiefel a criar olhos profundos, bochechas vermelhas e formas mais arredondadas nas máscaras modernas do espetáculo como pode ser visto naquela (Figura 11) usada tanto para o personagem masculino Max (Figura 12) quanto para a personagem feminina Lou, A Gorda¹²⁴ (Figura 13). Mesmo as máscaras da *commedia dell'arte* ganharam traços mais arredondados como pode ser visto na máscara de Arlequim-Abdallah (Figura 14).

Figura 10 – Ator-dançarino com máscara de *topeng*



Fonte: Théâtre du Soleil [19--].

Figura 11 – Máscara dos personagens Max e Lou, A Gorda



Fonte: Archives Théâtre du Soleil [1975?].

¹²⁴ No original: Lou la Grosse.

Figura 12 – Croqui de Max (Jonathan Sutton)



Fonte: Françoise Tournafond [1975?].

Figura 13 – Lou, A Gorda (Dominique Valentin)



Fonte: Martine Franck / Magnum Photos [1975?].

Figura 14 – Detalhe da máscara de Abdallah (Philippe Caubère)



Fonte: Archives Théâtre du Soleil [1975?].

Junto à leitura de Vsevolod Meierhold¹²⁵ sobre os teatros orientais¹²⁶, o encontro com o *topeng* inspira também o jogo de cena. Erhard Stiefel relembra: “Ela [Ariane] tentava. Qual forma pode nos ensinar coisas? O que podemos fazer com isso? O que podemos aprender?”¹²⁷. Paralelamente, o mascareiro manteve contato com dois atores balineses que acabaram permanecendo na França. Dessa forma, teve a oportunidade de conhecer um pouco mais sobre a tradição, observando-os em cena e antes de cada apresentação quando os atores purificavam o rosto para receber a máscara. Este exercício de observação o introduziu ao universo ritualístico que envolve o *topeng*, em que cada máscara é sagrada por conter o espírito da árvore da qual foi esculpida, e, portanto, são profundamente respeitadas pelos atores-dançarinos que lhe oferecem flores, comida e até mesmo bebida.

Muitas descobertas encontradas com *A Era de Ouro* acabaram por embasar o vocabulário e os fundamentos de trabalho do Théâtre du Soleil: a busca por estados extremos do personagem, a gestualidade precisa e meticulosamente desenhada no espaço, a importância das paradas, a imaginação que se alimenta do concreto, a musicalidade do gesto e a fuga do gesto anedótico. Por fim, a palavra, derradeiro recurso que repercute os estados físicos. A investigação sobre o trabalho do ator foi tão intensa que o nível de jogo atingido dispensava até mesmo o uso de cenário em sua acepção convencional (Figura 15).

¹²⁵ Vsevolod Meierhold (1874-1940) foi ator, encenador e um importante reformador do teatro. Discípulo de Stanislavski com quem nutria uma relação tumultuada de admiração e crítica, Meierhold considerava que o ator era criador da obra teatral. Em contraponto à perspectiva vigente, compreendia a atuação como parte do jogo de cena composto por uma complexa rede de ações e reações. Pesquisou diversas linguagens cênicas, da pantomima ao music-hall, da *commedia dell'arte* às tradições teatrais do Oriente, visando obter as ferramentas necessárias para formar o novo ator. Suas investigações sobre o ritmo e a cinética levaram à criação da biomecânica, sistema que tem por objetivo desenvolver as plenas capacidades expressivas do ator.

¹²⁶ Segundo a pesquisadora Béatrice Picon-Vallin (2014), Meierhold disserta sobre a importância de se retornar às fontes de teatro (no caso, a *commedia dell'arte* e os teatros orientais) na reformulação de um novo teatro.

¹²⁷ Citação retirada de conversa com Erhard Stiefel realizada em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

Figura 15 – O espaço cênico vazio de *A Era de Ouro*



Fonte: Denis Bablet [1975?].

O espetáculo é um grande sucesso¹²⁸, algo que Erhard Stiefel descreve como nunca antes visto: “As pessoas com quem eu falo ainda, que são agora de idade, para aqueles que viram de fato, foi a revelação do teatro. Ninguém tinha visto algo parecido. Era chocante. As pessoas ficavam chocadas”¹²⁹. Com *A Era de Ouro*, o Théâtre du Soleil se torna uma referência de teatro com máscaras na França a ponto de gerar uma grande expectativa sobre a criação de um novo espetáculo com máscaras, contribuindo com uma concepção fantasiosa acerca da trupe. Afinal, a questão nunca foi fazer ou não teatro de máscaras, mas sim carregar para as criações seguintes o aprendizado proporcionado por elas.

A partir de então, ao início de cada criação, as máscaras estão sempre à disposição dos atores que podem fazer uso delas a qualquer momento, seja para ajudar a encontrar determinados personagens, seja para desenvolver cenas. Isso não significa, no entanto, que elas estarão sempre em cena. “se uma máscara não é realmente necessária [...] em cena, não a

¹²⁸ O espetáculo estreou na Cartoucherie em 1975 e ficou em cartaz até 1976. Além de se apresentarem na Cartoucherie, o Théâtre du Soleil apresentou nas cidades de Havre, Estrasburgo, Lons-Le-Saunier, Besançon, Orléans, Annecy, Villeurbanne, Tourcoing, Tours e fizeram turnê na Polônia (Varsóvia), Itália (Veneza e Milão), Bélgica (Louvain-la-Neuve) e Alemanha (Bonn). No total, tiveram 136.080 espectadores.

¹²⁹ Citação retirada de conversa com Erhard Stiefel realizada em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

colocamos”, diria Erhard Stiefel¹³⁰ que passaria então a ser um parceiro constante do Théâtre du Soleil criando rostos, bonecos e esculturas.

Devido à sua relevância na trajetória das máscaras no Théâtre du Soleil, a análise de *A Era de Ouro, Primeiro Esboço* foi expandida no Capítulo 2 desta dissertação. O estudo de caso abrange desde o processo criativo até a recepção do espetáculo pelo público e pela crítica. Dentro desse escopo, são aprofundadas as reflexões sobre as lições aprendidas, as descobertas feitas e os elementos envolvidos na formação dos corpos-máscara. O capítulo se encerra com a investigação detalhada de três personagens em particular: Abdallah, Marcel Pantaleão e Salouha.

1.6 Molière e Mefisto

A *Era de Ouro* é um marco na história do Théâtre du Soleil, não somente pelo seu sucesso, mas também por gerar uma das maiores crises da trupe com a saída de diversos integrantes importantes. Ainda durante as apresentações, Ariane Mnouchkine se dedica à escrita do roteiro de *Molière*¹³¹, filme que conta a vida e obra do famoso dramaturgo francês. Diferente da primeira produção audiovisual¹³², *Molière* seria criado dentro de uma linguagem totalmente cinematográfica, fazendo eco às origens da diretora¹³³. Algumas das máscaras criadas para o espetáculo reaparecem nesta produção para retratar cenas de *commedia dell'arte* e outras são confeccionadas por Stiefel para as cenas de Carnaval (Figura 16).

¹³⁰ Citação retirada de conversa com Erhard Stiefel realizada em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

¹³¹ O filme foi lançado em 1978 e exibido no Festival de Cannes. Na época, o filme foi duramente recebido pela crítica especializada, mas agradou enormemente o público.

¹³² A primeira produção audiovisual do Soleil foi a partir do espetáculo *1789*, lançado em 1974.

¹³³ O pai de Ariane Mnouchkine, Alexandre Mnouchkine (1908-1993), foi produtor de cinema e influenciou bastante a encenadora.

Figura 16 – Máscaras de carnaval do filme *Molière*



Fonte: Michèle Laurent [1978].

Diante das críticas sobre a fragilidade dramática dos últimos espetáculos, Ariane Mnouchkine propõe a adaptação do romance *Mefisto, o romance de uma carreira*¹³⁴ de Klaus Mann¹³⁵ que “descreve a ascensão do nazismo na república de Weimar¹³⁶, entre 1923 e 1933, e traça o retrato de Hendrik Höfgen, ator carreirista que vende sua alma e seus amigos atores comunistas e judeus para acabar como diretor do Teatro de Hamburgo” (Picon-Vallin, 2017, p. 118). Os papéis são distribuídos previamente por Mnouchkine e os personagens são ficcionalizados para escapar dos perigos do realismo. As cenas são reescritas a partir das improvisações (experiência adquirida nas criações coletivas) e se desenrolam numa estrutura bifrontal com dois palcos, um do cabaré revolucionário (Figura 17) e outro da cena oficial

¹³⁴ No original: *Méphisto, le roman d'une carrière*.

¹³⁵ O autor alemão Klaus Mann (1906-1949), antifascista e antinazista, escreveu o romance *Mefisto* durante o seu exílio em Amsterdã que foi publicado em 1936. Na Alemanha, a sua obra foi proibida, sendo reeditada no país apenas em 1981.

¹³⁶ A República de Weimar é o nome dado ao regime político alemão que compreende o período pós-Primeira Guerra Mundial (1919-1933). A república foi marcada por uma série de crises de ordem econômica, social e política e teve fim com a ascensão do partido nazista ao poder.

(Figura 18). Os atores aprendem a tocar instrumentos com Jean-Jacques Lemêtre¹³⁷, músico e compositor que passa a integrar a companhia.

Figuras 17 – Palco do cabaré revolucionário de *Mefisto*



Fonte: Jaquie Bablet | Archives Théâtre du Soleil [1979].

Figuras 18 – Palco do teatro oficial de *Mefisto*



Fonte: Jaquie Bablet | Archives Théâtre du Soleil [1979].

Nas cenas do cabaré revolucionário, desenrolam-se esquetes farsescas caracterizadas por uma atuação expressionista fortemente influenciada pela experiência anterior com máscaras. Cenas de palhaço se entrelaçam com cenas cômicas e grotescas. Duas máscaras que cobrem toda a cabeça são criadas por Erhard Stiefel para retratar nazistas (Figuras 19 e

¹³⁷ Jean-Jacques Lemêtre (1952-) é músico, compositor e improvisador. Ele compõe para o Théâtre du Soleil desde *Mefisto* e transformou completamente o trabalho com a musicalidade na trupe. De origem cigana, Lemêtre coleciona instrumentos de todas as partes do mundo, além de criar instrumentos próprios.

20) que interagem com uma caricatura de Adolf Hitler¹³⁸, este com uma máscara de meia (Figura 21) que lembra aquelas usadas posteriormente em *Tambores Sobre o Dique*¹³⁹ (1999) e *A Ilha de Ouro*¹⁴⁰ (2021). As cabeças possuíam uma grande abertura na região da boca por onde o ator podia falar ou passar a língua (Stiefel, 1988b), uma estrutura precursora das máscaras articuladas usadas no ciclo de Shakespeare (1981-1984). Uma barriga postiça sob o traje completaria as figuras grotescas.

Figura 19 – Detalhe da máscara de nazista



Fonte: Archives Théâtre du Soleil [1979? a].

Figura 20 – Nazista mascarado em *Mefisto*



Fonte: Archives Théâtre du Soleil [1979? b].

¹³⁸ Adolf Hitler (1889-1945) foi um ditador nazista que governou a Alemanha no período entre 1933 e 1945. A sua política externa conduziu a Alemanha a adotar uma política militarista e expansionista que ocasionou a Segunda Guerra Mundial. Hitler foi responsável por uma série de atrocidades e crimes à humanidade em nome da superioridade ariana do qual o Holocausto, política de exterminação antissemita, é a sua maior expressão.

¹³⁹ No original: *Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs*. *Tambores Sobre o Dique* foi montado em 1999 na Cartoucherie. Nos três anos seguintes, realizou apresentações nas cidades Anvers e Lyon, na Suíça (Basileia), no Canadá (Montreal), no Japão (Tóquio), na Coreia do Sul (Seul) e Austrália (Sidney). No total, 150 mil pessoas assistiram ao espetáculo. Em 2001, a trupe realizou um filme a partir do espetáculo teatral de mesmo nome.

¹⁴⁰ No original: *L'Île d'Or*. O título em francês faz um jogo de palavras com “d’or” (ilha de ouro) e “dort” (ilha dorme) que têm a mesma pronúncia. Considerada uma sequência do espetáculo anterior *Um Quarto na Índia*, teve a sua estreia em 2021 na Cartoucherie. Nos dois anos seguintes, realizou apresentações em Lyon e Toulouse, além de se apresentar no Japão (Tóquio e Kioto). Ainda não se sabe o número total de espectadores.

Figura 21 – Hitler (Christian Colin) com máscara de meia em *Mefisto*



Fonte: Michèle Laurent [1979?].

Junto ao filme *Molière*, o espetáculo *Mefisto*¹⁴¹ marca novo período de transição do Théâtre du Soleil. Pouco a pouco, a pesquisa sobre máscaras avança no sentido do mascaramento, onde a relação entre ator e máscara se expande para além do objeto-máscara que é colocado sobre o rosto. O ciclo que se iniciou logo em seguida foi de suma importância para o traje de cena como mascaramento, ou seja, intimamente interligado à atuação. Neste tipo de abordagem, os princípios do jogo mascarado devem ser respeitados pelo ator sem máscara. O nível de engajamento corporal deve ser o mesmo e “o ator deve jogar como se tivesse adotado uma segunda pele, mantendo a visão da máscara” (Dusigne, 2013, p. 201, tradução nossa)¹⁴².

Este é um ponto do qual Erhard Stiefel se diverge do Théâtre du Soleil. O mascareiro acredita que a separação entre *jogo mascarado* e *jogo não mascarado* é artificial e incita uma

¹⁴¹ O espetáculo estreia em 4 de maio de 1979 na Cartoucherie e se apresenta até meados de 1980. É apresentado no Festival de Avignon e nas cidades francesas de Tourcoing, Lyon e Lons-le-Saunier, além de se apresentar na Bélgica (no Atelier Théâtral em Louvain-la-Neuve), na Itália (Roma) e na Alemanha (Berlim e Munique). No total, 160 mil pessoas assistiram ao espetáculo.

¹⁴² No original: L'acteur doit jouer comme s'il avait adopté une seconde peau, en gardant la vision du masque.

abordagem caricatural da máscara¹⁴³. Embora a atuação não seja o seu campo de estudo, Stiefel passou a divergir da trupe ao longo dos anos a partir de suas pesquisas e estudos: “Eu mesmo, eu dizia antes “jogo mascarado”. Você pode ler nos meus textos “jogo mascarado”. Agora, eu não acredito mais nisso”¹⁴⁴. E justifica que “qualquer ator sem máscara faz jogo mascarado. Ele não é ele mesmo. Ele faz gestos diferentes em relação às pessoas que ele representa”¹⁴⁵.

1.7 O ciclo de Shakespeare e as máscaras japonesas

Em 1979, o Théâtre du Soleil conduz um *stage* focado sobre o trabalho de máscaras, ministrado em parte por Erhard Stiefel¹⁴⁶, e que é sucedido de outro em 1981, atraindo uma nova geração de atores, muitos deles maravilhados com *A Era de Ouro* (Picon-Vallin, 2014). O novo projeto de criação confirma um retorno à dramaturgia ocidental, desta vez aos clássicos de Shakespeare. Após a experiência de *A Era de Ouro*, a diretora ainda não estaria pronta para delegar aos atores o papel de dramaturgos e repetiria muitas vezes durante os ensaios “ocupe-se de escrever com o corpo a intensidade das paixões e deixe então as palavras. Shakespeare cuida disso!” (Mnouchkine apud Freixe, 2010, p.235, tradução nossa)¹⁴⁷. As primeiras aproximações já indicavam o forte papel que as máscaras teriam neste processo criativo¹⁴⁸ e a improvisação seria o mecanismo-chave da criação.

Originalmente, o “Projeto Shakespeare” comportaria a montagem de seis peças¹⁴⁹, mas resultou na montagem de apenas três delas apresentadas em alternância: a tragédia *Ricardo II*¹⁵⁰, a comédia *Noite de Reis*¹⁵¹ e a tragicomédia *Henrique IV*¹⁵². Desta vez, os

¹⁴³ Informação retirada de conversa com Erhard Stiefel realizada em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

¹⁴⁴ Citação retirada de conversa com Erhard Stiefel realizada em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

¹⁴⁵ Idem. O termo “representa” é uma tradução literal do que é dito por Stiefel: “Il fait des gestes différents en rapport aux personnes qu’il représente”.

¹⁴⁶ De acordo com Picon-Vallin (2014), Ariane Mnouchkine se ausenta do *stage* devido ao suicídio de René Patignani (1940-1979), antigo ator da trupe que havia atuado de *A Cozinha até Mefisto*.

¹⁴⁷ No original: Occupe-toi d’écrire avec ton corps la fulgurance des passions, et laisse donc les mots. Shakespeare s’en charge !

¹⁴⁸ Durante os ensaios de *A Era de Ouro*, a trupe trabalha trechos de *Rei Lear* com máscaras de *chhau*. Originárias de tradição ritual da região de Bengala na Índia, as máscaras foram deixadas por um grupo de passagem pelo Théâtre de la Tempête, grupo vizinho localizado na Cartoucherie (Picon-Vallin, 2014).

¹⁴⁹ Sendo elas *Ricardo II*, as duas partes de *Henrique IV*, *Henrique V* e as comédias *Noite de Reis* e *Trabalhos de Amor Perdidos* (Picon-Vallin, 2017).

¹⁵⁰ No original: *Richard II*. A peça estreou em 1981. Entre 1982 e 1984, o espetáculo foi apresentado no Festival de Avignon, nos Estados Unidos (Olympic Arts Festival em Los Angeles) e na Alemanha (Festival de Munique e no Berliner Festspiele em Berlim). Ao todo, a trilogia teve 253 mil espectadores.

papéis não foram distribuídos previamente por Ariane Mnouchkine e os personagens foram experimentados por todos os atores, nascendo, assim, do trabalho coletivo. Os atores improvisavam com o texto em mãos, sem que o mesmo estivesse decorado, deixando o corpo livre para descobrir os estados e as ações físicas. Este modo de trabalhar o texto foi mesclado ao trabalho com máscaras que ajudava a encontrar os estados – sempre extremos acompanhados de um desenho corporal preciso – e as *visões*¹⁵³, termo do Soleil que designa as imagens concretas que guiam as improvisações dos atores.

As máscaras ficavam ritualisticamente dispostas sobre uma mesa de fácil acesso aos atores que podiam usá-las a qualquer momento: máscaras da *commedia dell'arte*, narizes de palhaço, máscaras de Stiefel e máscaras do *topeng* que, mesmo já conhecidas pela trupe desde *A Era de Ouro*, eram usadas pela primeira vez em improvisações. A mistura de máscaras provenientes de diferentes tradições não buscava adentrar uma linguagem estética (particular a cada uma delas), mas utilizá-las como instrumento de descoberta do corpo poético que daria forma ao texto. Pois, para Ariane Mnouchkine, faltaria ao teatro elisabetano uma grande forma teatral que o acompanhe (Picon-Vallin, 2014).

Desde o primeiro dia de ensaio, os atores constróem trajes de cena. Eles vão até a sala de figurinos, contígua à sala de ensaios, e buscam peças que o ajudam a compor os personagens ainda em processo de criação. Diferente da criação convencional de trajes de cena, as figurinistas não realizam moldes ou desenhos para os trajes. No Soleil, o papel delas é observar os ensaios, entender a proposição dos atores e retrabalhar os trajes numa criação conjunta e contínua. Somado às indicações da direção (que escolhe a cartela de cores, tecidos e fornece as inspirações estéticas), os trajes estão em constante transformação, muitas vezes até depois que o espetáculo já tenha estreado (Viana, 2020). No ciclo de Shakespeare, uma numerosa equipe¹⁵⁴ estaria envolvida na criação dos figurinos. Dentre os atores, Georges

¹⁵¹ No original: *La Nuit des rois*. O segundo espetáculo do ciclo estreou em 1982 e cumpriu apresentações entre 1982 e 1984 no Festival de Avignon, nos Estados Unidos (Olympic Arts Festival em Los Angeles) e na Alemanha (Festival de Munique e Berliner Festspiele em Berlim). O ciclo teve 253 mil espectadores ao todo.

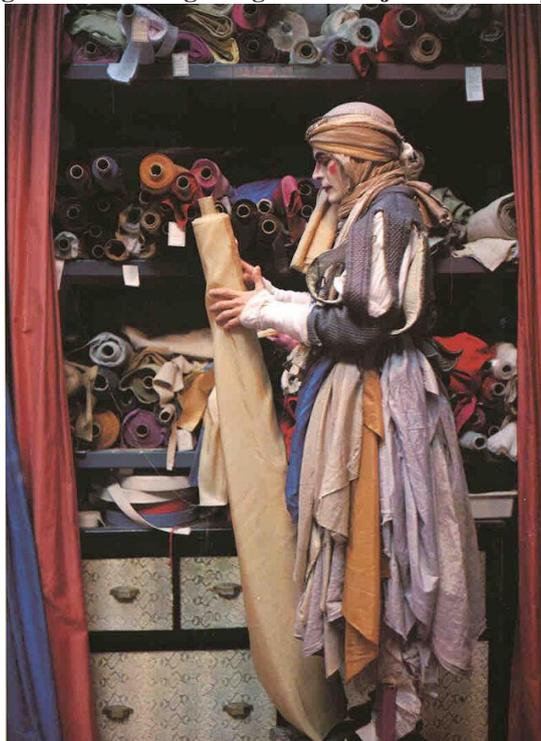
¹⁵² No original: *Henry IV*. Último da trilogia, o espetáculo estreou em 1984. No mesmo ano, participou do Festival de Avignon, nos Estados Unidos (Olympic Arts Festival em Los Angeles) e na Alemanha (Berliner Festspiele em Berlim). No total, 253 mil espectadores assistiram ao ciclo de Shakespeare.

¹⁵³ Como bem explica Amalfi (2015), a *visão* não é uma ideia, termo que remete a algo intelectual e/ou abstrato, mas uma imagem concreta e que alimenta a imaginação. Além das *visões* que alimentam cada improvisação, há também a primeira *visão* vislumbrada por Ariane Mnouchkine. Esta deve ser forte o suficiente para dar origem ao espetáculo que está por vir. Desde a entrada de Jean-Jacques Lemêtre (em *Mefisto*) e Hélène Cixous (em *A História Terrível mas Inacabada de Norodom Sihanuk, Rei do Camboja*), a *visão* é primeiramente exposta a eles antes de ser compartilhada com o restante da trupe. De acordo com Lemêtre, “se não me faz sonhar” (ibid., p. 96), ela será barrada antes mesmo de chegar à trupe.

¹⁵⁴ Os trajes dos três espetáculos foram criados por uma verdadeira equipe. Além de Nathalie Thomas e Marie-Hélène Bouvet, figurinistas da trupe até os dias de hoje, contribuíram para a criação dos trajes dos Shakespeare: Jean-Claude Barriera, Leyla Ates, Victoria Gomes, Geneviève Humbert, Fanny Mandonnet, Michèle Van

Bigot¹⁵⁵ (Figura 22) se destacaria neste processo de criação coletiva dos trajes. Ele faria questão de “usar tecidos que já viveram” (Féral apud Viana, 2020, p. 158) e seria bastante meticuloso. Em *Henrique IV*, para a criação do Príncipe Henrique, ele construiria com tiras de tecido um traje nobre que “acompanharia a movimentação do ator e impregnariam o olho do espectador” (Viana, 2020, p. 158).

Figuras 22 – Georges Bigot com traje em construção



Fonte: Martine Franck / Magnum Photos [1984?].

Os três espetáculos do ciclo têm como pano de fundo um Oriente imaginário, um mecanismo de estrangeirização que alimenta a imaginação dos atores e os impede de cair numa atuação psicologizante dos textos de Shakespeare¹⁵⁶. Ademais, o Oriente como fonte das “grandes formas teatrais” (Mnouchkine apud Viana, 2010, posição 4643), continente teatral que povoa mente e alma de Ariane Mnouchkine desde a sua viagem iniciática. Com a

Ruymbeke, Philippe Carbonneaux, Élisabeth Chailloux, Louba Guertchikoff, Anna Demeyer, Thérèse Angebault, Francine Gaspar, Victoria Gomez e Nacira Ouchene. Alguns dos nomes citados participaram de apenas um espetáculo do ciclo, enquanto outros estiveram presentes em todos eles.

¹⁵⁵ Georges Bigot (1955-) é ator, realizando trabalhos no teatro, TV e cinema. Integrou o Théâtre du Soleil entre 1981 e 1992 e recebeu, em 1986, o prêmio de melhor ator do Sindicato Nacional da Crítica pelo papel de Norodom Sihanuk. Ele também é diretor e professor ministrando cursos em universidades e escolas de teatro, além de oficinas por vários países do mundo. Recentemente, Bigot voltou a integrar o Théâtre du Soleil atuando no último espetáculo da trupe *A ilha de Ouro*.

¹⁵⁶ Idem, 2010.

ajuda das máscaras, estas formas seriam transpostas, recriadas e transformadas em outras novas.

Para *Ricardo II* e *Henrique IV*, o Japão imaginário será a grande fonte de inspiração, permeado pela cinematografia de Kurosawa¹⁵⁷ e pelas formas teatrais tradicionais – o *kabuki*¹⁵⁸, o *bunraku*¹⁵⁹, o *kyōgen* e o *nō*. Afinal, foi numa pequena sala em Asakusa onde um jovem ator atuava sozinho que Ariane Mnouchkine se encontrou com o teatro. Em entrevista com Fabienne Pascaud, ela diria: “Não era Shakespeare, mas eu via Shakespeare!” (Mnouchkine, 2002, em entrevista à Pascaud, 2011, p. 52). As formas também inspirariam a criação de trajes que acompanhavam a movimentação vigorosa dos atores que atravessavam os palcos com saltos e corridas (Figura 23). Do *kabuki*, o Théâtre du Soleil adotaria a figura do *kōken*¹⁶⁰ para os personagens de servo ou guarda, responsáveis pela contra-regragem. A prática seria retomada em muitos espetáculos posteriores¹⁶¹.

¹⁵⁷ Akira Kurosawa (1910-1998) foi um cineasta japonês. Em vida, Kurosawa roteirizou, dirigiu e produziu cerca de trinta e três filmes, sendo internacionalmente aclamado e premiado. Uma das suas obras mais conhecidas é *Os Sete Samurais* (1954) que foi premiada com o Leão de Prata do Festival de Cinema de Veneza. Chamado de western japonês, o filme se passa no Japão medieval do século XVI e foi uma das grandes inspirações do ciclo de Shakespeare.

¹⁵⁸ O *kabuki* faz parte de um dos três gêneros clássicos do teatro japonês. Surgido no século XV, o *kabuki* está em constante renovação, mantencionando sua essência popular, cômica e provocativa. Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), importante autor dramático, escreveu várias peças para o *kabuki* antes de se dedicar ao *bunraku*. O gênero é bastante influenciado pelo *bunraku*, utilizando-se de textos e operando a marionetização dos gestos, numa estilização extrema.

¹⁵⁹ O *ningyō jōruri* ou *bunraku* é o tradicional teatro de bonecos japonês que remonta ao século XVII. O seu surgimento está associado à junção do *jōruri* (tipo de drama recitado) com a arte dos marionetistas. Em 1686, Chikamatsu Monzaemon, importante autor dramático que escrevia para o *kabuki*, contribuiu para o aperfeiçoamento do *bunraku* e, em 1730, Yoshida Bunzaburō (?-1760) substituiu os bonecos por marionetes de um metro que são manipuladas por três pessoas. A cena é conduzida por um recitador que, por meio do canto e das modulações de voz, dá vida a diversos personagens e caracteres. Por fim, o *shamisen*, instrumento japonês com três cordas, faz o acompanhamento melódico.

¹⁶⁰ Nas encenações de *nō*, os *kōken* (que significa “servo”) estão em cena para dar assistência ao ator. Eles não atuam nenhum personagem e, normalmente, vestem-se de preto tampando inclusive o rosto para serem quase imperceptíveis ao público. No Théâtre du Soleil, o termo *kōken* passou a denominar personagens que compõe a cena, mas sua função principal é ser responsável pela contra-regragem.

¹⁶¹ A prática foi bastante retomada em espetáculos como *A História Terrível mas Inacabada de Norodom Sihanuk, Rei do Camboja* (1985), *A Índiada ou A Índia dos Seus Sonhos* (1987), *Tambores Sobre o Dique* (1999), *O Último Caranvaçará (Odisseias)* (2003), *Os Efêmeros* (2006), *Os Naufragos do Louca Esperança (Auroras)* (2010), *Macbeth* (2014), *Um Quarto na Índia* (2016) e *A ilha de Ouro* (2021). Os *kōkens* também são bastante usados como mecanismo de improvisação.

Figura 23 – Os trajes colocam em evidência a movimentação vigorosa dos atores



Fonte: Martine Franck / Magnum Photos [1981?].

Figura 24 – Máscaras de anciãos do *nō*. À direita *Sankojo*, ao centro *Shiwa-Ja*, à esquerda *Ko-Jo*



Fonte: Freixe (2010, p. 237).

Pensando nos personagens velhos das peças shakespearianas, Ariane Mnouchkine encomenda máscaras de anciãos a Erhard Stiefel, logo no início dos ensaios. Como este processo de confecção é demorado, Stiefel apresenta uma cópia de máscara de *nō* (Figura 24)

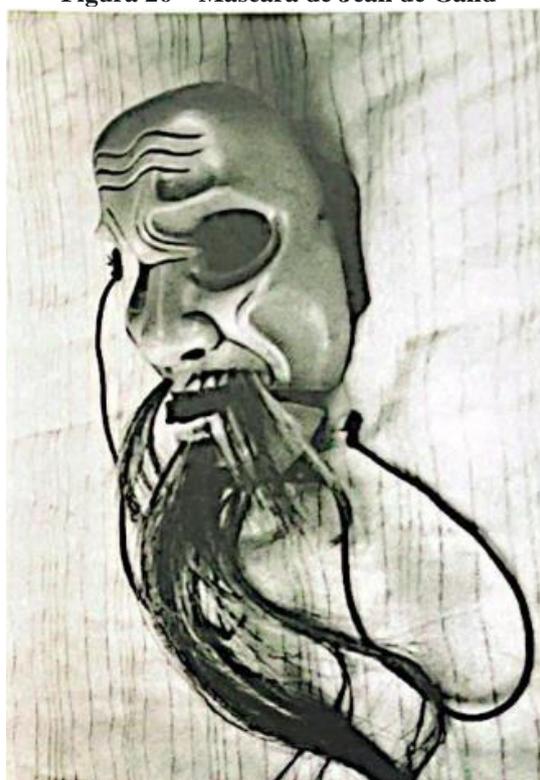
para que os atores pudessem começar a experimentar estas figuras (Freixe, 2010). Philippe Hottier¹⁶² seria o primeiro a experimentá-las e, graças à experiência adquirida em *A Era de Ouro*, seria um verdadeiro *ator-locomotiva*¹⁶³, guiando os outros atores no trabalho com as máscaras. Ele também seria responsável em descobrir uma atitude corporal que serviria de base para todos em *Ricardo II*: a postura do corpo mais baixa, movimentos ritualizados e gestos precisos com destaque para as paradas e rupturas¹⁶⁴.

Figura 25 – Máscara do Duque de York



Fonte: Freixe (2010, p. 236).

Figura 26 – Máscara de Jean de Gand



Fonte: Freixe (2010, p. 237).

Após vários meses de investigação, Stiefel criaria duas máscaras matrizes de onde todas as outras seriam derivadas: a máscara do Duque de York (Figura 25) com rugas marcadas, permitia uma gama de registros diferentes; e a máscara de Jean de Gand (Figura 26), eminentemente trágica. O mascareiro tentaria também confeccionar máscaras para os

¹⁶² Philippe Hottier integrou o Théâtre du Soleil, atuando nos espetáculos *1789*, *1793* e *A Era de Ouro*. Após se ausentar por três anos, Hottier voltou à trupe para participar do ciclo de Shakespeare, sendo *Henrique IV* o seu último espetáculo com o grupo.

¹⁶³ O termo *ator-locomotiva* ainda é usado dentro da trupe para indicar aqueles atores ou atrizes que guiam o restante do elenco durante o processo de criação. Eles se destacam em habilidade, imaginação e criatividade, ajudando a encontrar soluções para cenas complicadas, transmitindo conhecimentos e técnicas ou até mesmo ajudando a desenvolver o personagem com outro ator em dificuldade. As *locomotivas* não são escolhidas previamente por Ariane Mnouchkine, podendo variar de uma criação para a outra. No entanto, atualmente os atores mais experientes da trupe costumam atuar como *atores-locomotiva*.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

personagens jovens, mas sem sucesso (Freixe, 2010). Deste modo, apenas os personagens velhos¹⁶⁵ permaneceram mascarados no espetáculo. Guy Freixe¹⁶⁶, pesquisador que também atuou no Théâtre du Soleil durante o ciclo de Shakespeare, explicaria que

A máscara era necessária porque a trupe havia se renovado e a grande maioria dos atores tinha por volta de trinta anos. Impossível de marcar teatralmente a diferença de geração. Além disso, Mnouchkine pressentia que somente a máscara poderia proporcionar ao ator a possibilidade de dar existência a esses personagens que falavam de um tempo passado. [...] a máscara aparecia como o único caminho possível para alcançar a verdade. Ela permitiria conferir a essas figuras paternas uma dimensão arcaica que se adequava perfeitamente à peça. (Freixe, 2010, p. 237, tradução nossa)¹⁶⁷

Como citado acima, a juventude da companhia foi um dos fatores que motivaram o uso de máscaras para essas figuras paternas. John Arnold¹⁶⁸, por exemplo, tinha apenas 18 anos! Para além disso, a análise de Guy Freixe constata que as máscaras marcavam a ancoragem desses personagens nos tempos arcaicos, da conexão do rei com Deus e a dimensão do sagrado. Manter os personagens jovens sem máscara marcava a ruptura com este mundo antigo que as peças de Shakespeare revelam¹⁶⁹ (Figura 27).

Assim como para o restante da trupe, Erhard Stiefel criaria a partir de seu próprio Oriente interno¹⁷⁰. Os rostos de natureza trágica seriam inspirados nas tradicionais máscaras do *nō*, mas com diferenças bastante relevantes. Para permitir que os atores falassem o texto sem dificuldades, as máscaras de madeira foram serradas na altura do maxilar e interligadas por borracha que poderia ficar escondida sob o bigode postiço no caso de personagens masculinos. Isso porque os atores do Théâtre du Soleil não estavam habituados a falar por

¹⁶⁵ Em *Ricardo II*, o Duque de York (Philippe Hottier), Jean de Gand, Conde de Salisbury (ambos por John Arnold), Bispo de Carlisle (Guy Freixe) e a Duquesa de Gloucester (Lucia Bensasson). Em *Henrique IV*, o Rei (John Arnold), Conde de Wesmoreland e Conde de Worcester (Guy Freixe). Uma máscara foi criada para Falstaff inspirado no rosto de Orson Welles com barba, mas não permanece no espetáculo. Há ainda o personagem do jardineiro (Philippe Hottier) que é feito com nariz de palhaço (Picon-Vallin, 2014).

¹⁶⁶ Guy Freixe (1957-) foi ator do Théâtre du Soleil de 1981 a 1986. Desde 1988, é diretor da companhia Théâtre du Frêne. Ele também é professor emérito da Universidade de Franche-Comté e pesquisador de máscaras teatrais.

¹⁶⁷ No original: Le masque était là nécessaire car la troupe s'était renouvelée, et la grande majorité des acteurs avait autour de trente ans. Impossible de marquer théâtralement la différence de génération. Et puis, Mnouchkine pressentait que seul le masque pourrait apporter à l'acteur la possibilité de donner existence à ces personnages qui parlaient d'un temps révolu. [...] le masque apparaissait comme le seul chemin possible pour atteindre le vrai. Il allait permettre de donner à ces figures de pères une dimension archaïque qui convenait parfaitement à la pièce.

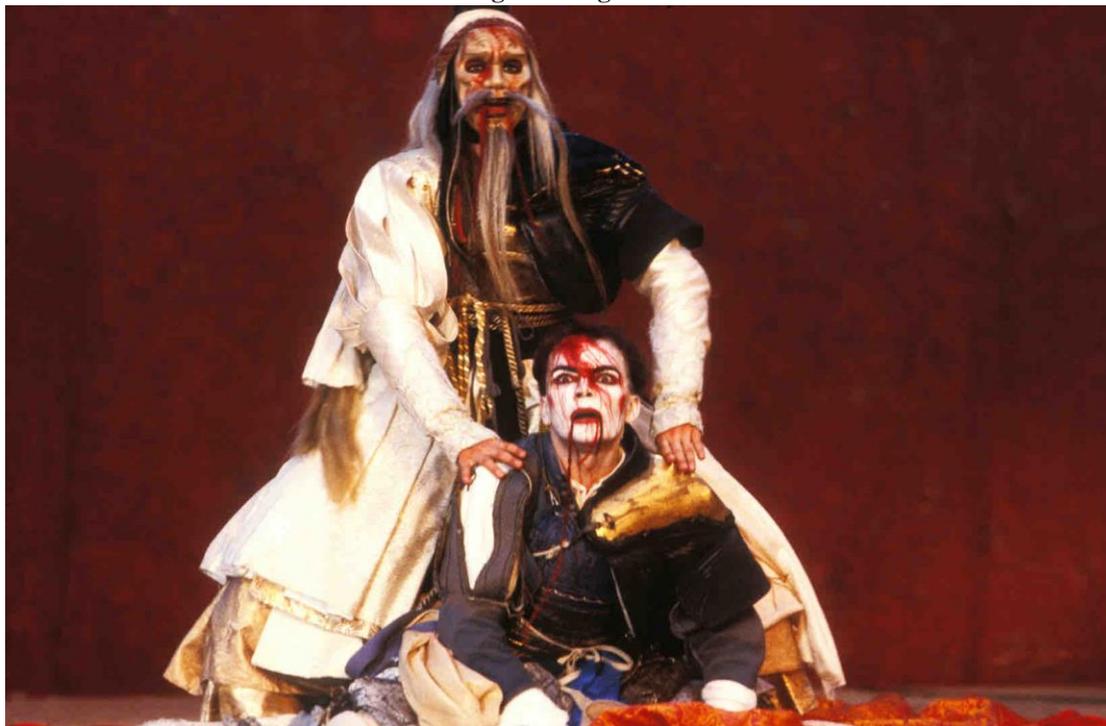
¹⁶⁸ John Arnold é ator e diretor de teatro. Antes mesmo de completar 18 anos, Arnold ingressa no Théâtre du Soleil em 1978. Ele atua em *Méfisto* e no ciclo de Shakespeare onde tem grande destaque. Ele sai da trupe em 1984 para continuar a sua formação no Conservatório nacional de arte dramática de Paris com Michel Bouquet. Desde então, ele atua com diversos artistas de destaque como François Ozon e Sofia Coppola (no cinema) e Simon Abkarian e Théâtre de la Tempête (no teatro).

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Ibidem.

trás de uma máscara inteira à maneira dos atores de *nō*. Ao falar contra a madeira, o som reverbera de outra forma, uma técnica que os atores ocidentais não estão familiarizados. Além disso, a maneira de usar máscaras na trupe era bastante influenciada pela linha pedagógica de Jacques Lecoq¹⁷¹ que considerava insuportável a possibilidade de se falar por trás de uma máscara inteira, sensação que é rapidamente confirmada pela trupe durante os ensaios (Stiefel, 2010). Deste modo, Erhard Stiefel foi obrigado a criar um mecanismo articular para “[...] evitar toda ressonância e alteração da voz. Se há modificação da voz, ela deve provir do ator, não da máscara” (Mnouchkine, 1988, p. 234, tradução nossa)¹⁷².

Figura 27 – O rei Henrique IV (John Arnold) tem uma segunda máscara ensanguentada feita por Erhard Stiefel. O sangue que escorre de sua boca e de seu filho Príncipe Henrique (Georges Bigot) é algodão tingido



Fonte: Michèle Laurent [1984?].

Outra diferença evidente entre as tradicionais máscaras japonesas e aquelas criadas por Erhard Stiefel estaria relacionada à abertura na região dos olhos. No caso do *nō*, os pequenos orifícios fazem com que o ator aja quase às cegas. Para tanto, ele deve confiar em outros sentidos para além da visão para se deslocar pelo espaço. Normalmente, os passos são curtos, a movimentação lenta e o ator realiza o mínimo de gestos com o máximo de eficiência

¹⁷¹ Além de Ariane Mnouchkine e Erhard Stiefel que foram alunos de Jacques Lecoq, outros integrantes daquele tempo já haviam passado pela escola de Lecoq, como é o caso de Guy Freixe.

¹⁷² No original: [...] éviter toute résonance et altération de la voix. S'il y a modification de voix, elle doit parvenir de l'acteur, non du masque.

dramática. Um trabalho diametralmente oposto àquele realizado no ciclo de Shakespeare, com saltos que marcam entradas e saídas de cena, deslocamentos em corrida pelo espaço e gestos amplos. Neste caso, a baixa visibilidade seria um empecilho para o trabalho corporal proposto em cena. Erhard Stiefel ainda destaca outra diferença crucial: no Ocidente, o olhar tem papel relevante na mudança de expressão da máscara, enquanto que no *nō* o rosto se modifica somente por meio da inclinação de cabeça (Stiefel, 2010).

Desde que presenciou pela primeira vez uma encenação de *nō*, Erhard Stiefel tinha forte desejo de conhecer mais de perto as máscaras japonesas. Em meados da década de 1980, graças ao estilista Issey Miyake¹⁷³, o mascareiro conseguiu se encontrar com Hideo Kanze¹⁷⁴, herdeiro de Zeami e chefe de uma das cinco¹⁷⁵ Casas de *nō* do Japão, que lhe apresentou três máscaras originais do século XV.

Isso para mim foi um acontecimento. Ele estava ao meu lado, tirando cada máscara da caixa na qual se encontrava e mostrando para mim. Não houve discussão. Em seguida, ele as guardou e nós tomamos um chá. Perguntei então se eu poderia ver outras máscaras. Ele me disse: “Sim, em três semanas. Eu voltei a Tokyo. Não tinha muito dinheiro, e ficar ainda três semanas naquela cidade iria me custar uma fortuna. Porém, rapidamente entendi que se tratava de um teste. (Stiefel, 2004, em entrevista a Picon-Vallin, 2012, p. 163)

Erhard relata que enquanto olhava as máscaras à sua frente, Kanze observava as suas reações quando lhe perguntou sobre as suas impressões (Stiefel, 2021). O escultor foi franco e lhe disse que uma delas era mais fascinante do que as outras duas. Mais tarde naquele dia, Kanze lhe diria “você entendeu”¹⁷⁶ e, a partir de então, Stiefel desenvolveu um relacionamento de parceria e confiança com a família, um dos poucos ocidentais a ter este privilégio.

Verdadeiros tesouros nacionais no Japão, o mascareiro é um dos poucos a conhecer todas as máscaras de *nō* de perto. As máscaras de origem (*honmen*) são repassadas aos descendentes de cada Casa de *nō* que são responsáveis por sua conservação. Atualmente,

¹⁷³ Issey Miyake (1938-2022) foi um estilista japonês conhecido por mesclar elementos ocidentais e orientais em suas coleções. Miyake trabalhou com Erhard Stiefel em *Casta Diva* (1980), espetáculo dirigido por Maurice Béjart (1927-2007) em homenagem à cantora Maria Callas (1923-1977).

¹⁷⁴ Hideo Kanze (1927-2007) foi um grande ator. Herdeiro de Zeami, Hideo Kanze fez parte de uma das cinco casas tradicionais especializadas no *shite*, o ator principal das peças de *nō*. Entre 1950 e 1970, retira-se da cena tradicional e se junta ao movimento de abertura do teatro ao Ocidente. Atuou no cinema, na televisão e na ópera e dirigiu algumas produções. Também foi professor da Universidade de Artes e Design de Kyoto.

¹⁷⁵ Muitas referências falam em cinco famílias, mas em entrevista mais recente, Stiefel (2021) fala em seis famílias de *nō*.

¹⁷⁶ Ibidem, vídeo 45min12s, tradução nossa. STIEFEL, Erhard. « **Voir** » les masques - Usages du faux #1 | 21/03/2021. Entrevistadora: Adeline Grand-Clément com colaboração de Claude Dessimond. 1 vídeo (1 h 38 min 10 s). Canal do Festival L'histoire à venir. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0LEN6_n9y-c. Acesso em: 23 dez. 2022. No original: Toi, tu as compris.

existem cerca de cento e cinquenta máscaras usadas em seu estado atual de conservação, sem nenhuma intervenção. As mesmas só podem ser vistas sobre o palco e nunca fora do território japonês (Stiefel, 2017). Os atores só têm contato com as máscaras em cena e, assim como no *topeng*, devem preparar o rosto para recebê-la.

Com alto nível técnico e artístico, as máscaras de *nō* são reconhecidas no país como obras de arte. Estas foram confeccionadas em madeira por ilustres escultores como Ishikawa Tatsueemon¹⁷⁷ (que criou os rostos de jovem mulher chamada *Ko-Omote*), Shakuzuru¹⁷⁸ (que fez quarenta e cinco máscaras em vida, dentre elas aquelas de *Hannya*) e Himmi¹⁷⁹ (que criou rostos que caminham entre a vida e a morte). Na cultura japonesa, ser capaz de copiar uma máscara de origem é perpetuar a tradição. Assim, casas de escultura tradicionais associadas às Casas de *nō* transmitem a arte da escultura de máscaras, no qual o aprendiz deve realizar réplicas minuciosas dos *honmen* sem nenhuma imperfeição.

Foi por meio da experiência da cópia que Erhard Stiefel pôde aprender com as máscaras japonesas. À medida que foi ganhando confiança e reconhecimento das cinco Casas, realizou réplicas das originais, possibilitando que máscaras bastante fragilizadas pudessem ser poupadas e guardadas. Durante os anos, reproduziu máscaras de *nō* e *kyōgen*, sinal do alto reconhecimento do seu ofício pelos japoneses.

A relação desenvolvida durante os anos permitiu que, em 1995, Erhard Stiefel concebesse um programa de *kyōgen* para receber a família Nomura¹⁸⁰ na França. Em parceria com o Théâtre Garonne e o Théâtre National Populaire (TNP) de Villeurbanne, Stiefel supervisionou a construção do espaço dedicado às apresentações. Dois anos depois, o mascareiro se encarregou ele próprio da construção do espaço de cena da família Kanze na sala Charlie Parker da La Villette para o Festival d'Automne, em Paris (Figura 28). Dessa forma, assegurou que as apresentações ocorressem dentro das condições ideais.

¹⁷⁷ Não foi possível encontrar informações confiáveis sobre a data de nascimento e falecimento do artista. Estima-se que o escultor viveu no período Muromachi (1333-1573).

¹⁷⁸ Não foi possível encontrar informações confiáveis sobre a data de nascimento e falecimento do artista. Estima-se que o escultor viveu no período Muromachi (1333-1573).

¹⁷⁹ Não foi possível encontrar informações confiáveis sobre a data de nascimento e falecimento do artista.

¹⁸⁰ A família Nomura é uma das Casas que remontam às origens do *nō*.

Figura 28 – Divulgação de encenação de *nô* no Festival d'Automne de 1997



Fonte: Théâtre du Soleil [1997].

Figura 29 – Máscara de *gigaku* chamada Shishiko



Fonte: Tokyo National Museum [19--].

Afora o *nō* e o *kyōgen*, Erhard Stiefel entrou em contato com as máscaras de *gigaku*¹⁸¹ (Figura 29), tradição perdida e ainda pouco conhecida pelos japoneses. Confeccionadas por monges budistas entre o século VI e VIII, as máscaras de madeira cobrem toda a cabeça. Assim como na *commedia dell'arte*, acredita-se que originalmente havia mechas de cabelo afixadas a elas que acabaram se deteriorando com a ação do tempo. De acordo com o mascareiro, é provável que elas fossem feitas para serem vistas à distância e poderiam ter alguma similaridade com as antigas máscaras gregas que não resistiram ao tempo. Felizmente, o Japão ainda tem cerca de duzentas e cinquenta destas máscaras guardadas, dentre elas, três que foram reconstituídas por Stiefel em associação com o museu de Nara e o Tokyo National Research Institute of Cultural Properties (Jode; Ozanne, 2001).

1.8 A *masquiagem* e o traje de cena como mascaramento

Masquiagem

Masquiagem é um neologismo criado da junção de “máscara” e “maquiagem”. Ela define assim a pintura corporal que exerce a função de uma máscara e que, portanto, não é meramente decorativa. O termo advém do francês *masquillage* e foi cunhado por Philippe Ivernel¹⁸² para abordar a correlação entre máscara e maquiagem no Berliner Ensemble. A autora Béatrice Picon-Vallin (2012) emprega o mesmo termo para tratar do tema no contexto do Théâtre du Soleil que é apresentado na versão traduzida para o português como *masquilagem*¹⁸³. Já o pesquisador Felisberto Sabino da Costa (2021) prefere os conceitos de máscara-maquiagem ou máscara orgânica.

A *masquiagem* está presente em incontáveis manifestações cênicas em todas as partes do mundo e pode ser constituída de diferentes materiais. Assim como o objeto-máscara, a *masquiagem* “remonta aos primórdios da civilização, quando, por exemplo, o homem primitivo se disfarçava pintando o corpo com elementos naturais”¹⁸⁴. A principal

¹⁸¹ O *gikaku* era uma forma teatral musicada muito popular entre o século VII e VIII no Japão. De origem chinesa, o *gigaku* foi introduzido no Japão no período Asuka (entre o fim do século VI e primeira metade do século VII) e teve seu fim no período Kamakura (1192-1333). São as máscaras mais antigas preservadas pelo Japão.

¹⁸² Philippe Ivernel (1933-2016) foi professor e pesquisador de teatro, literatura e filosofia alemã na Universidade Paris 8. De acordo com Costa (2021), Ivernel utiliza o neologismo “masquillage” ao analisar a caracterização facial de alguns espetáculos do Berliner Ensemble, colocando em evidência a abrangência da relação entre máscara e maquiagem no grupo.

¹⁸³ Idem, 2017.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 128.

característica deste tipo de mascaramento reside em sua maleabilidade, ou seja, no fato de preservar a dinâmica de partes do rosto/corpo em contraponto à máscara rígida. Nas Artes Cênicas, encontramos a *masquiagem* no palhaço, no bufão, nos menestréis, no teatro expressionista, na Ópera de Pequim, no *kathakali*, no *kabuki* e até mesmo no cinema. Na *commedia dell'arte*, por exemplo, o uso da *masquiagem* para o Arlequim precede o objeto-máscara que teria surgido posteriormente (Costa, 2021).

A *masquiagem* se constitui no tempo: o atuante se transforma à medida que se maquia e seu corpo nunca fica por completo escondido, impendendo-o de se esquecer completamente de si mesmo (Freixe, 2010). Diferente da máscara rígida, sua expressão não é fixa ou imutável, podendo se modificar a cada dia (no caso de um acontecimento cênico que se repete) ou com a ação do tempo (em interação com o suor do atuante, por exemplo). Além disso, a sua natureza dinâmica permite uma transfiguração por meio da musculatura do rosto (como no *kathakali*) ou do corpo. Neste caso, ela opera como um dispositivo que amplia, amplifica e destaca as expressões do rosto/corpo em vez de escondê-las. Nos teatros orientais clássicos, adiciona-se ainda um complexo sistema de cores e desenhos que codificam o personagem. Desta forma, ao entrar em cena, o público é capaz de identificar características tais quais o temperamento e a categoria social daquele personagem (Costa, 2021).

Assim como os outros espetáculos do ciclo de Shakespeare, a comédia *Noite de Reis* foi inspirada por um caleidoscópio de referências. Dessa vez, porém, seria a Índia imaginária (e não o Japão) que traria elementos visuais, sonoros e gestuais para a cena, com sua variedade de cores vibrantes e contrastantes, olhares expressivos vindos do *kathakali* e passos de *bharata natyam*¹⁸⁵ (Picon-Vallin, 2014).

Para este espetáculo, os atores seguem aulas de *bharata natyam* ministradas por Maitreyī Devī¹⁸⁶ que ajudam a criar a gestualidade da cena. Como nos espetáculos anteriores, as máscaras da *commedia dell'arte* também estavam presentes nos ensaios. Desta vez, as entradas e saídas não são tão atléticas, mas o trabalho corporal é bastante exaustivo com

¹⁸⁵ O *bharata natyam* surgiu em Madras, cidade localizada no sul da Índia. Originalmente concebido para ser dançado em templos em louvor às divindades, o *bharata natyam* evoluiu até se tornar uma dança de entretenimento executada em palácios. Com a colonização britânica, a tradição foi interrompida e apenas retomada pouco antes da Independência para se tornar símbolo da identidade nacional. A forma já foi (e continua sendo) bastante explorada pela indústria cinematográfica, ao mesmo tempo que se mantém viva como arte tradicional em todo o país.

¹⁸⁶ Maitreyī Devī (1914-1989) era dançarina de *baratha natyam* e foi uma parceira do Théâtre du Soleil em diversos processos criativos. No entanto, poucas informações foram encontradas a seu respeito.

posturas corporais exigentes, gestos bem desenhados e ações precisas. A cena se encontra quase vazia, dando espaço para os corpos e os trajes se desenvolverem pelo espaço (Figura 30).

Figura 30 – Viola (Joséphine Derenne) sentada à esquerda do Duque Orsino (Georges Bigot) e Feste (Julien Maurel) que salta em *Noite de Reis*



Fonte: Michèle Laurent [1982?].

Da mesma forma que ocorrera com as tragédias, diversos personagens de *Noite de Reis* são continuamente trabalhados com e sem máscaras, mas nenhuma permanece em cena. O objeto-máscara incita a imaginação afetiva, impõe uma voz e um corpo, exige a exteriorização de estados extremos, uma grande capacidade de escuta e uma pulsação rítmica interna que será chamada de *música interna do personagem*. Todo este trabalho deve ser mantido. Mas Ariane Mnouchkine se depara com o risco de distanciamento do humano que a máscara rígida por vezes traz consigo. Guy Freixe explica que “ela frequentemente teve que renunciar à utilização de máscaras por medo de congelar o personagem, de lhe retirar sua sutileza e sua fragilidade” (Freixe, 2010, p. 256, tradução nossa)¹⁸⁷. Ainda de acordo com o ator, foi por este motivo que Mnouchkine renunciou à máscara de Falstaff em *Henrique IV* que impedia Philippe Hottier de acessar uma fluidez de pensamento necessária ao personagem.

¹⁸⁷ No original: Elle a dû souvent renoncer à l’utilisation de masques par crainte de figer le personnage, de lui enlever de sa souplesse et de sa fragilité.

Figura 31 – Detalhe para a *masquiagem* de Orsino (Georges Bigot) em *Noite de Reis*



Fonte: Michèle Laurent [1982?].

No lugar das máscaras, portanto, viria uma *masquiagem*, ou seja, uma maquiagem que daria a fluidez e organicidade desejada, mas que manteria a relação de corpo-máscara. Pois, no entendimento da encenadora “a maquiagem é também uma máscara” (Mnouchkine, 1998, em entrevista à Féral, 1998, p. 29, tradução nossa)¹⁸⁸. Assim, em *Ricardo II* e *Henrique IV*, os personagens ganham uma espessa *masquiagem* branca que acentua as bochechas enquanto em *Noite de Reis* as *masquiagens* trazem desenhos que lembram as pinturas faciais do sudeste indiano (Figura 31).

Embora objeto-máscara e *masquiagem* sejam ambos dispositivos que propiciam a constituição do corpo-máscara, é interessante refletir sobre as suas diferenças. Em entrevista, Ariane Mnouchkine é bastante categórica ao defender o uso de máscaras (e não maquiagens) nos personagens velhos do ciclo de Shakespeare.

A. M.: [...] A máscara torna o jogo sublime. O jovem ator que fez Henry IV nunca poderia tê-lo feito sem uma máscara.

B. P.-V.: Com uma maquiagem, teria sido uma caricatura?

A. M.: Não se trata de dizer que uma máscara é melhor que uma maquiagem, não é uma questão técnica. Uma máscara é uma tradução. Ela transporta a uma outra dimensão, ela transforma o espaço, o tempo. Talvez seja por isso que nós as utilizemos menos quando nossas peças estão “no presente”. (Picon-Vallin, 2012, p. 173-174)

¹⁸⁸ No original: le maquillage aussi est un masque.

Como deixa entender Mnouchkine, a máscara carrega consigo um caráter de transposição e de transformação que remete à outra dimensão. Esta característica talvez esteja relacionada ao fato de ser um objeto que remonta aos primórdios da relação do ser humano com a teatralidade, quando ainda era um elemento mágico-religioso (Costa, 2021). A máscara é um instrumento de transformação, escondendo o Eu para que se torne o Outro. Neste sentido, a sua concretude, a sensação da materialidade sobre a pele, lembra ao ator de abandonar a sua máscara social e assumir um corpo-outro. Assim, a máscara o conduz a atingir uma dimensão extracotidiana, o que seria considerado por Eugenio Barba um dos maiores desafios do ator: “transformar um objeto estático, imóvel, fixo, num perfil vivo e sugestivo” (Barba; Savarese, 2012, p. 118).

Por isso, a máscara no Théâtre du Soleil é tratada como objeto sagrado, cercada por uma série de condutas e ações ritualísticas. Primeiramente, é preciso que elas sejam cuidadosamente dispostas sobre uma mesa, especialmente preparada para este propósito. Não é permitido se portar de forma displicente perto delas ou ser desrespeitoso com as mesmas. Não se deve tocar a pintura ou pegá-las através dos olhos e da boca, mas cuidadosamente pelas laterais. Uma vez sobre o rosto, não falar em nome do ator ou atriz, apenas da máscara. Após o trabalho, todas devem retornar aos seus invólucros especiais para cair num sono profundo.

A *masquiagem* no Théâtre du Soleil demanda a mesma atmosfera de sacralidade. Tais quais os atores de *kathakali* que fazem da maquiagem um importante ato ritualístico (Costa, 2021), maquiarse no Soleil é parte fundamental da preparação para a cena. Uma das imagens mais icônicas da trupe é aquela dos camarins onde os atores se maquam e se vestem sob o olhar atento e respeitoso do público (Figura 32). Sustentados por uma atmosfera misteriosa, vão deixando de ser eles mesmos para dar lugar aos personagens. Os camarins são repletos de espelhos que ajudam no reconhecimento deste corpo-outro – assim como fazem quando munidos de um objeto-máscara. Esse momento é marcado por pequenos gestos, trocas de olhares e palavras que ajudam a se tornar Outro, rito que está presente desde o início dos ensaios, quando os trajes e maquiagens ainda são bastante processuais.

Figura 32 – Camarins visíveis ao público na turnê de *O Último Caravançaré* em Bochum na Alemanha



Fonte: Etienne Lemasson | Archives Théâtre du Soleil [2004].

Além da *masquiagem* e do objeto-máscara, o traje de cena é outro elemento imprescindível do mascaramento. Tal fenômeno é observado por Béatrice Picon-Vallin já em *Noite de Reis*: “Com efeito, os figurinos são também máscaras das quais só emergem quando o rosto está mascarado, mãos com os antebraços enfaixados em mitenes até a raiz dos dedos” (Picon-Vallin, 2017, p. 153). Neste e nos outros espetáculos que compõem o ciclo de Shakespeare, as vestimentas agigantam os atores, as múltiplas camadas de tecido colocam em evidência o movimento do corpo que também é modificado pelo grande peso dos figurinos.

Analisando a prática pedagógica de integrantes da trupe em oficinas voltadas para a atuação, o pesquisador Felisberto Sabino da Costa destaca que “a máscara compreende não apenas o objeto, mas inclui o figurino e, principalmente, a exploração de um estado que o aluno-ator deve sustentar enquanto estiver atuando” (Costa, 2021, p. 23). Ainda no ciclo de Shakespeare, o relato de Georges Bigot sobre a criação do traje e maquiagem do Rei Ricardo (Figura 33) é bastante elucidativo a esse respeito.

Uma foto de *nô* mostrada por Ariane num número de *Double Page* sobre o Japão me interpelou: um rosto branco com traços negros, um quimono. Nos figurinos, não havia mais calça no meu tamanho. No fundo do ateliê, numa bagunça, um carrinho de madeira em que se empilham os figurinos do *Molière*: pego três saiotes e o gibão de Molière. As perneiras serão mangas de gibão presas por alfinetes. Um saiote

jogado sobre o ombro, e eis uma manga de quimono. Mantereí esse aí por cima do meu figurino definitivo, que será feito a partir desses elementos. Passo no rosto o branco com a maquilagem dos *clowns* de *Mefisto* e, numa touca novamente de Molière, encontro do que fazer para mim um cinto com pérolas. Em nossos figurinos de ensaio, com nossos largos saíotes, nossas mangas de gibão enfiadas à guisa de calça, nossas joelheiras, tudo isso atado e enrolado, estávamos muito aparelhados, como guerreiros. A gente se preparava para o combate, como se entrasse numa arena. Tudo era imenso. (Bigot apud Picon-Vallin, 2017, p. 141)

Figura 33 – O Rei Ricardo II (Georges Bigot) em primeiro plano



Fonte: Michèle Laurent [1981?].

Diferente do objeto-máscara que é confeccionado sem a participação dos atores, tanto o figurino-máscara quanto a *masquiagem* são criados *com e por* eles. Ao longo dos ensaios e por meio das evidências cênicas, os atores devem se engajar na busca de materiais que são manipulados e reconfigurados até o último instante. As costureiras-figurinistas e maquiadores são responsáveis pelo acabamento, mas o conjunto é construído a partir da troca constante com os atores. Assim, pode-se afirmar que a trupe se insere numa tendência contemporânea em que “[...] a máscara não se cola mais somente ao rosto do ator, mas pode tornar-se a embalagem ou o invólucro que cobre todo o seu corpo” (Costa, 2021, p. 9).

1.9 Norodom Sihanuk e máscaras balinesas

Com o fim do ciclo, vários atores partem, tornando impossível a montagem da segunda parte de *Henrique IV*, como previa Ariane Mnouchkine. Os três espetáculos são apresentados em alternância e realizam turnê dentro e fora da Europa. O ciclo de Shakespeare causa uma forte impressão no público e é bem recebido pela crítica¹⁸⁹. Após o sucesso, uma nova criação se inicia, desta vez com a presença de Hélène Cixous¹⁹⁰, dramaturga recém-chegada que permanece no Soleil até os tempos atuais. O Oriente continuaria a ser fonte de inspiração não somente do ponto de vista da forma, mas também da temática. Assim, o espetáculo *A História Terrível mas Inacabada de Norodom Sihanuk, Rei do Camboja*¹⁹¹ denuncia os horrores perpetrados por Pol Pot¹⁹² na história recente do Camboja e o genocídio cometido contra o povo *khmer*¹⁹³. A narrativa é construída em torno do príncipe Norodom Sihanuk¹⁹⁴, personalidade da vida real que se transforma em metáfora teatral do próprio Camboja ameaçado pelas ideologias da extrema esquerda.

À maneira do ciclo de Shakespeare, as máscaras continuam a integrar os ensaios, ajudando a descobrir os personagens, o corpo-máscara e as situações dramáticas em constante diálogo com o texto – que seria feito e refeito a partir das improvisações. No entanto, os atores se reencontrariam com a mesma dificuldade vivenciada em *A Era de Ouro*: a de transpor eventos e personalidades da contemporaneidade. Apesar das tentativas, a máscara de Pantaleão não serviria mais para traduzir os poderosos de *Sihanuk*, justamente por se tratar de figuras reais, fortemente presentes no imaginário dos atores. As máscaras estariam lá “[...] sobretudo para lembrar Mnouchkine, e os atores, das regras incontornáveis da transposição teatral” (Freixe, 2010, p. 253, tradução nossa)¹⁹⁵. Desta forma, elas serviriam de referência

¹⁸⁹ O espetáculo *Ricardo II* recebe o grande prêmio de Crítica de teatro em 1982.

¹⁹⁰ Hélène Cixous (1937-) é dramaturga, crítica feminista e romancista. Ela é parceira do Théâtre du Soleil desde *Norodom Sihanuk* e segue assinando os textos contemporâneos da trupe.

¹⁹¹ No original: *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*. O espetáculo teve sua estreia em 1985 na Cartoucherie. No ano seguinte, realizou apresentações na Holanda (Amsterdã), Bélgica (Bruxelas) e Espanha (Madri e Barcelona). No total, 108.445 pessoas assistiram a *Norodom Sihanuk*.

¹⁹² Pol Pot (1925-1998) foi um líder político *khmer* que governou o regime totalitarista do Camboja entre 1975 e 1979. O seu governo comunista radical dizimou milhares de pessoas, além de levar o país à violência e à pobreza.

¹⁹³ *Khmer* é o grupo étnico-linguístico que compõe a maior parte da população do Camboja, parte da Tailândia e do Vietnã. O povo *khmer* subsiste majoritariamente da agricultura e segue o Budismo Theravāda. Historicamente, o povo *khmer* é bastante influenciado pela cultura indiana.

¹⁹⁴ Norodom Sihanuk (1922-2012) foi rei do Camboja em duas ocasiões (1941-1955 e 1993-2004), além de servir como Primeiro Ministro e Presidente. Sihanuk foi uma figura importante na história do país desde a Independência até os anos mais recentes.

¹⁹⁵ No original: [...] surtout pour rappeler à Mnouchkine, et aux acteurs, les règles incontournables de la transposition théâtrale.

para estabelecer o nível de jogo e teatralidade do espetáculo, mesmo que para a maior parte dos personagens as máscaras não sejam conservadas.

Figura 34 – O rei Suramarit (Guy Freixe) se encontra com o seu filho Sihanuk (Georges Bigot)



Fonte: Martine Franck / Magnum Photos [1985?].

Apenas duas permanecem no espetáculo finalizado: uma para um velho servo e outra para o rei Suramarit (Figura 34), pai de Sihanuk, que é retratado como uma aparição fantasmagórica (mesmo que ele se encontrasse ainda vivo à época dos fatos). Assim como ocorrera no ciclo de Shakespeare, são as figuras paternas que portariam objetos-máscara, principalmente Suramarit que “[...] retornava, graças à magia do teatro, deste outro mundo da morte” (Freixe, 2010, p. 253, tradução nossa)¹⁹⁶. Além das máscaras, Erhard Stiefel confecciona oitocentos bonecos que ficam em torno de todo o cenário retratando o povo *khmer* assassinado que, do alto, assistia à ação que transcorria no palco (Figura 35).

¹⁹⁶ No original: [...] revenait, grâce à la magie du théâtre, de cet autre monde de la mort.

Figura 35 – O povo *khmer* no alto observando os vivos em *Norodom Sihanuk*



Fonte: Michèle Laurent [1985?].

Para a realização das máscaras do espetáculo, Erhard Stiefel partiria de uma extensa pesquisa documental e da observação de máscaras do *topeng* balinês. Naquela época, o mascareiro se encontra com o mestre I Made Djimat¹⁹⁷, primeiro em Paris e posteriormente em Bali. Embora a tradição permaneça viva e vigorosa na ilha, Erhard Stiefel teve dificuldades em ter acesso às tradicionais técnicas de construção de máscaras. Por um lado, a grande receptividade dos balineses às transformações e modernizações é uma das razões para a sobrevivência do *topeng* nos dias atuais e permitiu que a arte da escultura se renovasse; como ocorreu com o escultor Kebes¹⁹⁸ que propôs a suavização das linhas de expressão que acabaram por dar um aspecto de “carne” às máscaras (Stiefel, 2010). Porém, por outro lado, esta mesma abertura prejudica a preservação de máscaras de origem que foram sucessivamente perdidas ou degradadas por conta do uso ou mesmo do clima quente e úmido da ilha. Aliado a isso, a expansão do mercado turístico em Bali fez com que se multiplicasse

¹⁹⁷ I Made Djimat (1947-) é mestre dos estilos clássicos de teatro balinês. Filho de pais artistas, I Made Djimat aprendeu aos 5 anos de idade o *baris* apenas observando o seu pai ensinar outras crianças. Aos 9 anos, ele ensinava em outros vilarejos junto à sua mãe e, aos 14 anos, obteve seu primeiro prêmio no concurso nacional de *Gambuh*, feito que se repetiu nos anos seguintes com outras formas espetaculares, como o *baris*, *djauk* e *topeng*. Além de atuar, I Made Djimat domina todos os instrumentos do gamelão (orquestra que acompanha a cena) e é coreógrafo. A partir dos 21 anos, segue uma carreira internacional de muito sucesso, totalmente dedicada à arte.

¹⁹⁸ Não foi possível, até esta data, encontrar mais informações sobre o escultor balinês.

a produção industrial de máscaras com fins comerciais, o que também torna difícil a pesquisa de técnicas tradicionais de confecção.

Mesmo com todos esses empecilhos, Erhard Stiefel conseguiu ter acesso às máscaras de Kebes e realizar réplicas das mesmas. Diferente do Japão, a prática da cópia como método de aprendizagem não é muito difundida entre os balineses. Para tanto, foi preciso ganhar confiança do mestre I Made Djimat e de atores da ilha para que tivesse a permissão de reproduzir máscaras emprestadas.

Assim, o rosto de Sumarit é, nas palavras de Stiefel, “quase réplica da máscara balinesa” (Stiefel apud Picon-Vallin, 2017, p. 170) enquanto o rosto do velho servo seria de fato uma cópia. O rosto do rei defunto seria uma releitura da máscara inteira de ancião, o *topeng tua*, que na cultura balinesa simboliza a velhice, a piedade e a morte. Diferente das máscaras confeccionadas para o ciclo de Shakespeare, Stiefel cria uma meia-máscara para permitir que o ator falasse livremente. Guy Freixe, ator que fez Sumarit conta que “ele [Stiefel] fez uma primeira tentativa de articular o maxilar antes de optar por uma meia-máscara que convinha bem ao caráter farsesco do personagem, porque a articulação de uma máscara inteira dá sempre uma impressão mecânica à palavra e reforça a rigidez” (Freixe, 2019, p. 9, tradução nossa)¹⁹⁹. Em relação aos olhos, Stiefel mantém os olhos fixos da própria máscara, reforçando o caráter espectral do personagem. Durante o processo de confecção, Freixe ensaiaria com uma máscara provisória de papelão.

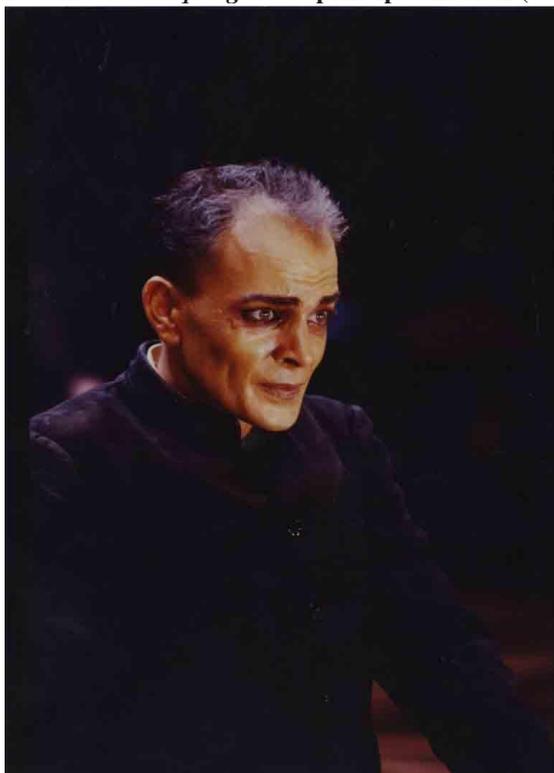
Assim como ocorrera no ciclo de Shakespeare, os outros personagens manteriam o mesmo nível de teatralidade e o mascaramento se daria por meio do traje e da maquiagem. Mais uma vez, a *masquiagem* permitiria aos personagens de serem “[...] mais presentes, mais próximos, mais vulneráveis também, além de permitir uma maior convivência com o público”²⁰⁰. Os atores pintariam o rosto de bronze acobreado, assim como os cabelos de preto ébano. Alguns ganhariam próteses dentárias que aumentariam o rosto²⁰¹. O príncipe Sihanuk (Figura 36), por exemplo, teria olhos bem destacados por contornos escuros e uma barriga postiça por baixo do traje que lhe traria corpulência. Mas, diferente dos espetáculos anteriores, a *masquiagem* buscaria também uma verossimilhança com o povo cambojano, ganhando contornos mais descritivos. Essa dupla funcionalidade da maquiagem – como máscara e como ilustração – operaria ao mesmo tempo em cena.

¹⁹⁹ No original: Il a fait un premier essai d’articulation de la mâchoire avant d’opter pour le demi-masque qui convenait bien au caractère facétieux du personnage, car l’articulation d’un masque plein donne toujours une impression mécanique à la parole et renforce la rigidité.

²⁰⁰ Idem, 2010, p. 257, tradução nossa. No original: [...] plus présents, plus proches, plus vulnérables aussi, et du coup permettait une connivence plus grande avec le public.

²⁰¹ Ibidem.

Figura 36 – Detalhe da *maquiagem* do príncipe Sihanuk (Georges Bigot)



Fonte: Michèle Laurent [1985?].

1.10 A máscara total

Dando continuidade ao ciclo de epopeias asiáticas, *A Índiada ou A Índia dos Seus Sonhos*²⁰² teria como cerne a Índia, sonhada por uma geração que lutou pela sua independência da Coroa Britânica seguida de sua separação para evitar uma guerra civil entre hindus e muçulmanos. O processo criativo foi semelhante ao anterior: improvisações com e sem máscaras em diálogo com o texto construído coletivamente. A caracterização dos personagens tendia à verossimilhança, tanto na maquiagem quanto nos trajes.

Apenas uma máscara é apresentada: Moona Baloo (Figura 37), uma urso que entra em cena junto com o seu treinador. Trata-se de uma *máscara total*, denominação dada pela própria trupe para se referir a um tipo de máscara que cobre todo o rosto e corpo do ator (Picon-Vallin, 2012). Em um determinado momento do espetáculo, a urso se desvencilhava do seu mestre, transitava pelo palco até se encontrar frente a frente com Gandhi²⁰³. O

²⁰² No original: *L'indiade ou l'Inde de leurs rêves*. Teve sua estreia na Cartoucherie em 30 de setembro de 1987. No ano seguinte, realizou apresentações em Israel (Tel-Aviv). No total, o espetáculo teve 89 mil espectadores.

²⁰³ Mahatma Gandhi (1869-1948) foi um político e ativista conhecido por liderar o movimento nacionalista contra o domínio da Coroa Britânica sobre a Índia. Ele era um pacifista que obteve conquistas políticas e sociais para o seu país.

encontro entre os dois era um dos momentos mais poéticos do espetáculo. Moona Baloo terminaria assassinada pelo próprio treinador, metáfora para a situação de desconfiança entre os indianos onde amigos não se diferenciam mais dos inimigos (Picon-Vallin, 2014). Os movimentos do animal surpreendiam pela agilidade e grau de realismo.

Figura 37 – A ursa Moona Baloo (Catherine Schaub, Jean-Louis Lorente) e Gandhi (Andres Perez Araya)



Fonte: Michèle Laurent [1987?].

Embora em entrevistas antigas Erhard Stiefel se referisse à Moona Baloo como máscara total, atualmente ele não concorda mais com esta definição. Para ele, uma máscara é uma escultura, com duas faces (uma interna e outra externa) e uma borda, que é colocada sobre o rosto²⁰⁴, o que desqualificaria Moona Baloo como máscara.

Mas, para mim, não é uma máscara. Não podemos dizer que o urso é uma máscara. A ideia de Ariane... ela me pediu para fazer alguma coisa de excepcional. “Eu gostaria que você fizesse alguma coisa que nos faça sonhar imediatamente, que a gente acredite que é um urso de verdade.” Parecia mesmo que as pessoas acreditavam por pelo menos dois minutos. De qualquer forma, era isso. As pessoas do público tinham medo. Num determinado momento, o urso escapava, saía do seu laço e ficava ao lado do público. As pessoas ficavam com medo de verdade.²⁰⁵

A divergência entre o mascareiro e o Théâtre du Soleil para classificar Moona Baloo revela os diferentes caminhos de investigação dentro do campo das máscaras. Como escultor,

²⁰⁴ Informação retirada de conversa com Erhard Stiefel em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

²⁰⁵ Citação retirada de conversa com Erhard Stiefel realizada em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

Erhard Stiefel se insere em uma visão mais tradicional, dedicando-se a pesquisar o objeto-máscara e suas possibilidades no teatro. Por sua vez, a trupe explora procedimentos pertencentes ao campo do mascaramento que transborda os limites da linguagem estética do teatro de máscaras, justificando assim o conceito máscara total.

Ao analisar Moona Baloo, no entanto, algumas questões relacionadas ao mascaramento se apresentam, sendo uma delas o grau de realismo. De fato, o trabalho envolvendo a urso visava uma aproximação tal com a realidade a ponto de confundir o espectador. Duccio Bellugi-Vannuccini²⁰⁶, que substituiu por algumas apresentações o papel de Moona Baloo²⁰⁷, relata que foi preciso observar e copiar a forma como um urso se movimenta a partir de vídeos e visitas ao zoológico com o objetivo manifesto de produzir uma ilusão²⁰⁸.

Outra questão adjacente é a relação com a experiência sensível do ator. Mesmo que se reconheça um alto grau de engajamento corporal, o trabalho parece ser diferente daquele empregado em vivências de mascaramento. Esta diferença fica aparente quando Duccio compara Moona Baloo com o coro de cachorros infernais (Figura 38) que acompanhavam as três Erínias em *Eumênides*²⁰⁹ do ciclo dos *Átridas*²¹⁰.

Para os *Átridas*, por exemplo, fazíamos cachorros nas quatro patas. [...] No fundo, era a mesma coisa, exceto que a urso de *A Índiada* e *Kanata* era mais realista. [...] Evidentemente que, nos *Átridas*, havia uma transposição. Eram claramente pessoas que faziam os cachorros. Então está aí a diferença, eu diria.²¹¹

Nesta declaração, alguns elementos merecem destaque. Em primeiro lugar, Duccio confirma que se buscava com Moona Baloo o realismo, um tipo de trabalho diferente daquilo buscado por Ariane Mnouchkine em espetáculos anteriores com as máscaras teatrais. No jogo com máscaras, a transposição (também citada por ele) é indispensável à medida que realiza a

²⁰⁶ Duccio Bellugi-Vannuccini (1962-) é ator do Théâtre du Soleil desde 1987. Ele também é diretor, cenógrafo e atualmente ele é diretor artístico e pedagógico da ARTA.

²⁰⁷ O personagem era originalmente feito por Catherine Schaub e Jean-Louis Lorente em alternância.

²⁰⁸ Informação retirada de entrevista com Duccio Bellugi-Vannuccini em 10 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice E.

²⁰⁹ No original: *Les Euménides*. A peça de Ésquilo é o quarto espetáculo do ciclo dos *Átridas*. Ele estreou em 1992 na Cartoucherie e foi apresentado em alternância com os outros espetáculos do ciclo.

²¹⁰ No original: *Les Atrides*. O ciclo dos *Átridas* compreendeu o período entre 1990 e 1992 com a montagem de quatro espetáculos da tragédia grega. Os espetáculos foram apresentados em alternância e renderam o grande prêmio da Crítica ao Théâtre du Soleil. Além da Cartoucherie, os espetáculos foram apresentados em Lyon, Toulouse e Montpellier, na Holanda (Amsterdã), Alemanha (Essen e Berlim), Itália (Gibellina), Inglaterra (Bradford), Canadá (Montreal), Estados Unidos (Nova York) e Áustria (Viena). Ao todo, 286.700 espectadores assistiram aos espetáculos (mais que o número de espectadores de 1789 e do ciclo de Shakespeare).

²¹¹ Citação retirada de entrevista com Duccio Bellugi-Vannuccini em 10 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice E.

transformação poética do gesto, destaca-o da vida cotidiana e estabelece um corpo extracotidiano. Por fim, numa atuação marcada pela máscara, o público que compactua com a artificialidade da cena, ou seja, *sabe que são pessoas que fazem cachorros*.

Figura 38 – Coro de cachorros infernais em *Eumênides* do ciclo dos Átridas



Fonte: Martine Franck / Magnum Photos [1992?].

Mesmo que a comparação tenha sido feita, o coro de cachorros infernais não é considerado um exemplo de máscara total pela própria trupe²¹². Neste caso, o sistema corpo-máscara é constituído pela conjugação dos diversos elementos que compõem o mascaramento – meia-máscara, *masquiagem*, traje e corpo –, ao contrário de Moona Baloo que é composta de um traje único que cobre o ator da cabeça aos pés.

Para esta análise, talvez fosse mais apropriado comparar Moona Baloo com outra máscara total: o iaque de *E Súbito Noites de Vigília*²¹³. O personagem aparece com duas Senhoras Pantaleão numa cena que se chama “a caça do Iaque” (Figura 39). Na comparação, duas diferenças chamam atenção: a caracterização nada realista do iaque e a sua interação com máscaras da *commedia dell’arte*. Estas diferenças modificam completamente o efeito sobre a interação do público com o iaque, muito mais próxima do coro de cachorros. Todavia,

²¹² Béatrice Picon-Vallin (2014), porém, usa o termo para denominar o coro de cachorros.

²¹³ No original: *Et soudains des nuits d’éveil*. O espetáculo estreou em 1997 na Cartoucherie e cumpriu turnê no ano seguinte na Rússia (Moscou). No total, 55 mil espectadores assistiram à montagem.

as máscaras totais do Soleil têm em comum o fato de cobrir totalmente os atores, tornando irreconhecível a figura humana.

Figura 39 – O Iaque (Serge Nicolai, Duccio Bellugi-Vannuccini) e Senhora Pantaleão (Hélène Cinque)



Fonte: Michèle Laurent [1997?].

A complexa problemática envolvendo a supressão da estrutura humana no traje já fora abordada por Roland Barthes em meados da década de 1950. Na análise revisitada pelos pesquisadores Fausto Viana e Isabela Monken Velloso (2018), Barthes considerava adocicado o traje que não respeita a humanidade, suprimindo a corporeidade sensível do ator da visão do espectador. Para ele, seria justamente a presença do corpo (que respira, transpira, tem cheiro e textura) um dos elementos mais eróticos e potentes do teatro em contraposição a artes como o cinema, no qual a imagem não substitui a presença. Em diálogo com o autor francês, Viana e Velloso ressaltam que “o traje de cena deve complementar o trabalho do ator e vice-versa” (Viana; Velloso, 2018, p. 22) trazendo reflexões sobre como a interação entre traje e corpo contribui na construção da experiência cênica. No campo dos mascaramentos, o encontro entre o corpo e a matéria, suas afetações sensíveis no tempo e espaço, produz subjetividades na fronteira limítrofe entre o eu e o outro (Costa, 2015). De volta ao contexto do Théâtre du Soleil, é fato que a máscara total impede que o público se relacione com o corpo do ator. Torna-se difícil, portanto, analisar se este mesmo traje é capaz de catalisar uma interação sensível entre corpo e matéria.

O fato é que a máscara total continuaria a aparecer em diversos espetáculos da trupe francesa. Em *Kanata – Episódio I – A controvérsia*²¹⁴, espetáculo que aborda a relação entre autóctones e alóctones no Canadá, a trupe retoma o mesmo traje de urso usado para Moona Baloo. Em espetáculos mais recentes do Théâtre du Soleil, *Um Quarto na Índia*²¹⁵ e sua continuação *A Ilha de Ouro*, macacos (Figura 40) invadem o palco. Embora a trupe considere os macacos como um exemplo de máscara total, esta não me parece uma denominação apropriada ao caso. Diferente de Moona Baloo ou do Iaque, não se trata de um traje completo e único que suprime a figura humana. Assim, os macacos estariam mais próximos do mascaramento dos cachorros infernais citados acima, no qual o sistema corpo-máscara é constituído pela conjugação dos diversos elementos que o compõe, mesmo que nenhuma parte da pele dos atores esteja à mostra. Da mesma forma, analisando a única referência visual encontrada no site do Théâtre du Soleil do personagem²¹⁶, tendo a não concordar com a denominação máscara total para o personagem Mendigo-Vagabundo de *E Súbito Noites de Vigília* proposta pela pesquisadora Béatrice Picon-Vallin (2014). Ademais, em entrevistas com atores da trupe, em nenhum momento o personagem foi citado como um exemplo de máscara total. A falta de referências visuais e a baixa qualidade da foto, no entanto, não permite uma análise pormenorizada da mesma.

²¹⁴ No original: *Kanata - Épisode I - La controverse*. O espetáculo *Kanata* foi dirigido por Robert Lepage a convite de Ariane Mnouchkine que se identifica artisticamente com o canadense. O espetáculo seria o primeiro de uma trilogia que abarcaria três períodos históricos do Canadá. Mas Robert Lepage foi violentamente acusado de apropriação cultural e racismo, o que colocou em risco a produção ainda não finalizada do espetáculo. A partir de então, a ideia da trilogia foi deixada de lado e o espetáculo estreou em 2018 na Cartoucherie. Ele seguiu temporada no ano seguinte na Itália (Nápoles) e Grécia (Atenas). No total, foram 66 apresentações e 27.240 espectadores.

²¹⁵ No original: *Une chambre en Inde*. O espetáculo estreia na Cartoucherie em 2016. Foram 99.240 espectadores em 188 apresentações no total. De 2016 a 2018, realizaram apresentações em Montpellier, nos Estados Unidos (Nova York) e na Suíça (Lausanne).

²¹⁶ Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/7>. Acesso em: 11 abr. 2024.

Figura 40 – Os macacos (Seear Kohi e Arman Saribekian) e Cornélia (Hélène Cinque) em *Um Quarto na Índia*



Fonte: Michèle Laurent [2016?].

Em todos os exemplos aqui descritos de máscara total, Erhard Stiefel foi responsável por confeccionar apenas a parte da máscara que envolve a cabeça, enquanto a parte dos trajes ficou a cargo da equipe de figurino coordenada por Marie-Hélène Bouvet²¹⁷, Nathalie Thomas²¹⁸ e Annie Tran²¹⁹.

É curioso perceber que em todos os casos o recurso da máscara total foi utilizado para personificar animais. Uma hipótese, talvez, seria a busca por um distanciamento da figura humana e, conseqüentemente, por formas animais. No entanto, não será sempre por meio da máscara total que o Théâtre du Soleil buscará retratar animais, recorrendo muitas vezes a bonecos e esculturas, como veremos a seguir. Os motivos que determinariam a escolha por um ou outro caminho ainda não foram esclarecidos e oferecem a oportunidade de um estudo particular.

²¹⁷ Marie-Hélène Bouvet integrou o Théâtre du Soleil em *Noite de Reis* após uma recondução profissional. Junto a Nathalie Thomas e Annie Tran, ela é responsável por todas as atividades relacionadas à criação dos figurinos da trupe, da escolha de tecidos e cores à finalização dos trajes.

²¹⁸ Nathalie Thomas trabalhou com corte e costura em vários ateliês antes de integrar o Théâtre du Soleil em 1976. Junto a Marie-Hélène Bouvet e Annie Tran, ela é responsável por todas as atividades relacionadas à criação dos figurinos da trupe, da escolha de tecidos e cores à finalização dos trajes.

²¹⁹ Annie Tran entrou no Théâtre du Soleil em 1990 e desde então, junto a Marie-Hélène Bouvet e Nathalie Thomas, é responsável por todas as atividades relacionadas à criação dos figurinos da trupe, da escolha de tecidos e cores à finalização dos trajes. Das máscaras totais, Annie só não participou da criação de Moona Baloo.

1.11 Máscaras, *masquiagens*, bonecos e esculturas

Após as epopeias asiáticas, sucederia *A Noite Milagrosa*²²⁰, produção cinematográfica encomendada para as celebrações do bicentenário da Assembleia Nacional, que viria amenizar a situação financeira catastrófica em que o Théâtre du Soleil se encontrava²²¹. Para formar a Assembleia Constituinte, Erhard Stiefel confeccionou cerca de trezentos bonecos de cera em tamanho humano (Figura 41) que ficavam em meio aos atores. Na produção audiovisual, os atores atuam deputados-marionetes que retomam a vida para debater as ideias fundantes da Declaração dos Direitos do Homem. A ideia de atores-marionetes seria retomada e desenvolvida em espetáculos posteriores como *Tambores Sobre o Dique* e *A ilha de Ouro*.

Figura 41 – Boneco em tamanho humano confeccionado para *A Noite Milagrosa*



Fonte: Archives Marie-Hélène Bouvet (1989).

²²⁰ No original: *La nuit miraculeuse*. O filme de 1989 tinha como tema a Revolução Francesa e a Declaração dos Direitos do Homem.

²²¹ De acordo com Picon-Vallin (2014), as dívidas chegavam a 6,5 milhões de francos, o que equivale hoje a 1.757.836,41 euros de acordo com a atualização do valor em francos pela inflação acumulada até 2002, com cálculo de conversão com base no fator apresentado pelo Banco Central Europeu (€1 = FRF 6,55957) e posteriormente atualizado pela inflação acumulada até 2022, de acordo com o Instituto Nacional de Estatísticas e Estudos Econômicos da França (INSEE).

O início da década de 1990 marcou o retorno do Théâtre du Soleil às fontes perdidas do teatro ocidental. Assim como se sucedera no ciclo de Shakespeare, a trupe se volta para os clássicos da dramaturgia ocidental como um retorno às grandes escolas do teatro. Assim se daria o ciclo dos *Átridas* composto por quatro tragédias gregas adaptadas e montadas pelo Théâtre du Soleil: *Ifigênia em Áulis*²²², *Agamêmnon*²²³, seguida de *Coéforas*²²⁴ e *Eumênides*. Apresentados em alternância, os espetáculos renderiam o grande prêmio da Crítica ao Théâtre du Soleil e ultrapassaria o número total de espectadores em relação aos espetáculos anteriores.

Assim como ocorrera com o ciclo de Shakespeare, foi preciso criar estratégias de distanciamento para compreender e revelar a importância histórica dos temas tratados (Viana, 2010). Assim, a trupe alia o trabalho sobre os textos com formas oriundas da Europa central e da Ásia, principalmente aquelas de origem indiana: o *kathakali*, o *kutiyattam*²²⁵ e o *bharata nattyam*. As máscaras estariam mais uma vez presentes nos ensaios, mas seriam rapidamente substituídas por *masquiagens* criadas por Catherine Schaub²²⁶. De acordo com Guy Freixe, “[...] a maquiagem permitia aos atores criar figuras muito distanciadas do realismo, sem perder, todavia, sua fragilidade e força emocional passando pelo rosto” (Freixe, 2010, p. 257, tradução nossa)²²⁷.

Inspiradas pelas maquiagens do *kathakali* (Figura 42), as *masquiagens* seriam compostas por uma pele branca, grossas linhas por baixo dos olhos e sobrancelhas bem marcadas que destacariam o olhar carregado destas figuras (Figura 43). A boca desenhada em vermelho com o canto dos lábios alargados dava maior expressividade para o rosto (Féral in Viana, 2010). Cada personagem teria uma *masquiagem* única. A pintura seria completada por

²²² No original: *Iphigénie à Aulis*. O primeiro espetáculo do ciclo é de autoria de Eurípedes, grande dramaturgo do teatro grego antigo. *Ifigênia* estreou em 1990 e foi apresentado em alternância com os outros espetáculos do ciclo.

²²³ No original: *Agamemnon*. O segundo espetáculo do ciclo é de autoria de Ésquilo, grande dramaturgo do teatro grego antigo. *Agamêmnon* é a primeira peça da trilogia de Orestes. *Agamêmnon* teve a sua estreia em novembro de 1990 e foi apresentado em alternância com os outros espetáculos do ciclo.

²²⁴ No original: *Les Choéphores*. A peça de Ésquilo é o terceiro espetáculo dos *Átridas*. Ele estreou em 1991 na Cartoucherie e foi apresentado em alternância com os outros espetáculos do ciclo.

²²⁵ O *kutiyattam* é uma forma de dança recitada em sânscrito. Mais antiga que o *kathakali*, a dança remonta ao século X.

²²⁶ Catherine Schaub (1969-) trabalhou no Théâtre du Soleil de 1985 até o final do ciclo dos *Átridas*. A atriz e dançarina estudou o *kathakali* durante cinco anos e trabalhou com diversos artistas e grupos como Bread and Puppet e Simon McBurney. Atualmente, trabalha regularmente com Simon Abkarian (também antigo ator da trupe) como atriz, dançarina e preparadora corporal.

²²⁷ No original: [...] le maquillage permettait aux acteurs de créer des figures très éloignées du réalisme, sans perdre pour autant leur fragilité et la force émotionnelle passant par le visage.

grossas barbas de lã (para o coro de anciãos em *Agamêmnon*), adereços sobre a cabeça e roupas pesadas que mostravam a gravidade dos eventos retratados.

Além das meias-máscaras dos cachorros infernais já citadas anteriormente, Erhard Stiefel esculpiu em colaboração com o cenógrafo Guy-Claude François²²⁸ estátuas que ficavam dispostas em quatro fossas “arqueológicas”, estas construídas ao longo do percurso do público (Figura 44). As estátuas eram de gesso e cobertas de terra argilosa pintada, o que gerava um aspecto de terracota. O conjunto se assemelhava ao coro dos *Átridas* junto aos seus cavalos. A partir do molde de gesso, Stiefel também esculpiu manequins-cadáveres de cera para os personagens de Clitemnestra, Agamêmnon e Egisto que eram usados em cena.

Figura 42 – Masquiagem do *kathakali*



Fonte: Théâtre du Soleil [19--].

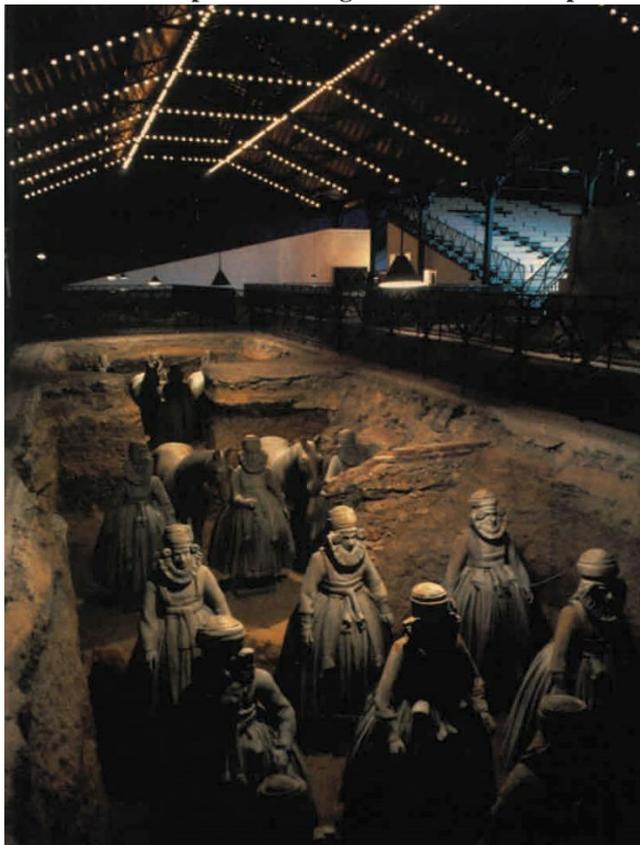
Figura 43 – Detalhe para a masquiagem da corifeia (Catherine Schaub) de *Coéforas*



Fonte: Michèle Laurent [1991?].

²²⁸ Guy-Claude François (1941-2014) integrou o Théâtre du Soleil em 1968 como diretor técnico responsável por reestruturar o Circo Médrano para as apresentações de *Sonho de uma Noite de Verão*. A partir de *A Era de Ouro*, François se torna cenógrafo da trupe, sendo um importante colaborador de Ariane Mnouchkine. A última cenografia que assina é *Le Dernier Caravansérail (Odyssées) (O Último Caravançará (Odisseias))*. Ele também foi responsável por redesenhar o espaço arquitetônico da Cartoucherie.

Figura 44 – Estátuas dispostas ao longo da Cartoucherie para os *Átridas*



Fonte: Michèle Laurent [1990?].

Os espetáculos dos *Átridas* foram amplamente aclamados pelo público e pela crítica. Mas o ciclo também foi marcado por crises, ocasionando a partida de muitos integrantes. No *élan* de *Eumênides*, o Théâtre du Soleil parte para a criação de *A Cidade Perjura ou O Despertar das Erínias*²²⁹ onde reaparecem as Erínias com os seus dentes enegrecidos reivindicando justiça. O espetáculo não é muito bem recebido pelo público e logo é interrompido por decisão da trupe.

Segue-se então *Tartufo*²³⁰ de Molière, espetáculo encomendado que garante a sobrevivência do Théâtre du Soleil, mais uma vez bastante endividado. Na montagem, a Inquisição do texto de Molière é substituída pelo fundamentalismo islâmico e o espetáculo é

²²⁹ No original: *La Ville Parjure ou le Réveil des Érinyes*. O espetáculo é criado a partir de um escândalo na França com a transfusão de sangue contaminado que ocasionou em muitas mortes. A tragédia contemporânea tem sua estreia em 1994 na Cartoucherie e se apresenta ao longo de 1995 em Liège e no Festival de Avignon, na Alemanha (Recklinghausen) e Áustria (Viena). 51.200 espectadores assistiram *A Cidade Perjura*.

²³⁰ No original: *Le Tartuffe*. O espetáculo estreou em 1995. O processo de criação pode ser visto no filme *Au Soleil même la nuit (Scènes d'accouchement) (No Soleil Mesmo à Noite (Cenas de partos))* de Éric Darmon. Entre 1995 e 1996, *Tartufo* foi apresentado na Cartoucherie, no Festival de Avignon, em Saint-Jean D'Angely, Liège e La Rochelle e circulou por Áustria (Viena), Dinamarca (Copenhague) e Alemanha (Berlim). No total, o espetáculo teve 122 mil espectadores.

transposto para uma Argélia ou um Marrocos imaginário. Em entrevista²³¹, o ator Duccio Bellugi-Vannuccini afirma que havia a intenção de realizar uma espécie de intermédios com máscaras em *Tartufo*, à maneira do *kyōgen* no teatro *nō*. O projeto acabaria não acontecendo, mas as máscaras deixam uma forte impressão no jogo de cena. No espetáculo, os personagens terminam com uma *masquiagem* que ressalta as expressões do rosto e que lembra a palheta preta e branca do cinema mudo. É somente em *E Súbito Noites de Vigília* que o objeto-máscara reaparece em cena.

1.12 A cópia e o uso de máscaras de outras culturas

Em 1996, o Théâtre du Soleil acolheu um grande número de famílias africanas de *sans-papiers*²³² ameaçadas de serem expulsas da França injustamente. Por um longo período²³³ e em meio às apresentações de *Tartufo*, cerca de trezentas pessoas dormiram, comeram e viveram provisoriamente na sede do Soleil. Esse evento inspira a criação de *E Súbito Noites de Vigília*, espetáculo que se passa no Tibete, país asiático martirizado, numa narrativa que envolve o acolhimento de estrangeiros por uma trupe de teatro. Para este espetáculo, os atores estudam a ancestral dança do cervo *shawa chakar*²³⁴ (Figura 45) e uma dança tibetana mascarada chamada *tashi shölpa*²³⁵ (Figura 46) (Picon-Vallin, 2014). Além das máscaras tibetanas, o espetáculo apresentaria duas Senhoras Pantaleão e o iaque. As

²³¹ Informação retirada de entrevista com Duccio Bellugi-Vannuccini em 10 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice E.

²³² *Sans-papiers* é a denominação dada às pessoas vivendo ilegalmente na França. *Sans-papiers* significa literalmente “sem documentos”.

²³³ Foram quinze dias em março de 1996 quando as famílias foram expulsas da Igreja Saint-Ambroise adicionados de mais um período no fim de julho daquele ano à ocasião de uma nova expulsão.

²³⁴ *Shawa chakar* (também encontrada como *Shazam Cham*) é uma dança ritualística das práticas budistas e de Bon (religião anterior ao budismo) do Tibete. A dança do cervo é bastante presente nos Himalaias, apresentando variações de acordo com a região. No Tibete, ela é executada por um único monge vestido com uma grande máscara de cervo e pesada roupa de seda que podem ser vistos de uma grande distância pelo público que acompanha o ritual. Por vezes, o performer empunha uma espada na mão direita que simboliza a sabedoria. Ele executa movimentos acompanhados musicalmente por grandes címbalos chamados *boerol*. A *shawa chakar* normalmente é realizada no início de cerimônias públicas para exorcizar as forças malignas e purificar a prática espiritual. A figura do cervo é dedicada às divindades ferozes que realizam o ato de libertação. Em suma, trata-se de um ritual de proteção, abundância e prosperidade.

²³⁵ *Tashi shölpa* (também encontrada na grafia *tashi shopa*) é uma das danças mais antigas do Tibete. *Tashi shölpa* significa “dança da sorte” e tem como finalidade trazer boa sorte e bons presságios. A dança é executada apenas em ocasiões especiais, como no retorno de Dalai Lama de alguma viagem ao estrangeiro, na construção ou inauguração de mosteiros ou ainda em grandes reuniões oficiais. Originalmente, a *tashi shölpa* integra o ato de abertura da antiga escola de máscara branca da ópera tibetana. A tradição conta que a dança teria aparecido num sonho do Quinto Dalai Lama Lobsang Gyatso (1617-1682) em 1645 e foi executada em sua cerimônia de ascensão ao trono. A máscara branca e barbuda personifica o Santo Thangtong Gyalpo que teria fundado o Lhamo, a clássica ópera tibetana datada do século XIV. O Santo teria vivido 140 anos, simbolizando assim a vida longa e a boa saúde.

máscaras tibetanas são cópias autênticas das máscaras originais e até mesmo os sapatos usados em cena foram encomendados diretamente do Tibete.

Por muitos anos, Erhard Stiefel concordou em realizar réplicas de máscaras tradicionais para serem usadas em espetáculos. Esse foi o caso das máscaras de *topeng* que serviram de modelo para o servo de *Norodom Sihanuk* (citado anteriormente) e das máscaras tibetanas que foram replicadas primeiramente para *E Súbito Noites de Vigília* e posteriormente para o espetáculo *Loungta, os Cavalos do Vento*²³⁶ da companhia Théâtre Équestre Zingaro. Para tanto, Erhard Stiefel pesquisou exaustivamente as máscaras sagradas da região da Mongólia e do Tibete chegando à conclusão de que quase todas foram perdidas ou roubadas. Junto aos monges mongóis, constatou que a arte de criação de máscaras havia sido perdida.

Figura 45 – A dança do cervo (Duccio Bellugi-Vannuccini)



Fonte: Michèle Laurent [1997].

Figura 46 – Tashi shölpa conduzida por Renata Ramos Maza. Ao fundo, máscaras tibetanas



Fonte: Michèle Laurent [1997].

²³⁶ No original: *Loungta, les chevaux du vent*. O espetáculo dirigido por Bartabas e realizado nos anos 2002 e 2003.

Os monges que vieram ao meu ateliê [...] ficaram surpresos; aliás; eles ficaram chocados. Eles me olhavam de uma forma bizarra. Eles se diziam: “mas como é que se faz isso, que ele possa fazer isso?” E eles queriam levá-las de volta, a propósito, todas as minhas máscaras. Eu fiquei bastante orgulhoso porque tinham monges que conheciam muito bem a tradição. (Stiefel, 2010, vídeo 1h11min45s, tradução nossa)²³⁷

Atualmente, Erhard Stiefel é bastante crítico quanto à utilização de máscaras de outras culturas e só concorda com a cópia como estratégia de estudo, pesquisa ou para recuperar máscaras antigas muito danificadas. O mestre mascareiro afirma que as máscaras têm uma dimensão sagrada, ritualística e ancestral que é perdida quando retiradas de seu contexto. Isso aliado à falta de conhecimento acaba por gerar uma banalização das mesmas no Ocidente.

Hoje, eu penso que devemos colocar as máscaras com as pessoas que sabem o que é o seu objeto. [...] Eu não posso usar uma máscara africana, ou balinesa, ou japonesa... Num determinado momento, eu disse “espera, eu não tenho nada a ver com isso”. [...] Então, deve-se conhecer a história da máscara, se falamos de máscaras. Senão, o que se diz estará trinta anos atrás.²³⁸

Como mascareiro, o contato de Erhard Stiefel com outras culturas, principalmente a japonesa e a balinesa, foi crucial para que ele desenvolvesse o seu ofício. Ao longo de suas viagens, foi recolhendo documentos de importância histórica e arqueológica, redescobrimdo técnicas de confecção já esquecidas no continente europeu e fortalecendo laços de confiança e parceria com outros mestres da arte teatral.

²³⁷ STIEFEL, Erhard. **Mémoires du théâtre : Erhard Stiefel et ses masques**. Entrevistador: Georges Banu. 2010. 1 vídeo (3 h 26 min 34 s). Canal INA. Disponível em: <https://entretiens.ina.fr/memoire-du-theatre/Stiefel/erhard-stiefel>. Acesso em: 17 nov. 2022. No original: Les moines sont venus dans mon atelier [...] étaient surpris d'ailleurs ; ils étaient choqués. Ils me regardaient d'une façon bizarre. Ils se disaient : « mais comment ça se fait, qu'il puisse faire ça ? » Et ils voulaient les ramener là-bas, d'ailleurs, tous mes masques. J'étais assez fier, parce qu'il y avait des moines qui connaissaient quand même très bien la tradition.

²³⁸ Citação retirada de conversa com Erhard Stiefel realizada em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

Figura 47 – Máscara de *Cham* que compõe a coleção de Erhard Stiefel



Fonte: Bois de l'Aune (2012).

Foi desta forma que reuniu uma coleção de mais de quinhentas máscaras de origem, a exemplo da máscara de *Cham*²³⁹ do Butão (Figura 47). São tesouros, documentos, repositórios da tradição vindos da Europa, Indonésia, Índia, Butão, Tailândia, China e Japão. A maioria obtida em mercados de objetos exóticos na Europa ou nos Estados Unidos. Estes objetos influenciaram sua forma de criar e compreender a máscara teatral, como ele mesmo afirma: “estas máscaras não foram reunidas para constituir uma coleção, elas me serviram para compreender o que é uma máscara de teatro, coisa que eu ignorava completamente quando comecei a criá-las” (Bois de l'Aune, 2012, p. 18, tradução nossa)²⁴⁰.

A cópia tem a sua importância à medida que garante a preservação de um conhecimento técnico e artístico, restaura documentos históricos, proporciona meios de investigação e estudo. Contudo, o mascareiro acredita que, do ponto de vista artístico, é preciso criar novas máscaras que dialoguem com o teatro contemporâneo. Neste momento, o mestre tem concentrado os seus esforços sobre as possibilidades da máscara no Ocidente e, a

²³⁹ *Cham* é o nome do conjunto de danças sagradas com máscaras que são realizadas nos grandes monastérios budistas tibetanos. As máscaras e as danças variam de acordo com cada monastério e região. Ainda hoje, o *Cham* é realizado nos últimos dias do ano, momento no qual os fiéis podem entrar em contato com divindades.

²⁴⁰ No original: Je ne suis pas collectionneur. Ces masques n'ont pas été réunis pour constituer une collection, ils m'ont servi à comprendre ce qu'est un masque de théâtre, chose que j'ignorais totalement quand j'ai commencé à en créer.

partir de sua pesquisa sobre máscaras antigas, tenta desenvolver uma nova máscara para um novo teatro.

Por enquanto, as suas investigações são completamente secretas, desconhecidas até mesmo de Ariane Mnouchkine. O mascareiro lamenta, no entanto, o caminho que a máscara tem tomado no teatro atual, principalmente quanto à sua confecção. Ele crê que o tema tem sido tratado de forma irresponsável, sem compromisso com a pesquisa e com o aprendizado técnico que as máscaras exigem. E sem boas máscaras, é difícil fazer cenas que toquem verdadeiramente o público. Como diria Stiefel, com boas máscaras “é só colocar sobre o rosto e já é bom”²⁴¹.

1.13 Máscaras flexíveis

Depois de *E Súbito Noites de Vigília*, espetáculo sobre a atualidade, segue-se *Tambores Sobre o Dique*, em forma de peça antiga para marionetes interpretada por atores que retorna às grandes escolas da forma. De acordo com Béatrice Picon-Vallin (2014), este movimento de aproximação da realidade seguido de um grande distanciamento ficaria evidente com as apresentações em alternância de ambos os espetáculos em 1999²⁴². Os atores-marionetes de *Tambores* contariam a fábula de um reino situado num tempo distante e num país oriental imaginário que sofre uma catástrofe: uma inundação criminosa que mata milhares de pessoas. O conto foi desenvolvido a partir de um fato ocorrido nos anos 1990 na China, ocasião em que o governo optou pelo escoamento das águas de transbordamento de um de seus afluentes para o campo, evitando assim a inundação de uma cidade. O problema é que a ação foi realizada sem a evacuação da população local, causando a morte e o desalojamento de milhares de pessoas (Viana, 2010).

No início da criação, o Théâtre du Soleil financiou uma viagem para o elenco e Ariane Mnouchkine por países da Ásia. O objetivo era que a trupe pudesse se nutrir das tradições teatrais asiáticas e das lições deixadas por elas. De livre escolha, os atores puderam entrar em contato com mestres de países como China, Coreia do Sul, Japão, Taiwan e Indonésia. Ao cabo da viagem, o Théâtre du Soleil deu início aos ensaios e rapidamente

²⁴¹ Citação retirada de conversa com Erhard Stiefel realizada em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

²⁴² Ainda de acordo com a autora, *E Súbito Noites de Vigília* foi retomado em 1999 em alternância com *Tambores Sobre o Dique* que teve sua estreia em setembro daquele mesmo ano.

surgiram as marionetes num trabalho que faria eco à supermarionete²⁴³ de Edward Gordon Craig.

A referência das marionetes é dada por Ariane Mnouchkine como ferramenta para combater o realismo e o psicologismo nos atores. O elenco experimentou vários tipos de marionetes até chegarem, por fim, aos bonecos do *bunraku*. Para evocar o corpo de madeira, trabalharam com movimentos retos e articulares extremamente bem desenhados e precisos (Figura 48).

Figura 48 – Detalhe para o desenho corporal com ângulos retos das marionetes



Fonte: Michèle Laurent [1999?].

Para ajudar a transformar os atores em marionetes, Ariane Mnouchkine pede a Erhard Stiefel que confeccione máscaras que imitassem as cabeças do *bunraku*. Mas, à medida que o trabalho avança, fica evidente que as máscaras de madeira deixavam as marionetes realistas demais (Picon-Vallin, 2012). Era preciso, portanto, ir em direção contrária, buscando máscaras cada vez mais finas “como luvas”²⁴⁴, como diria Stiefel citando a indicação de Mnouchkine.

²⁴³ “Craig sonhava com um teatro sem mulheres nem homens, sem artistas. Gostaria de substituí-los por bonecos ou marionetes, sem os hábitos dos atores, os gestos dos atores, sem caras pintadas nem vozes estentórias, sem almas banais nem tendências cabotinescas: os bonecos e marionetes purificariam a atmosfera do teatro, dariam seriedade ao assunto, ao mesmo tempo em que o material morto de que são feitos permitiria uma alusão àquele Ator que vivia na alma, na imaginação e nos sonhos do próprio Craig” (Stanislavski apud Viana, 2010, posição 1331).

²⁴⁴ Citação retirada de conversa com Erhard Stiefel realizada em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

Figura 49 – Detalhe para as máscaras flexíveis



Fonte: Michèle Laurent [1999?].

Por fim, foram os próprios atores que acabaram criando as *máscaras flexíveis*, denominação dada pelo Théâtre du Soleil para se referir às máscaras de collant presentes no espetáculo (Figura 49). Inicialmente de gaze e de algodão, as máscaras flexíveis foram desenvolvidas ao longo dos ensaios por tentativa e erro. Ao final, elas seriam feitas com collant de meia-calça cortado e costurado para se ajustar ao rosto e dar forma aos olhos e boca. Por baixo de algumas delas, havia próteses, isto é, pedaços de espuma, como narizes e queixos feitos por Stiefel que ajudavam a moldar o rosto da marionete. Antes de colocar a meia, o rosto recebia uma base de maquiagem, principalmente na região dos olhos. Uma vez afixado sobre o rosto, uma nova maquiagem era realizada, ajudando a dar o tom da pele, por exemplo. Ainda havia a questão do cabelo, sobrancelha e barba que poderiam ser afixados por cima. A máscara flexível em sua versão definitiva foi criada pela brasileira Maria Adelia Cardoso Ferreira²⁴⁵.

As máscaras flexíveis, embora sejam construídas sobre o rosto, não são máscaras na acepção clássica do termo. Mais próxima da *masquiagem*, as máscaras flexíveis permitem

²⁴⁵ Essa informação pode ser verificada na ficha técnica do espetáculo (sob o nome de Maria Adelia apenas) que colaborou com as máscaras e atuou no espetáculo. A informação foi confirmada em entrevista com os atores Aline Borsari (Apêndice A) e Dominique Jambert e Vincent Mangado (Apêndice C).

certa expressividade do rosto e são dinâmicas. Em entrevista, o ator Duccio Bellugi-Vannuccini explica que elas ajudavam a dar uma impressão de máscara total, integrando-se ao traje e ao trabalho corporal para criar a marionete humana²⁴⁶.

Mais para o fim do processo de criação surgem os *kōkens*, os manipuladores das marionetes que, como visto anteriormente, aparecem pela primeira vez no ciclo de Shakespeare. Vestidos com uma roupa preta que os cobria da cabeça aos pés, os *kōkens* carregavam os atores-marionetes com a ajuda de *armées*²⁴⁷ que ficavam por baixo do figurino (Viana, 2010). Eles levantavam as marionetes nas entradas e saídas de cena, ajudavam a efetuar passos que pareciam deslizar pelo chão e manipulavam os objetos das marionetes de mãos rígidas.

Diferentemente do *bunraku* no qual o cantor-narrador faz a voz do boneco (Picon-Vallin, 2014), os atores-marionetes faziam a sua própria voz. Uma busca que envolveu várias tentativas – do *grammelot*²⁴⁸ ao canto – até chegar ao resultado final. No filme realizado a partir do espetáculo, a emissão da fala se modifica e passa a ser dublada sobre a imagem gravada. A passagem do teatro para o cinema demanda algumas transposições e adaptações, afinal, o que funciona em uma linguagem não necessariamente funciona noutra. Um exemplo é a cena do beijo que seria transposta para debaixo d’água como pode ser visto nos extras do filme *Tambores Sobre o Dique* (*Tambours sur la digue*, 2002).

A técnica da máscara flexível foi retomada mais de vinte anos depois no espetáculo *A Ilha de Ouro*. Continuação de *Um Quarto na Índia*, a montagem retoma Cornélia como personagem principal que se encontra mais uma vez fechada num quarto. Desta vez, ela vive o sonho febril entre a vida e a morte sempre acompanhada por um enfermeiro. Em meio a sonhos, lembranças e inquietações, os sonhos lhe revelam a ilha de Ouro, uma pequena ilha fictícia localizada nas águas japonesas, metáfora do teatro que tem sempre um olho no mundo e outro nos sonhos (Cixous, 2021). Nesta ilha, é organizado um festival de teatro com companhias do mundo todo – como Japão, Brasil, Israel, Palestina e Afeganistão – que trazem consigo um caleidoscópio de culturas e revelam os conflitos do mundo. Paralelamente ao festival, a ilha é alvo secreto de interesses capitalistas que pretendem transformá-la num

²⁴⁶ Informação retirada de entrevista com Duccio Bellugi-Vannuccini em 10 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice E.

²⁴⁷ *Armée* é uma espécie de suporte de gorgorão que envolve a região do quadril para dar suporte. Os *armées* tinham alças laterais que ajudavam os *kōkens* a levantar os atores-marionetes.

²⁴⁸ “*Grammelot* é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos *dell’arte* e italianizada pelos venezianos, que pronunciavam *gramlotto*. Apesar de não possuir significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopéico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo” (Fo; Rame, 1998, p. 97).

grande investimento comercial. Nesta sequência, alguns personagens de *Um Quarto na Índia* reaparecem, como os já citados macacos e a protagonista Cornélia. Embora o espetáculo faça uma clara referência às questões da atualidade (a escalada do discurso de ódio no mundo e a guerra na Ucrânia, por exemplo) e à experiência de quase morte de Mnouchkine com a covid-19 (informação verbal)²⁴⁹, a obra ficcional se passa num futuro distante, no “ano 2000-e-alguns-20-ou-100”²⁵⁰.

O processo para se chegar às máscaras flexíveis foi diferente de *Tambores*. No início do processo criativo, os atores fizeram duas semanas de experimentações a partir do treinamento de *nō* que haviam feito e da seguinte premissa: “Tinha um barco ao largo de uma ilha no Japão. E, neste barco, tinha alguns dos poderosos desse mundo. E este barco estava em quarentena porque dentro havia a peste a bordo”²⁵¹. Durante esse tempo, Ariane Mnouchkine chegou a encomendar rostos asiáticos a Erhard Stiefel, mas as máscaras nem chegaram a ser experimentadas pelos atores²⁵². Isso porque a encenadora propõe aos atores de retomar provisoriamente as máscaras flexíveis de *Tambores Sobre o Dique* para personificar os personagens japoneses²⁵³, mas logo fica evidente que elas permaneceriam no espetáculo denotando não somente os japoneses, mas todos os personagens que transitam pela ilha de Ouro (Figura 50). Esse processo é guiado pelos atores mais antigos que haviam atuado em *Tambores Sobre o Dique* e que, portanto, poderiam passar a base técnica de confecção das máscaras flexíveis. Mesmo assim, muitos formatos foram experimentados até que se chegasse à sua versão final. Em *A ilha de Ouro*, foram as figurinistas-costureiras que finalizaram as máscaras²⁵⁴.

²⁴⁹ As informações foram oferecidas por Dominique Jambert e Vincent Mangado em conversa informal no dia 9 de fevereiro de 2023.

²⁵⁰ Ibidem, segundo parágrafo, tradução nossa. No original: l’an 2000-et-quelque-20-ou-100.

²⁵¹ Citação retirada de entrevista com Dominique Jambert e Vincent Mangado em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice C.

²⁵² Informação retirada de conversa com Erhard Stiefel em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

²⁵³ Informação retirada de entrevista com Dominique Jambert e Vincent Mangado em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice C.

²⁵⁴ Informação retirada de entrevista com Aline Borsari em 2 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice A.

Figura 50 – As máscaras flexíveis retornam ao espetáculo *A Ilha de Ouro* (2021) sem os *kōkens* e marionetes



Fonte: Michèle Laurent [2021?].

Portanto, embora os dois espetáculos usassem o mesmo tipo de máscara flexível, a base do trabalho atoral era outro: o *bunraku* para *Tambores Sobre o Dique* e o *nō* para *A Ilha de Ouro*. De acordo com Vincent Mangado²⁵⁵, a trupe nem cogita experimentar as máscaras de *nō* uma vez que se tratava de personagens sonhados. Assim, mais do que trabalhar o *nō* tal qual, tratava-se de recriar uma forma a partir dele (informação verbal)²⁵⁶. Assim, em *A ilha de Ouro* não vemos o corpo da marionete e a movimentação é bastante diferente. Portanto, por mais que a técnica da máscara flexível fosse replicada de *Tambores Sobre o Dique*, trata-se de um novo corpo-máscara em diálogo com a forma do *nō*.

1.14 A ausência da máscara: outros processos criativos

Após *Tambores Sobre o Dique*, o Théâtre du Soleil adentra um ciclo que seria muito influenciado pela linguagem cinematográfica, pelo cinema mudo e pelo material documental, deixando um pouco de lado as grandes formas asiáticas e as máscaras. Esta influência é tão grande que modifica o próprio modo de criação (a câmera passa a registrar as improvisações e ajuda na construção dramática) e faz com que, posteriormente, os três espetáculos sejam

²⁵⁵ Vincent Mangado é ator do Théâtre du Soleil desde 1997 quando integrou *E Súbito Noites de Vigília*.

²⁵⁶ As informações foram oferecidas por Dominique Jambert e Vincent Mangado em conversa informal no dia 9 de fevereiro de 2023.

transpostos para o cinema. Assim, os espetáculos *O Último Caravançaré (Odisseias)*²⁵⁷, *Os Efêmeros*²⁵⁸ e *Os Naufragos do Louca Esperança (Auroras)*²⁵⁹ envolvem um processo criativo no qual as máscaras não participam diretamente. Quando questionado sobre o tema, o ator Duccio Bellugi-Vannuccini deu a seguinte resposta.

No trabalho do Soleil, tudo isso [as máscaras] foi explorado até determinado ponto, até determinado espetáculo. Já em *O Último Caravançaré*, foi diferente. E, evidentemente, *Os Efêmeros* explodiu com tudo isso. Era um outro processo de criação.²⁶⁰

Essa mudança provavelmente está ligada ao crescente interesse da trupe em falar sobre grandes questões da atualidade: as histórias de refugiados em *O Último Caravançaré*, os dramas íntimos e familiares em *Os Efêmeros*, as grandes expedições do começo do século XX em *Os Naufragos do Louca Esperança*. Na mesma entrevista, o ator revela que o elenco passa também a participar ativamente da construção de elementos da cenografia, o que modifica a sua relação com a cena.

No entanto, os anos de prática com máscaras deixaram um conhecimento que é transmitido quase de maneira orgânica dos atores mais antigos aos mais jovens (Duarte, 2017). Assim, as máscaras influenciam a forma como os atores lidam com o traje de cena e com a maquiagem na criação dos personagens, a forma de interagir com a música e com o *estar no presente*, termo bastante usado pelo Soleil para se referir à capacidade de escuta ao que se passa no aqui e agora. Enfim, as máscaras deixam como ensinamento uma maneira de se tornar *outro*. Em entrevista, a atriz Aline Borsari²⁶¹ afirma que até *A Ilha de Ouro* nunca havia atuado num espetáculo do Théâtre du Soleil em que usasse máscaras. No entanto, ela reconhece a presença dela no trabalho realizado.

²⁵⁷ No original: *Le Dernier Caravansérail (Odyssées)*. Ele é composto de duas partes: a primeira *Le fleuve cruel (O Rio Cruel)* que estreou na Cartoucherie em abril de 2003 e a segunda parte *Origines et Destins (Origens e Destinos)* em novembro do mesmo ano. De 2003 a 2006, *O Último Caravançaré* foi apresentado na França (Quimper e Lyon), Itália (Roma), Alemanha (Bochum e Berlim), Estados Unidos (Nova York), Austrália (Melbourne) e Grécia (Atenas). No total, 185 mil pessoas assistiram ao espetáculo.

²⁵⁸ No original: *Les Éphémères*. Teve sua estreia em 2006 e cumpriu apresentações até 2009 na Cartoucherie e em outras cidades da França (Quimper, Avinhão e Saint-Étienne), além de realizar apresentações na Grécia (Atenas), Argentina (Buenos Aires), Brasil (Porto Alegre e São Paulo), Taiwan (Taipei), Áustria (Viena) e Estados Unidos (Nova York). Não há registro do número total de espectadores.

²⁵⁹ No original: *Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores)*. O espetáculo estreou em 2010 na Cartoucherie. Até 2012, o espetáculo foi apresentado na França (Lyon e Nantes), Grécia (Atenas), Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre), Chile (Santiago), Áustria (Viena), Escócia (Edimburgo) e Taiwan (Taipei). Foram 100 mil espectadores no total.

²⁶⁰ Citação retirada de entrevista com Duccio Bellugi-Vannuccini em 10 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice E.

²⁶¹ Aline Borsari é atriz do Théâtre du Soleil desde *Os Naufragos do Louca Esperança (Auroras)*. Mestre pelo Instituto Teatral da Sorbonne Nouvelle em Paris, Aline também atua como professora de teatro ministrando cursos e oficinas.

Não tem a máscara em si, necessariamente, mas a máscara fez parte das nossas fundações, né? Ela fez a base dela. O Soleil foi fundado com essas formas. Na verdade, não é só a máscara. São as formas teatrais: é a *commedia dell'arte* com as máscaras, mas é o *katakali*, o *terukkūttu*²⁶², o teatro *nō*. As grandes formas, a maioria mascarada, que deram para a Ariane essa compreensão do que é o jogo do ator. Ela conhecia o jogo que ela diz *à la française* que é muito falado: “de pé, de figurino, falando”. Foi quando ela foi para o Japão pela primeira vez que ela viu que o jogo do ator é corpo, é ritmo, é música... Foi descobrindo as formas. Que para o ator não ficar no cotidiano, ele precisa passar por uma forma. E que forma é essa? É a máscara e suas várias possibilidades.²⁶³

Ainda que as máscaras não estejam diretamente envolvidas nos processos criativos, é possível identificar a presença de alguns procedimentos de mascaramento neles. Em *O Último Caravançará (Odisséias)*, Erhard Stiefel cria os “pedaços de rostos” que junto à maquiagem ajudam a aproximar visualmente as feições do rosto de pessoas do Oriente Médio e do Leste Europeu (Figura 51). Como em *A Indíada*, a busca deste tipo de mascaramento visava principalmente à identificação étnica de tais personagens por parte do público.

Em *Os Efêmeros*, um espetáculo quase cinematográfico, os personagens são construídos numa abordagem minimalista com a redução do corpo e dos gestos, à exceção da Senhora Perle. É por meio de improvisações como Senhora Pantaleão durante o *stage* conduzido em Cabul em 2005²⁶⁴ que Shaghayegh Beheshti²⁶⁵ (conhecida como Shasha) desenvolve a personagem que, por fim, terminará usando uma *masquiagem* (Figura 52). No espetáculo, Perle é uma idosa doente que pensa estar grávida. Ela desenvolve uma relação especial com a sua médica Nelly interpretado por Juliana Carneiro da Cunha²⁶⁶.

²⁶² O *terukkūttu* é uma forma teatral do sudeste indiano. É um teatro popular em que os atores dançam e cantam os episódios do *Mahabharata* em homenagem à deusa Draupadi (ou Tiraupatai). A arte dramática é uma das mais antigas, sendo anterior ao *kathakali*.

²⁶³ Citação retirada de entrevista com Aline Borsari realizada em 2 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice A.

²⁶⁴ A experiência deste *stage* pode ser visto no filme *Un Soleil à Kaboul...ou plutôt deux ! (Um Sol em Cabul...ou melhor dois)* dirigido por Duccio Bellugi-Vannuccini, Sergio Canto Sabido e Philippe Chevallier.

²⁶⁵ Shaghayegh Beheshti é atriz do Théâtre du Soleil desde *E Súbito Noites de Vigília*.

²⁶⁶ Juliana Carneiro da Cunha é atriz e bailarina. Antes de ingressar no Théâtre du Soleil, Juliana atuou em diversos espetáculos teatrais, dentre eles *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* com direção de Celso Nunes, e participou de novelas e filmes brasileiros. Após trabalhar com o coreógrafo belga Maurice Béjart, ela ingressa no Théâtre du Soleil para atuar nos *Átridas*.

Figura 51 – “Pedaços de rosto” e maquiagem ajudam a modificar o rosto dos atores em *O Último Caravançará* (2003)



Fonte: Michèle Laurent [2003?].

Figura 52 – Senhora Perle (Shaghayegh Beheshti) com uma *masquiagem*



Fonte: Michèle Laurent [2006?].

Em *Os Náufragos do Louca Esperança* (*Auroras*), foi o cinema mudo com sua atuação referenciada no teatro popular que inspirou o jogo de cena do espetáculo. A maioria

dos personagens não tem falas (elas são projetadas como legendas ao fundo) e se expressam por meio de gestos grandes e expansivos. No meio deste trabalho, é impossível não associar a figura do patrão Félix Courage interpretado por Eve Doe Bruce²⁶⁷ ao Arlequim. Apaixonado pela sétima arte, Félix disponibiliza o porão de seu empreendimento – e, em seguida, os próprios funcionários – para a realização de um filme liderado por Jean LaPalette, sua irmã Gabrielle e Tommaso.

Em todos esses casos, é possível perceber que mesmo que a máscara não esteja diretamente associada aos processos de criação, ela continua influenciando o trabalho de cena dos atores. Com *Macbeth*²⁶⁸, há um retorno a Shakespeare. Numa linguagem completamente diferente de *Os Naufragos* (espetáculo que o precede) ou do ciclo de Shakespeare dos anos 1980, *Macbeth* traz uma atuação menos desenhada no espaço. A cenografia é inundada de elementos realistas para compor os diversos espaços onde o espetáculo se passa. A encenação contemporânea é contrastada com o texto recitado num francês clássico. O personagem shakespeariano é retratado como um tirano que poderia estar à frente de qualquer um dos governos ditatoriais da década de 2010. Há um contraste, no entanto, com as figuras fantásticas de Shakespeare que são as bruxas. O início do espetáculo é marcado por uma forte entrada do coro de bruxas que cantam, dançam e riem. Ao se encontrarem com Macbeth, elas se transformam em três grandes cabeças articuladas que cospem fumaça ao falar profecias.

Por fim, *Um Quarto na Índia* (Figura 53) marca um retorno às grandes escolas da forma, utilizando como matriz o *terukkūttu*, uma tradição dramática do sudeste indiano. A primeira comédia satírica do Théâtre du Soleil é uma autoficção que expõe as reflexões da trupe sobre o lugar do teatro num mundo usurpado pelo terrorismo, pela violência e pela desesperança. A narrativa tem como personagem principal Cornélia, assistente de direção de um grupo de teatro francês que vai para a Índia estudar o *terukkūttu* para o seu próximo espetáculo. O chefe de trupe Constantin Lear, único conhecedor do projeto artístico, é preso na cidade e fica impossibilitado de dar continuidade à criação. Como a companhia recebe subvenção do governo francês, Cornélia é obrigada a tomar as rédeas do projeto sem conhecer nada sobre a tradição indiana e sem experiência como diretora. Acometida por uma diarreia, a protagonista fica presa em seu quarto de hotel que é invadido por atores da trupe, funcionários do hotel, habitantes da cidade e também Shakespeare, Tchekhov, Charles

²⁶⁷ Eve Doe Bruce integra o Théâtre du Soleil desde o espetáculo *Tartufo*.

²⁶⁸ *Macbeth* foi traduzido e adaptado por Ariane Mnouchkine. O espetáculo estreou em 2014 na Cartoucherie e não realizou turnê. Foram 81.887 espectadores no total.

Chaplin e Gandhi. É o mundo que invade o quarto de Cornélia e, entre sonhos e delírios, o público testemunha a sua busca por sentido no fazer teatral.

Figura 53 – Cena de *terukkūttu* em *Um Quarto na Índia*



Fonte: Michèle Laurent [2016?].

Primeiro espetáculo da sequência que é sucedido por *A Ilha de Ouro*, os atores realizaram um intenso treinamento sobre a tradição dramática dançada e cantada. À maneira de outros processos do Théâtre du Soleil, a ideia inicial era realizar um trabalho de transposição desta forma. Em vez disso, a trupe insere dois episódios encenados de *terukkūttu* tal qual a tradição que são divididos em quatro cenas.

Nos espetáculos citados acima, a participação de Erhard Stiefel como mascareiro é bastante pontual, dedicando-se principalmente à construção de marionetes, objetos cenográficos ou adereços. Em entrevista para a pesquisadora Béatrice Picon-Vallin (2012), Erhard Stiefel admitiu sentir certa frustração com a redução das máscaras em cena. De acordo com o escultor, um dos aspectos que justificam este fato é o lento ritmo de trabalho que uma máscara lhe exige, o que faz com que seja difícil de acompanhar a celeridade dos ensaios.

Enquanto o Théâtre du Soleil realiza a sua própria investigação sobre o mascaramento, Erhard Stiefel também realiza suas pesquisas sobre máscaras teatrais de maneira autônoma. Vez ou outra, os seus caminhos cruzam. Enquanto isso, as máscaras estarão sempre lá, prontas para serem usadas quando for preciso relembrar o teatro e suas leis essenciais.

1.15 O criador de rostos

O ofício de um mascareiro envolve um largo espectro de habilidades e competências multidisciplinares. Os rostos criados por Erhard Stiefel partem do seu imaginário, de documentos ou de encontros (Baroncelli, 1987), reunindo referências ocidentais e orientais. Cada máscara criada é única, feita sob medida para o ator ao qual se destina.

O processo de fabricação é totalmente artesanal e é preciso que o mascareiro domine uma diversidade de técnicas, seja para manipular as diferentes matérias-primas que darão forma à máscara, seja para fabricar as ferramentas necessárias ao seu ofício – são cerca de trinta ferramentas diferentes só para confecção em madeira. Erhard Stiefel trabalha basicamente com três matérias-primas principais: o couro para as tradicionais máscaras de *commedia dell'arte*; a madeira, seu material predileto pela maciez e pelo aspecto “de carne”; e, por fim, o versátil *papier mâché*. O escultor também trabalha com outros materiais dependendo das necessidades específicas de cada produção.

Fora do Théâtre du Soleil, para o espetáculo *Penas do Coração de uma Gata Francesa*²⁶⁹, o mascareiro criou cabeças de animais a partir do tecido (Figura 54). Elas eram leves e acusticamente favoráveis ao canto e sua confecção foi inspirada pelas máscaras de *gigaku* e por uma técnica japonesa chamada *kanshitsu* para fabricação de estátuas entre o século VIII e IX (Dessimond, 2020). O tecido, assim como a madeira e o *papier mâché*, absorve bem a pintura o que, no caso das cabeças de animais, ajudou a lhes conferir aspecto de pelo, mesmo à distância. Já para *Loungta, os Cavalos do Vento*, era preciso que as máscaras fossem bem resistentes. Embora prefira trabalhar com material orgânico, para esta situação Erhard Stiefel escolheu um material plástico rígido.

²⁶⁹ No original: *Peines de cœur d'une chatte française*. Espetáculo de 1999 com direção de Alfredo Arias.

Figura 54 – Máscaras de animais confeccionadas com tecido em *Penas do Coração de uma Gata Francesa*



Fonte: Patrick Malarde (1999).

Em geral, a criação de máscaras pode ser dividida em quatro etapas realizadas de forma bastante solitária²⁷⁰. A primeira etapa consiste numa conversa entre o mascareiro e o diretor que é geralmente quem encomenda a máscara. É preciso que as indicações não sufoquem ou limitem por demais o processo de concepção, como, por exemplo, determinar se a máscara será o rosto de um vilão ou de um herói. Como explica Ariane Mnouchkine, “ele as cria baseado no espetáculo, mas não sabe, quando começa a esculpir seu bloco de madeira, o que surgirá” (Mnouchkine, 1992, em entrevista à Féral, 2010, p. 133). É nesta primeira conversa que Stiefel entende a qual família a máscara pertencerá, ou seja, se ela é trágica ou cômica.

Então, é realizado o molde da cabeça do ator que vai usá-la. A partir do modelo em gesso, são feitos os primeiros esboços com argila (Figura 55). Nada de desenhos ou esquemas anteriores. É trabalhando sobre a argila que se define pouco a pouco o volume e a forma,

²⁷⁰ Atualmente, Stiefel é acompanhado por Simona Grassano e Claude Dessimond, seus aprendizes. Porém, em algumas ocasiões nas quais foi preciso confeccionar um grande número de máscaras, como nos espetáculos de Alfredo Arias e do Théâtre équestre Zingaro, pequenas equipes foram formadas para ajudar no processo de fabricação.

elemento mais precioso capaz de revelar toda a essência do rosto que se formará. Nesta etapa, são realizadas duas ou três variantes como opção a serem mostradas ao diretor.

Figura 55 – Em primeiro plano, esboço de argila sobre molde de gesso



Fonte: Michèle Laurent [19--].

Uma vez definido, escolhe-se a matéria-prima e se inicia o trabalho com ela, cada qual com suas especificidades. A confecção em couro, por exemplo, necessita de um molde positivo em gesso sobre o qual o couro será moldado e leva cerca de uma semana para que as fibras tomem os contornos desejados. A madeira, por sua vez, exige um mês de trabalho para ser esculpida a partir do bloco inicial.

Segue-se, então, a etapa de finalização que envolve a pintura e os acabamentos da face externa e interna da máscara. Sem qualquer tipo de revestimento, o interior é composto de texturas e relevos que entrarão em contato com o rosto do ator. É neste contato entre matéria e pele que se dá o espaço de afetação do corpo sensível. Para tanto, esta não deve ficar colada ao rosto, como se fosse uma continuação do mesmo, mas deixar que o vazio não destituído de energia provoque um espaço de atravessamentos (Costa, 2021). Na face interna, o escultor também insere a sua assinatura.

Uma vez finalizada, o escultor coloca-se diante de um espelho para confirmar se a máscara “funciona” de fato. Não é preciso realizar nenhuma ação, nenhum movimento,

apenas colocar o objeto sobre o rosto e observar. Muitas vezes, o processo de confecção envolve a criação de dois rostos simultâneos. Desta forma, consegue renovar o próprio olhar em relação ao que se cria.

Daí é chegado um dos momentos mais cruciais: a experimentação da máscara pelo ator. De acordo com Stiefel, este é um momento delicado para atores e diretores que, em muitos casos, não têm familiaridade ou conhecimento sobre as máscaras. Esta experimentação se dá na presença do escultor, pois “o ator espera esse momento com temor e interrogações” (Stiefel in Jode; Ozanne, 2001, segunda página, sexto parágrafo, tradução nossa)²⁷¹. É um momento absolutamente delicado e mágico quando a máscara pode finalmente ser animada.

A criação de rostos não se resume ao bom domínio das técnicas de fabricação. É preciso que a máscara deixe de ser um material inerte uma vez em cena. Para tanto, é preciso que reconheçamos alguém na máscara, que ela seja capaz de revelar a vida interior do ser humano. Portanto, uma boa máscara é aquela que produz uma imagem legível para o público, que ganha vida em cena não sendo nem muito rígida nem muito banal e que é capaz de expressar sentimentos.

Contudo, hoje, para Erhard Stiefel, que se beneficiou enormemente dos ensinamentos de Jacques Lecoq, as "máscaras de teatro" são essencialmente "rostos de arte" que devem se "animar" ou – como dizia Jacques Lecoq – "funcionar" a partir do momento que cobrem o rosto de seus portadores e antes mesmo que os seus corpos estejam em movimento. Uma vez usadas em cena, estas máscaras devem permitir ao ator comunicar não somente alguns estados ou contra-estados como queria Jacques Lecoq, principalmente com as "máscaras expressivas" usadas na sua Escola, mas a paleta completa das emoções humanas. Estes rostos artificiais deveriam autorizar não somente aqueles que os olham, face a face, de escrutiná-los, mas também os engajar a entrar mais profundamente numa "verdade" que define o homem. Para Erhard Stiefel, é esta observação singular da humanidade encarnada pelos atores, que passa pelo ponto fixo que constitui o rosto transposto graças à máscara, que estimula a imaginação do público. (Dessimond, 2020, p. 276-277, tradução nossa)²⁷²

²⁷¹ No original: l'acteur attend ce moment avec crainte et interrogations.

²⁷² No original: Or, aujourd'hui, pour Erhard Stiefel, qui a largement bénéficié de l'enseignement de Jacques Lecoq, les « masques de théâtre » sont essentiellement des « visages d'art » qui doivent s'« animer » ou – comme disait Jacques Lecoq – « fonctionner », dès le moment où ils couvrent le visage de leurs porteurs, et avant même que leurs corps soient en mouvement. Une fois utilisés sur scène, ces masques doivent permettre à l'acteur de ne pas communiquer seulement quelques états ou contre-états comme le voulait Jacques Lecoq, en particulier avec les « masques expressifs » utilisés dans son École, mais la palette complète des émotions humaines. Ces visages artificiels devraient autoriser non seulement ceux qui les regardent, face à face, à les scruter, mais aussi les engager à entrer plus en profondeur vers une « vérité » qui définit l'homme. Pour Erhard Stiefel, c'est cette observation singulière de l'humanité incarnée par les acteurs, qui passe par le point fixe qui constitue le visage transposé grâce au masque, qui stimule l'imagination du public.

Para que o mascareiro seja capaz de criar estes “rostos de arte” é imprescindível que ele reúna conhecimentos sobre o que é e para que serve uma máscara teatral. Logo, é necessário conhecer a história do teatro, assim como a história e teoria das máscaras. Além do conhecimento teórico e técnico, Erhard Stiefel acredita que esculpir máscaras envolve se colocar em estado de criação: "o escultor deve se colocar num estado; se ele não se coloca no mesmo estado que um ator ao atuar, ele não pode ter sucesso" (Stiefel, 1984, quarto parágrafo, tradução nossa)²⁷³.

1.16 Mestre de arte

No ano 2000, o Ministério da Cultura e da Comunicação da França conferiu a Erhard Stiefel o título de Mestre de arte²⁷⁴, homenagem consagrada a profissionais de excelência que dominam técnicas e saberes excepcionais e raros. Dentre uma pequena centena de profissionais, Stiefel foi o primeiro mestre ligado às Artes Cênicas a receber esta distinção. O reconhecimento pelo corpo do seu trabalho permite que o mascareiro tenha um aluno em caráter oficial subvencionado pelo governo²⁷⁵. Mas, outros alunos já passaram pelo mestre em caráter extraoficial como Aydé Rouvière, Marie Duhamel e Ana Hopfer (Dessimond, 2020). Atualmente, Simona Grassano e Claude Dessimond são seus aprendizes.

Isso demonstra a preocupação de Stiefel na transmissão do conhecimento construído e na formação de novos mascareiros que possam garantir a perpetuação deste ofício no Ocidente. O processo de aprendizagem é longo e envolve o aprendizado técnico sobre as máscaras, assim como de saberes tradicionais, do gesto, da respiração, da postura diante do ato criador, do rigor. Como os mestres orientais ou artesãos medievais, Erhard Stiefel acredita que o aprendizado só termina quando o aprendiz se iguala ou supera o mestre, tornando-se totalmente autônomo. Atualmente, considera que o tempo de aprendizagem mínimo é de dez anos, sem contar uma formação preliminar em Belas Artes ou atividade afim²⁷⁶.

O ofício do mascareiro vai além da criação de rostos e passa também pela transmissão do conhecimento sobre as máscaras teatrais. Em diversos casos, Erhard Stiefel foi responsável por guiar performers, diretores e outros artistas a transitarem pelo universo das máscaras. Na outra ponta, o mestre também contribui na disseminação deste conhecimento ao

²⁷³ No original: Le sculpteur doit se mettre dans un état ; s'il ne se met pas dans le même état qu'un comédien pour jouer, il ne peut pas réussir.

²⁷⁴ No original: Maître d'Art.

²⁷⁵ O site do governo aponta Sigfredo Rivera como seu aluno, mas em conversa realizada com Erhard Stiefel em 9 de fevereiro de 2023 (Apêndice D), ele confirmou que Rivera não é mais seu aprendiz há alguns anos.

²⁷⁶ Ibidem.

grande público. Foi com este propósito que, em 2007, o escultor exibiu parte de sua coleção por ocasião da décima edição do Festival Internacional de Teatro Universitário da Universidade de Artois²⁷⁷. Dois anos depois, a exposição “*Mascarado*”, *Coleção de Máscaras de Erhard Stiefel*²⁷⁸ foi organizada com cerca de trezentas máscaras cuidadosamente reunidas ao longo de mais de quarenta anos. A exposição foi realizada no Théâtre Garonne em Toulouse em coprodução com o Théâtre National Populaire (TNP) de Villeurbanne. Assim, o público ocidental pôde conhecer um pouco sobre o que constitui uma máscara de teatro.

Do ponto de vista da pesquisa, Erhard Stiefel tem se dedicado atualmente à reconstituição de máscaras originais da *commedia dell’arte*. No curso da última década, ele conseguiu ter acesso a dez máscaras antigas da tradição. O seu objetivo com este projeto, ainda secreto ao mundo exterior, é ajudar a recuperar a história das máscaras no continente europeu, compreender mais profundamente o que fora a comédia italiana e a sua contribuição para o desenvolvimento do teatro no Ocidente²⁷⁹. Para ele, a *commedia dell’arte* e, em particular, o Arlequim ainda são importantes fontes de estudos. Não se trata de tentar ressuscitar uma tradição perdida, mas de aprender com ela o que há de essencial no teatro que possa alimentar a prática contemporânea, como expresso na fala a seguir:

Mas não devemos tentar reaquecer alguma coisa da qual nunca tivemos realmente por tradição. Mas, à reflexão, efetivamente, e eu retorno a este Arlequim que me faz sempre sonhar, eu penso que a concentração do teatro está ali dentro. Em todo caso, no nosso teatro, não podemos escapar disso. Em algum lugar, é a nossa história do teatro. (Stiefel, 2010, vídeo 3h25min24s, tradução nossa)²⁸⁰

A documentação reunida pelo mascareiro constitui um verdadeiro tesouro para as Artes Cênicas. Erhard Stiefel é um artesão singular, um expert, um conhecedor da história da máscara mundial e um dos únicos a se dedicar com tanto afinco a compreender o que é uma máscara de teatro. Um artista inquieto, curioso, que respeita profundamente a tradição sem, no entanto, deixar de refletir sobre a transformação e uso da máscara no teatro contemporâneo. Mesmo com a idade avançada, Erhard Stiefel continua contribuindo para a

²⁷⁷ De acordo com Claude Dessimond, a exposição *Collection démasquée (Coleção desmascarada)* se deu no Prédio das Artes “Le Dôme” por iniciativa do Professor Amos Fergombé (2020).

²⁷⁸ No original: « *Masqué* », *collection de masques d’Erhard Stiefel*.

²⁷⁹ Informação retirada de conversa com Erhard Stiefel em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

²⁸⁰ STIEFEL, Erhard. **Mémoires du théâtre : Erhard Stiefel et ses masques**. Entrevistador: Georges Banu. 2010. 1 vídeo (3 h 26 min 34 s). Canal INA. Disponível em: <https://entretiens.ina.fr/memoire-du-theatre/Stiefel/erhard-stiefel>. Acesso em: 17 nov. 2022. No original: Mais il ne faut pas essayer de réchauffer quelque chose dont on n’a jamais eu vraiment la tradition. Mais à la réflexion, effectivement, je reviens à cet Arlequin qui me fait toujours rêver, je pense que la concentration du théâtre est dedans. En tout cas, dans notre théâtre, on ne peut pas échapper à ça. Quelque part, c’est notre histoire du théâtre.

pesquisa sobre as máscaras, a reflexão sobre o seu espaço no teatro atual e o desenvolvimento da arte da criação de rostos. É um artista que está em constante movimento.

**CAPÍTULO 2 – ESTUDO DE CASO DO
ESPETÁCULO A *ERA DE OURO* (1975)**

2.1 Gênese

A *Era de Ouro* é o último espetáculo do ciclo de criações coletivas, carregando consigo o aprendizado de uma jovem trupe que já contava com quase uma década de existência e trinta e sete integrantes (Mnouchkine, 1975). A experiência coletiva nas Salinas em Arc-et-Senans foi responsável por lançar as bases da criação coletiva – modelo de trabalho ainda um tanto peculiar no cenário francês da época – e as sementes de cada um dos espetáculos que comporiam o ciclo: a palhaçaria em *Os Palhaços*²⁸¹; o teatro de feira dos saltimbancos em 1789 e 1793; e as máscaras em *A Era de Ouro*. No caso deste último, objeto de estudo deste capítulo, as improvisações mascaradas compartilhadas com o público local prefiguram algumas das situações e procedimentos que seriam utilizados em *A Era de Ouro* (Freixe, 2014). Este ciclo acaba por estabelecer procedimentos de criação que permaneceriam no Théâtre du Soleil em suas criações futuras, como o trabalho coletivo que integra todos os artistas e técnicos; a improvisação como mecanismo de criação cênica e construção dramaturgica; o uso de documentos para estimular a criação e o registro das improvisações (inicialmente em papel, depois em fita magnética e finalmente em vídeo) para organização do material cênico. Isto sem falar na radicalização da vida em trupe, numa tentativa (sempre difícil e delicada) de horizontalização das relações. Último espetáculo do ciclo, *A Era de Ouro* seria uma grande escola para Ariane Mnouchkine, Erhard Stiefel e os atores da trupe, consolidando a máscara como verdadeira disciplina de base para o Théâtre du Soleil.

Se cada espetáculo contém em si o germe da criação seguinte, parecia inevitável que, após as explorações históricas sobre as bases da democracia francesa em 1789 e 1793, a trupe se debruçasse sobre a sociedade francesa contemporânea. O forte desejo era acompanhado de um grande receio, afinal, abordar as questões da atualidade significaria renunciar ao distanciamento histórico, um dos elementos-chave que permitiram escapar à linguagem realista. Por este motivo, a Ariane Mnouchkine daquele tempo não acreditava ser possível realizar um espetáculo profundamente teatral acerca do tema (Bablet; Bablet, 1979). Tal posicionamento pode ser conferido em entrevista concedida à Françoise Kourilsky em 15 de abril de 1972, antes do início dos ensaios de *A Era de Ouro*.

²⁸¹ Alguns pesquisadores, como é o caso de Béatrice Picon-Vallin (2014), consideram que *Os Palhaços* não faz parte do ciclo de criações coletivas uma vez que o espetáculo foi criado a partir de improvisações individuais. No entanto, creio que a experiência de criação a partir da improvisação dos atores, num jogo de cena com alto nível de teatralidade e rejeitando o texto dramático como ponto de partida, sejam elementos que influenciaram fortemente a criação de *A Era de Ouro, Primeiro Esboço*. Por esta razão, escolho por manter o espetáculo como parte integrante do ciclo das criações coletivas.

F. K. – Depois de 1793, a passagem para a época contemporânea parece inevitável...

A. M. – Sim, é verdade. Mas, talvez não no próximo espetáculo. Não estamos verdadeiramente prontos. Eu não sei. O que eu espero, o que seria formidável, é que 1793 caminhe bem e que durante três meses nós possamos trabalhar sem objetivo nenhum, como nós fizemos nas Salinas, antes de *Os Palhaços*. Que a gente retrabalhe a fundo sobre as máscaras [...]. É verdadeiramente o que eu espero, poder trabalhar um tempo assim e ver o que sai daí. Ver se podemos fazer alguma coisa sobre a história contemporânea, falar do agora no teatro. Mas eu não tenho certeza que estejamos prontos... (Mnouchkine, 1972, décimo quinto parágrafo, tradução nossa)²⁸²

Nesta fala, já é possível identificar os pilares do espetáculo que se seguiria: o tema da atualidade aliado ao trabalho com máscaras. Ainda durante a temporada de 1789 e 1793 (apresentados em alternância na Cartoucherie entre novembro de 1972 e março de 1973²⁸³), a trupe explora alguns materiais cênicos visando se retroalimentar artisticamente e manter vivo o trabalho apresentado ao público (Théâtre du Soleil, 2017). É neste contexto que é montado *O Legado*²⁸⁴ em 1972, texto de Marivaux²⁸⁵ que é apresentado à Associação dos Amigos do Théâtre du Soleil²⁸⁶. O espetáculo é dirigido por Jean-Claude Penchenat e conta com Ariane Mnouchkine no papel da Condessa, uma de suas raras aparições sobre o palco (Picon-Vallin, 2014). Também são organizadas oficinas matutinas ministradas por Ariane Mnouchkine para atores e atrizes que tinham sido demitidos no processo de criação de 1793 e que desejavam reintegrar a trupe (Freixe, 2010). Nestas oficinas, Mnouchkine fazia experimentos com máscaras da *commedia dell'arte* confeccionadas por Stiefel durante as sessões de *A Cozinha*.

A estas experimentações cênicas se sucederiam outras que atravessariam o período de apresentações e desembocariam no processo criativo de *A Era de Ouro, Primeiro Esboço*. Retomando a citação de Mnouchkine, este movimento visava inicialmente um trabalho de base²⁸⁷, ou seja, um trabalho sobre a preparação do ator como criador cênico. Pouco a pouco,

²⁸² No original:

F. K. – Après 1793, le passage à l'époque contemporaine semble inévitable...

A. M. – Oui, c'est vrai. Mais peut-être pas dans le prochain spectacle. Nous ne sommes pas encore vraiment prêts. Je ne sais pas. Ce que j'espère, ce qui serait formidable, c'est que 1793 marche bien et que pendant trois mois nous puissions travailler dans le but de rien du tout, comme on l'avait fait aux Salines, avant *Les Clowns*. Qu'on retravaille à fond sur les masques [...]. C'est vraiment ce que j'espère, pouvoir travailler un moment comme ça, et voir ce qui se dégage de là. Voir si on peut faire quelque chose sur l'histoire contemporaine, parler de maintenant au théâtre. Mais je ne suis pas sûre que nous soyons prêts...

²⁸³ As datas foram retiradas do site oficial da trupe.

²⁸⁴ No original: *Le Legs*.

²⁸⁵ Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763) foi romancista e dramaturgo francês produzindo mais de quarenta comédias teatrais. Os seus textos abordam temas relacionados à sociedade francesa da primeira metade do século XVIII, como o amor romântico.

²⁸⁶ No original: Association des amis du Théâtre du Soleil. De acordo com Picon-Vallin (2014), a associação foi criada no início dos anos 1970.

²⁸⁷ Em determinado momento, a trupe deixa de ter tempo para realizar o trabalho de base sob os moldes de antigamente. Em entrevista com os atores Aline Borsari (Apêndice A) e Maurice Durozier (Apêndice B), ambos

este trabalho de base se confundiria com a própria criação do espetáculo. O início do processo misturaria treinamento e criação de cenas de toda natureza: do trabalho coral inspirado nos exercícios de Jacques Lecoq (e até hoje presente nos *stages* e Escolas Nômades) ou improvisação sobre matérias e animais à exploração de textos da dramaturgia clássica, como as tragédias gregas, Tchekhov²⁸⁸, Molière e Marivaux. Por fim, as investigações reforçariam a necessidade de radicalizar a criação coletiva como procedimento, tendo por base a improvisação e não o texto dramático. Faltaria à trupe encontrar uma forma capaz de “contar a nossa História para fazê-la avançar — se este pode ser o papel do teatro” (Théâtre du Soleil, 2017, posição 92-93, tradução nossa)²⁸⁹.

2.2 Processo criativo

É difícil precisar o momento exato que se deu o início dos ensaios de *A Era de Ouro*. No texto-programa do espetáculo (2017), a trupe declara que foram dezenove meses de ensaios. O pesquisador Jean-François Dusigne (2013) afirma com base em depoimento da atriz Lucia Bensasson²⁹⁰ que seriam catorze meses. Finalmente, a pesquisadora Béatrice Picon-Vallin (2014) anuncia dezoito meses, considerando o dia 1 de outubro de 1973 (data do retorno do Théâtre du Soleil da turnê de *1789* pela Martinica) como o início do processo criativo. De toda a forma, a criação de *A Era de Ouro, Primeiro Esboço* duraria mais de um ano, sendo um dos processos mais longos e penosos da história do Théâtre du Soleil, mas também, nas palavras de Ariane Mnouchkine, o espetáculo em que “[...] eu mais aprendi, quase mais do que todos os outros espetáculos” (Mnouchkine, 2008, em entrevista a Chollet, 2009, décimo segundo parágrafo, tradução nossa)²⁹¹.

As dificuldades se apresentariam desde o início, já no plano financeiro. Ao cabo das apresentações de *1793*, o Théâtre du Soleil se encontrava com dívidas que chegavam a 750

destacaram que por mais que os atores desejem realizar este tipo de treinamento, atualmente este trabalho é voltado somente aos participantes dos *stages* e Escolas Nômades.

²⁸⁸ Anton Pavlovitch Tchekhov (1860-1904) é um dos autores mais expoentes do fim do século XIX. Os escritos do russo (que incluem contos, romances, dentre outros) revolucionaram a literatura e o teatro da época, transfigurando poeticamente eventos da vida cotidiana. A encenação de uma de suas peças teatrais *A Gaivota* por Constantin Stanislávski (1863-1938) em 1898 pelo Teatro de Arte de Moscou foi um marco da renovação da arte dramática que se deu no século seguinte. Ele é autor de obras como *Tio Vânia*, *As Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras*.

²⁸⁹ No original: [...] raconter notre Histoire pour la faire avancer — si tel peut être le rôle du théâtre.

²⁹⁰ Lucia Bensasson nasceu na Tunísia em 1941. Atriz e diretora, trabalha com teatro, cinema e televisão e ministra oficinas em diversos países. Entre 1968 e 1983, integrou o Théâtre du Soleil tendo papel de destaque em *A Era de Ouro*. Em 1989, ela funda junto a Claire Duhamel a Associação de Pesquisa das Tradições do Ator (ARTA) junto a cinco teatros que integram a Cartoucherie e sob o incentivo de Ariane Mnouchkine. Não foram encontradas informações quanto ao ano em que se retirou da presidência da ARTA.

²⁹¹ No original: [...] j'ai le plus appris, presque plus que dans tous les autres spectacles.

mil francos (Théâtre du Soleil, 2017), o que corresponderia a aproximadamente 780 mil euros em valores presentes atualizados pela inflação²⁹². Mesmo diante destas condições, a trupe optaria por realizar um processo de criação apoiado sobre a investigação teatral em vez de montar um espetáculo que trouxesse retorno financeiro imediato, como bem explica o trecho abaixo retirado do texto-programa.

Nestas condições, o Théâtre du Soleil poderia, ou tentar reembolsar suas dívidas montando rapidamente um espetáculo, ou ir mais longe no tipo de trabalho empregado já há um longo tempo. Sem ter os recursos materiais, ele escolheu pela segunda solução e isso foi para o conjunto de atores e técnicos um desemprego forçado durante um ano. (Théâtre du Soleil, 2017, posição 1434-1437, tradução nossa)²⁹³

O período de desemprego forçado se iniciou em junho de 1973, obrigando atores e técnicos a dividir o seu tempo entre ensaios e outros trabalhos. Para ajudar a angariar fundos, a companhia realizou o leilão de obras de artistas em maio de 1974 na galeria Delpire (Figura 56) organizado pela Associação dos Amigos do Théâtre du Soleil e por Martine Franck (Picon-Vallin, 2014), valeu-se de subvenções governamentais²⁹⁴, além da venda antecipada de cerca de cinco mil ingressos (Théâtre du Soleil, 2017). Todas estas medidas, no entanto, não seriam o suficiente para sanar as dívidas acumuladas e custos da montagem²⁹⁵, que à época de sua estreia, somariam um milhão de francos, ou seja, mais de 850 mil euros²⁹⁶ em valores atuais.

²⁹² O valor exato seria de 784.197.22 euros de acordo com a atualização do valor em francos pela inflação acumulada até 2002, com cálculo de conversão com base no fator apresentado pelo Banco Central Europeu (€1 = FRF 6,55957) e posteriormente atualizado pela inflação acumulada até 2022, de acordo com o Instituto Nacional de Estatísticas e Estudos Econômicos da França (INSEE).

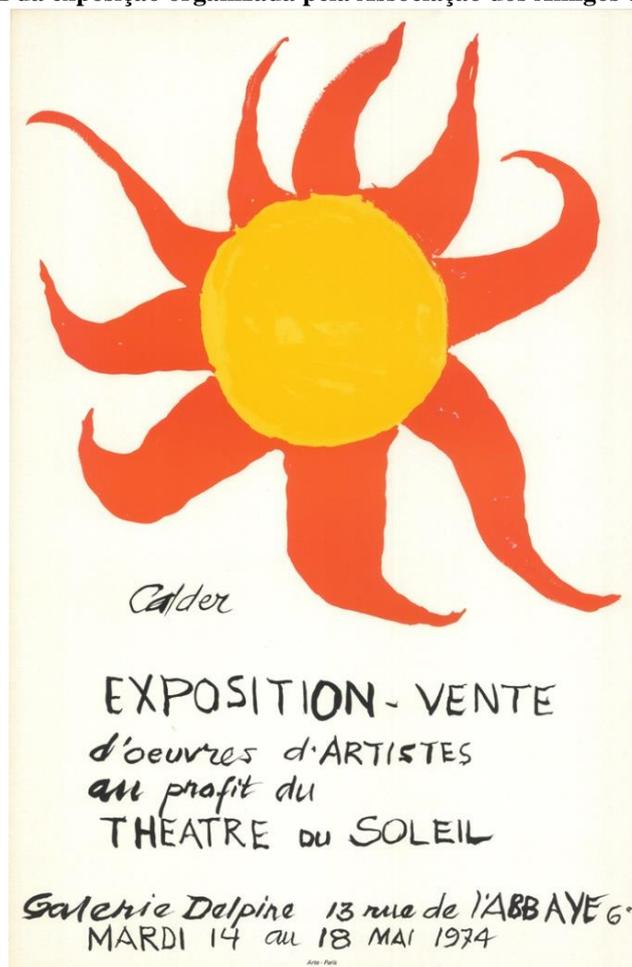
²⁹³ No original: Dans ces conditions, le Théâtre du Soleil pouvait, soit tenter de rembourser ses dettes en montant rapidement un spectacle, soit aller plus loin dans le type de travail entrepris depuis longtemps. Sans en avoir les moyens matériels, il a choisi la seconde solution et ce fut pour l'ensemble des comédiens et des techniciens le chômage forcé pendant un an.

²⁹⁴ De acordo com o texto-programa, o Théâtre du Soleil teria recebido 500 mil francos em 1974 e 200 mil francos em 1975, além de outros 800 mil francos em subvenções provenientes do Estado. Mesmo assim, esta quantia não seria o suficiente para cobrir todas as dívidas e custos da companhia à época.

²⁹⁵ Ainda de acordo com o texto-programa, o espetáculo teria custado 764.500 francos no total, ou seja, 655.011.14 euros de acordo com a atualização do valor em francos pela inflação acumulada até 2002, com cálculo de conversão com base no fator apresentado pelo Banco Central Europeu (€1 = FRF 6,55957) e posteriormente atualizado pela inflação acumulada até 2022, de acordo com o Instituto Nacional de Estatísticas e Estudos Econômicos da França (INSEE)..

²⁹⁶ O valor exato seria de 856.783,70 euros de acordo com a atualização do valor em francos pela inflação acumulada até 2002, com cálculo de conversão com base no fator apresentado pelo Banco Central Europeu (€1 = FRF 6,55957) e posteriormente atualizado pela inflação acumulada até 2022, de acordo com o Instituto Nacional de Estatísticas e Estudos Econômicos da França (INSEE).

Figura 56 – Cartaz da exposição organizada pela Associação dos Amigos do Théâtre du Soleil



Fonte: Calder (1974).

Como se não bastassem as grandes dificuldades financeiras enfrentadas, o processo criativo seria moroso, a começar pelo tema. Afinal, como abordar a sociedade contemporânea sem se render ao realismo psicológico, linguagem que esteriliza a imaginação do espectador (Bablet; Bablet, 1979)? Primeiramente, é preciso entender qual realidade interessava ao Théâtre du Soleil do início da década de 1970. No texto-programa do espetáculo, a trupe ressalta o desejo em fazer um “[...] teatro em contato direto com a realidade social, que não seja uma simples constatação, mas um encorajamento para mudar as condições em que vivemos” (Théâtre du Soleil, 2017, posição 92-93, tradução nossa)²⁹⁷. A realidade social estaria ligada à luta de classes, não do ponto de vista intelectual e histórico, mas das relações cotidianas, do operário imigrante ao grande empresário. O material criativo seria inspirado

²⁹⁷ No original: [...] théâtre en prise directe sur la réalité sociale, qui ne soit pas un simple constat, mais un encouragement à changer les conditions dans lesquelles nous vivons.

por temas jornalísticos²⁹⁸, como o caso Thévenin²⁹⁹ ou a epidemia de cólera em Nápoles³⁰⁰. Este material documental seria enriquecido pela imaginação e por experiências pessoais dos atores, dando concretude à realidade crua que, para Mnouchkine, precisa ser transformada “[...] para se tornar ainda mais verdadeira no teatro” (Mnouchkine in Picon-Vallin, 2009, p. 45, tradução nossa)³⁰¹.

É possível perceber a influência de Brecht no que se refere ao recorte do tema e à visão da trupe sobre o ofício teatral. Naquele período, a Europa conhecia uma efervescência de experimentações cênicas fortemente inspiradas pelo trabalho de encenador, dramaturgo e teórico alemão. Não por acaso, o Théâtre du Soleil também se lançaria a experimentar cenas de Brecht em suas primeiras improvisações (Bensasson em entrevista à Féral, 1998). Porém as apresentações do Berliner Ensemble em Paris no ano de 1971³⁰² despertariam fortes críticas por parte de Ariane Mnouchkine que questiona a abordagem museológica do grupo, sem conexão com o presente. Além disso, o teatro brechtiano falharia na proposição de uma forma que escapasse do realismo psicológico (Bablet; Bablet, 1979) e oferecesse uma ferramenta de cena para explorar a teatralidade. A necessidade da pesquisa formal para trazer à tona o discurso político estaria explicitamente defendida por Caubère no texto-programa do espetáculo: “se eu coloco um quepe de policial sobre a minha cabeça e me contento em parodiá-lo ou fazê-lo como um doente mental, eu não terei denunciado nada e isso não terá nenhum efeito, nem teatral nem político” (Théâtre du Soleil, 2017, posição 395-396, tradução própria)³⁰³.

Então, para atender a esta necessidade, a diretora chegaria à seguinte *visão*:

²⁹⁸ O texto-programa contém uma lista de eventos que ocorreram entre 1973 e 1974 que inspiraram o espetáculo ao longo do processo criativo. A lista inclui casos de violência policial, assassinato de imigrantes de origem africana, greve de operários antirracistas, casos de aborto clandestino, denúncia de condições de trabalho precarizantes, casos de suicídio dentro de delegacias policiais, práticas de corrupção e abuso de poder, dentre outros eventos que ocorreram na França, Portugal, Itália e Colômbia.

²⁹⁹ No original: L'affaire Thévenin. Trata-se do caso do operário soldador Jean-Pierre Thévenin de vinte e quatro anos que foi encontrado morto num comissariado de polícia de Chambéry (localizado na Savoie) em 15 de dezembro de 1968. De acordo com a versão oficial, o operário teria se suicidado, mas o processo terminou por improcedência. O episódio teve ampla repercussão no território nacional e se tornou símbolo da violência policial no país.

³⁰⁰ De acordo com o texto-programa, em 5 de setembro de 1973, são reportados os primeiros casos de cólera na cidade de Nápoles, na Itália. A epidemia se estabelece de fato em 28 de setembro de 1973, quando contava com 2.344 pessoas hospitalizadas.

³⁰¹ No original: [...] pour devenir encore plus vraie au théâtre.

³⁰² “O Berliner Ensemble veio ao Théâtre de la Commune (Aubervilliers) com três espetáculos, entre os quais *A Mãe* (1951)” (Picon-Vallin, 2017, p. 357).

³⁰³ No original: Si je mets un képi de flic sur ma tête et que je me contente de le parodier ou d'en faire un malade mental, je n'aurais rien dénoncé et cela n'aura aucun effet, ni théâtral ni politique.

[...] numa época futura, homens são exilados em uma floresta. Eles ouviram falar da história da cólera e das desordens que ela provocou em Nápoles em 1973. Eles decidem usar o meio da *commedia dell'arte* para contar esta história por eles mesmos, porque é importante transmiti-la: é uma história típica, um conto! (Théâtre du Soleil, 2017, posição 911-913, tradução nossa)³⁰⁴

A distância temporal (“numa época futura”) permitiria aos atores se descolar do material documental abordado. Além disso, a *commedia dell'arte* como forma matriz viabilizaria o distanciamento poético, ou melhor, a *transposição*³⁰⁵ buscada. A antiga comédia italiana exigiria uma elevação do nível do jogo entre os atores e uma radicalização da construção dramaturgica por meio da improvisação. Além da *commedia dell'arte*, outras duas formas estariam presentes no processo de criação: a palhaçaria (que viria ajudar nas improvisações de caráter mais individual, mas não permaneceria no espetáculo final) e o “teatro chinês”, uma forma imaginária criada pela trupe para auxiliar os atores quando não estivessem portando máscaras. É que, ao improvisar com personagens-tipo não mascarados da *commedia dell'arte* (como os enamorados), os atores encontravam grande dificuldade em igualar o seu nível de jogo com as máscaras e escapar do jogo psicológico. O “teatro chinês”, portanto, consistiria numa atuação expressionista sem o uso de nenhum acessório ou objeto de cena. O nome deriva de uma concepção fantasiosa sobre a cena chinesa que corresponderia a um palco vazio, sem cenário e de dimensões reduzidas, no qual tudo seria expresso pelos próprios atores (Dusigne, 2013)³⁰⁶.

Apesar da grande admiração pelo trabalho de Giorgio Strehler³⁰⁷, Ariane Mnouchkine seguiria um caminho diverso daquele escolhido pelo Piccolo Teatro de Milão em *Arlequim*, *Servidor de Dois Amos* e incitaria os atores a abordar a *commedia dell'arte* como uma forma de jogo a ser reinventada por eles e não reproduzida ou ressuscitada (Freixe, 2014). Com a presença constante de Erhard Stiefel nos ensaios, as máscaras seriam recriadas a partir da

³⁰⁴ No original: [...] dans une époque future, des hommes sont exilés dans une forêt, ils ont entendu raconter l'histoire du choléra et des désordres qu'il a provoqué à Naples en 1973. Ils décident d'utiliser le moyen de la *commedia dell'arte* pour, eux-mêmes, raconter cette histoire, car il est important de la transmettre : c'est une histoire type, un conte !

³⁰⁵ Em entrevistas daquele período, Ariane Mnouchkine falava em distanciamento poético ao invés de transposição. Embora o distanciamento se opusesse à ilusão teatral do realismo, este não se relaciona aos procedimentos de distanciamento ou efeito de distanciamento brechtiano (em alemão, *Verfremdungseffekt*). Na realidade, o distanciamento de Mnouchkine refere-se aos procedimentos próprios da teatralidade que operam a transmutação para a linguagem cênica.

³⁰⁶ De acordo com o pesquisador, esta concepção não seria influenciada pela experiência de Ariane Mnouchkine pela Ásia – que apesar de seus esforços, não conseguiu conhecer a China –, mas sim pelo romance *Un barbare en Asie (Um bárbaro na Ásia)* de Henri Michaux (1899-1984) no qual há uma passagem que descreve uma encenação teatral chinesa.

³⁰⁷ Do ponto de vista da encenação, Giorgio Strehler já era uma grande inspiração para Ariane Mnouchkine. Em entrevista a Fabienne Pascaud (2005), ela relata ter assistido repetidas vezes à encenação de *Os Gigantes da Montanha* de Luigi Pirandello, em cartaz no Théâtre des Nations em Paris no ano de 1965, o que quase a fez desistir de fazer teatro, tamanho o seu maravilhamento.

imaginação do mascareiro e das poucas referências que tinha à época. Além destas, outros rostos seriam concebidos para retratar personagens-tipo modernos não contemplados pelos tipos tradicionais da antiga comédia italiana³⁰⁸.

Somente em 1974, já em meio ao processo criativo, a trupe descobriria que a sua busca repercutia as investigações de Jacques Copeau em torno da Nova Comédia³⁰⁹ no início do século XX. A leitura seria indicada por Alfred Simon³¹⁰, crítico de teatro e amigo da trupe, ao ouvir Jean-Claude Penchenat comentar sobre a criação ainda em curso (Picon-Vallin, 2014). Em pouco tempo, Ariane Mnouchkine receberia de Marie-Hélène Dasté o primeiro volume de *Registres I : Appels*³¹¹ que seria complementada por *Le Journal de bord de Copeau, 1924-1929*³¹² também publicado naquele mesmo ano. A diretora passou a ler trechos de *Correspondance*³¹³ durante os ensaios, atestando a imediata e intensa identificação com Copeau.

Ela ficou impressionada. Ela começa a ler estes textos e descobre, com emoção, uma filiação de pensamento, uma abordagem e objetivos comuns: a aventura comunitária onde vida e teatro se entrelaçam, a improvisação que faz do ator o criador do espetáculo, a importância dada ao jogo físico e à metáfora gestual, o uso da máscara como instrumento “mágico” que conduz o ator... Ariane se dá conta que a linguagem de Copeau é a dela, e que ela “fala” Copeau sem saber. Tal qual um rio subterrâneo que continua o seu curso, o ensinamento de Copeau, através daquele de Lecoq, chegou até ela e a marcou profundamente. (Freixe, 2014, p. 156-157, tradução nossa)³¹⁴

³⁰⁸ É importante ressaltar o trabalho de grupos e artistas brasileiros que também realizam este mesmo processo de transposição dos tipos tradicionais da *commedia dell'arte* ao contexto do Brasil contemporâneo. O trabalho do grupo Barracão Teatro capitaneado por Tiche Vianna merece destaque por sua longevidade e relevância neste tipo de investigação.

³⁰⁹ No original: Comédie Nouvelle. De acordo com Bablet e Bablet (1979) e Freixe (2014), desde 1915, ainda no Vieux-Colombier, Jacques Copeau trabalha sobre a Nova Comédia improvisada que seria um novo gênero teatral fundado na criação coletiva e no novo ator capaz de reinventar personagens-tipo modernos mascarados à maneira da *commedia dell'arte* para tratar de temas da atualidade. Alguns dos personagens encontrados seriam o burguês, o comerciante de vinhos e a sufragette. No entanto, o encenador renunciaria ao projeto sem conseguir concretizá-lo.

³¹⁰ Alfred Simon (1922-2017) foi crítico de teatro pela revista *Esprit*, professor de história do teatro na École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) (Escola Nacional Superior das Artes e Técnicas do Teatro) e no Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (Conservatório Superior de Arte Dramática), além de professor de filosofia e letras na École alsacienne (Escola alsaciana) entre 1955 e 1980. Durante a sua carreira, acompanhou o trabalho de Ariane Mnouchkine e do Théâtre du Soleil.

³¹¹ A edição publicada pela Gallimard em 1974. A edição brasileira se chama *Apelos* e foi publicada em 2013 pela editora Perspectiva.

³¹² Pela editora Seghers em 1974. Não há até o momento uma edição brasileira.

³¹³ Livro de correspondências entre Jacques Copeau e o escritor Roger-Martin du Gard (1881-1958), organizado por Claude Sicard (tomos I e II) pela editora Gallimard em 1972.

³¹⁴ No original: Elle en est bouleversée. Elle se met à lire ces textes et découvre, avec émotion, une filiation de pensée, une démarche et des objectifs communs : l'aventure communautaire où vie et théâtre interfèrent, l'improvisation faisant de l'acteur le créateur du spectacle, l'importance accordée au jeu physique et à la métaphore gestuelle, le recours au masque comme à un instrument « magique » qui conduit l'acteur... Ariane se rend compte que la langue de Copeau est la sienne, et qu'elle « parle » Copeau sans le savoir. Telle une rivière souterraine qui poursuit sa route, l'enseignement de Copeau, à travers celui de Lecoq, lui était parvenu et l'avait marquée profondément.

Conjuntamente, Ariane Mnouchkine se debruça sobre o primeiro volume de *Escritos Sobre Teatro (1894-1917)*³¹⁵ de Meierhold que, mais localizado na prática em relação a Copeau, afirma a necessidade do ator de retornar às técnicas de “quando o teatro era teatral” (Meierhold apud Théâtre du Soleil, 2017, posição 147, tradução nossa)³¹⁶. Para o encenador russo, era essencial retomar as autênticas formas teatrais, dentre elas a *commedia dell’arte* e os teatros orientais (Picon-Vallin, 2014). A soma das vozes de Copeau e de Meierhold confirmam para o Théâtre du Soleil o caminho escolhido e aprofundam a investigação sobre as máscaras.

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

Todos os ensaios eram iniciados com algum exercício de aquecimento guiado por Ariane Mnouchkine, todos eles inspirados nos ensinamentos de Jacques Lecoq. Em entrevista com Guy Freixe (2014), Jean-Claude Penchenat relembra dos exercícios em coro para trabalhar a dimensão da neutralidade, exercício ainda bastante comum em oficinas ministradas pelo Soleil³¹⁷. Para além dos ensaios, os atores mantinham um intenso trabalho

³¹⁵ No original: *Écrits sur le théâtre (1894-1917)*. Trata-se da tradução e organização de escritos de Vsevolod Meierhold por Béatrice Picon-Vallin que foram reunidos neste livro publicado em 1973 pela editora L’Âge d’homme. Alguns dos textos presentes nesta publicação podem ser encontrados em *Do Teatro* publicado pela editora Iluminuras com organização e tradução de Diego Moschkovich em 2012.

³¹⁶ No original: [...] où le théâtre était théâtral.

³¹⁷ Para Jacques Lecoq (2014), a neutralidade é um importante ponto de partida de sua viagem pedagógica. Antes mesmo de trabalhar sobre a expressividade, o ator deve experimentar o *estado da neutralidade* que é um estado de equilíbrio, de calma, de receptividade e escuta que precede a ação e o conflito do personagem. Nos *stages*, Escolas Nômades, cursos e oficinas ministrados pelo Théâtre du Soleil, o coro é um dos exercícios mais elementares, trabalhando exatamente este estado de receptividade e escuta nos participantes (que é traduzido por “côncavo” e “convexo” nas palavras de Ariane Mnouchkine), mesmo que o termo “neutralidade” ou “neutro” não seja empregado. Embora o exercício seja inspirado pela pedagogia de Lecoq, existem diferenças que merecem ser destacadas. Se para Lecoq o trabalho sobre a neutralidade precede a relação do ator com estados e paixões do personagem, para Mnouchkine o trabalho do coro já introduz a relação entre a vida interna e externa, incentivando o ator a relacionar movimento, ação e estado, mesmo que de forma rudimentar. Além disso, o exercício da neutralidade na pedagogia de Lecoq normalmente está associado à máscara neutra, o que não ocorre no Théâtre du Soleil. Apesar destas observações, é provável que durante os ensaios de *A Era de Ouro, Primeiro Esboço* os exercícios de coro aos quais se refere Jean-Claude Penchenat tivessem uma configuração

de treinamento, passando por aulas de acrobacia com Mario Radondi³¹⁸ (Figura 57) e técnica vocal com Jonathan Sutton³¹⁹.

Figura 57 – Aula de acrobacia com Radondi



Fonte: Picon-Vallin (2014, p. 57).

Os ensaios eram acompanhados por Sophie Lemasson³²⁰, memória viva de Ariane Mnouchkine, que anotava tudo que fosse relevante ao processo de criação: descrição das improvisações, pedaços de falas, comentários realizados pela diretora ou pelos atores, distribuição de papéis, lista de tarefas, recortes de notícias... Lemasson também era responsável por gravar as improvisações em fita magnética para que elas fossem retrabalhadas posteriormente. Devido às limitações tecnológicas daquele tempo, apenas o

diferente daquela praticada atualmente pela trupe. Infelizmente, não foram encontrados mais informações ou registros que pudessem trazer com mais clareza como estes exercícios eram conduzidos naquele tempo.

³¹⁸ Mario Radondi deu aulas de acrobacias para o Théâtre du Soleil durante muitos anos num espaço perto do Circo Medrano (Picon-Vallin, 2014). A partir das informações encontradas, infere-se que estas foram ministradas desde os ensaios de *A Cozinha* (1967) até o fim do ciclo de Shakespeare (1981-1984). Não foram encontradas outras informações a seu respeito.

³¹⁹ Jonathan Sutton é ator inglês e se encontrou com o Théâtre du Soleil durante a temporada de 1789 em Londres. Ele atuou nos espetáculos *A Era de Ouro*, *Primeiro Esboço* (1975) e *Mefisto* (1979).

³²⁰ Sophie Lemasson chega ao Théâtre du Soleil ainda como estudante universitária durante a criação de 1789 e, pouco a pouco, torna-se assistente de Ariane Mnouchkine, ajudando a guardar traços de cada ensaio por meio de notas e registros sonoros. Em 1972, casa-se com Roberto Moscoso e adota o seu sobrenome, tornando-se Sophie Moscoso. Ela permanece na trupe como assistente de Ariane Mnouchkine até *E Súbito Noites de Vigília* (1997). A partir de 1995, ela contribui com a ARTA como assistente e redatora dos cadernos de oficina. Não foi possível obter informações mais recentes a seu respeito.

som era gravado³²¹, o que dificultava bastante a retomada das cenas, uma vez que as improvisações se baseavam principalmente sobre a gestualidade e não sobre o texto falado.

Com o curso das improvisações, surgem os *atores-locomotiva* que são capazes de guiar outros atores e fazer avançar o trabalho. Este modo de trabalho (que depois se tornou bastante comum nos processos criativos do Théâtre du Soleil) não era isento de dificuldades, como explicita Erhard Stiefel: “toda vez, quando alguma coisa não ia bem, ela dizia a [Mario] Gonzales ou a [Philippe] Caubère “venham, ajudem os outros para achar uma cena”. Então lhe devolviam a máscara e, igual, tudo era justo. Como diretora, ela ficou desorientada”³²². A máscara era impiedosa e muitos atores simplesmente não conseguiam transpor as suas adversidades. Em meio às várias pausas que existiram no meio do processo de criação, Ariane Mnouchkine pediria a Philippe Hottier, Philippe Caubère, Jonathan Sutton e Mario Gonzales que ministrassem oficinas: uma das várias tentativas de reabilitar os atores em dificuldade (Freixe, 2010 e Bablet; Bablet, 1979).

Assim, a criação passa por períodos de excitação e sofrimento. Em momentos de pouca inspiração, a trupe monta cenas de peças teatrais clássicas, como *Rei Lear* de Shakespeare, *O Burguês Gentil-Homem*, *As Artimanhas de Scapin*, *O Doente Imaginário* e *O Avarento* de Molière ou ainda *O Jogo do Amor e do Acaso* de Marivaux (Picon-Vallin, 2014) que ajudam a encontrar situações e personagens. O processo criativo também é alimentado pelo encontro com outros artistas que passam pela Cartoucherie, dentre eles:

[...] o substituto de Ferruccio Soleri, que foi chamado de Milão, mas cuja breve estada não ensinará nada aos atores, que o desacorçoam com sua abordagem, ou como Peter Brook, que virá à Cartoucherie num desses momentos de confusão em que não se sabe o que escolher entre as improvisações; encontros com outros espetáculos próximos dessa farsa popular e grotesca que estão buscando, como o *Mistério Bufo* de Dario Fo (que virá à Cartoucherie) no TNP em janeiro de 1974; passagem pela grande bagunça do carnaval ao som de batucadas e sambas endiabrados; ou encontros extraeuropeus, como aquele, capital, organizado em março de 1974 por Christian Dupavillon com dançarinos balineses liderados por um dos maiores da ilha, Nyoman Pugra.³²³

Como citado no capítulo anterior, o encontro com a companhia balinesa de Sadorno Waluyo Kusumo, da qual fazia parte o ator-dançarino Nyoman Pugra, foi extremamente

³²¹ Atualmente, todas as improvisações são filmadas por um/a assistente de direção. Estas cenas são selecionadas por Mnouchkine que indica se tal improvisação deve ser “guardada” ou não. Assim, ao fim de cada dia de ensaio, o/a assistente edita todas as improvisações selecionadas num único vídeo que é revisto pela diretora. Numa etapa mais avançada da criação, estas gravações ajudam a retomar e retrabalhar as improvisações que darão origem às cenas do espetáculo.

³²² Informação retirada de conversa com Erhard Stiefel em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

³²³ Idem, 2017, p. 109.

importante para a trupe. O encontro entre máscaras do *topeng* e da *commedia dell'arte* comprovou o caráter universal do trabalho com máscaras que faz com que atores de diferentes referências teatrais e culturais possam jogar entre si. Um dos momentos mais marcantes do encontro foi a improvisação entre Philippe Caubère de Arlequim e Nyoman Pugra de Pantaleão que, mesmo sem nunca ter visto uma máscara de *commedia dell'arte*, foi capaz de improvisar com facilidade. O encontro revelou que a experiência da máscara se estabelece para além dos códigos de determinada linguagem estética e que, portanto, ultrapassa a forma por si só.

Por um caminho inverso, a trupe chegaria a uma conclusão similar após encontro com o substituto de Ferruccio Soleri realizado pouco tempo depois. Inicialmente, Ariane Mnouchkine pediria a Paolo Grassi³²⁴ que enviasse Ferruccio Soleri, que interpretava o Arlequim no famoso espetáculo do Piccolo Teatro, para ministrar uma oficina aos atores do Théâtre du Soleil (Dusigne, 2013). Com a impossibilidade da vinda de Soleri, o seu substituto seria enviado para a Cartoucherie. Mas a sua estadia seria encurtada à medida que a fixação de posturas e gestos provocava um bloqueio criativo nos atores, obrigados a entrar numa forma esvaziada. Ali ficaria evidente que a vida externa só se sustenta ao passo que reflete a vida interna, preenchida de estado e que pulsa uma música interna. Em entrevista, a encenadora comentaria que “[...] ele partia do pé, enquanto nós partíamos da vontade que Arlequim tinha de ir embora. Havia dois pequenos pés ali: um que era apaixonado e outro que era um pouco conformista, um pouco “conservador” ou, veja só, mecânico” (Mnouchkine apud Dusigne, 2013, p. 30, tradução nossa)³²⁵. Comentando a experiência, Caubère ressaltaria que se Arlequim tem os pés separados, é para mostrar a sua abertura para o mundo e não para realizar um passo de dança (Freixe, 2010).

Após tantos meses em sala de ensaio, o processo criativo entraria numa fase de saturação e a trupe decide confrontar o material cênico com o público. Assim, em 11 de novembro de 1974, o Théâtre du Soleil desembarca em Lussan (Théâtre du Soleil, 2017), pequena comuna em zona rural localizada no departamento de Gard no sul da França, região onde a companhia teatral era uma completa desconhecida. Em encontros organizados em praças públicas, festas, pequenas salas em paróquias ou em estabelecimentos de ensino, a

³²⁴ Paolo Grassi (1919-1981) foi crítico de teatro, ensaísta e diretor. Junto a Giorgio Strehler funda em 1947 o Piccolo Teatro della Città di Milano, do qual foi diretor até 1972. Durante a sua vida, advogou pelo direito à cultura de qualidade (principalmente para as classes operárias) e pelo dever do poder público em garantir o acesso à cultura, contribuindo para a promoção de diversas ações neste sentido.

³²⁵ No original: [...] lui partait du pied tandis que nous, nous partions de l'envie qu'avait Arlequim de s'en aller. Il y avait deux petits pieds là-dedans : l'un qui était passionné, et l'autre qui était un peu conformiste, un peu “conservatoire”, voyez-vous, ou mécanique.

trupe se reúne com a população local³²⁶ e, nas palavras de Ariane Mnouchkine, “improvisa com e para o público” (Mnouchkine apud Picon-Vallin, 2017, p. 109). O Soleil convida os espectadores a participar ativamente, propor situações, comentando e emitindo opiniões ou corrigindo ações. As propostas passam por situações bastante simples que evocam a realidade cotidiana, como uma mulher grávida que vai ao médico ou o metrô de Paris. Ao improvisar com o personagem Max uma descida à mina, Jonathan Sutton é corrigido pelo público por estar munido de uma picareta ao invés de um martelo perfurador (Théâtre du Soleil, 2017). Em encontros que duravam horas, o público se tornava coautor das cenas desenroladas à sua frente.

Figura 58 – Ensaio com público de comitês de empresas



Fonte: Picon-Vallin (2014, p. 104).

A experiência é tão enriquecedora que a trupe decide repetir estes encontros em Paris (Figura 58). Reúnem-se com empregados de empresas como Kodak e Thomson, grupos de estudantes secundaristas do Liceu Corvisart, professores, conscritos³²⁷, aposentados e trabalhadores imigrantes. O público relata situações cotidianas que refletem relações de poder

³²⁶ De acordo com o texto do ator Jean-Claude Bourbault, o Théâtre du Soleil passa também por comunas próximas a Lussan, como Salindres, Saint-Jean-de-Maruéjols e Tavel. A pesquisadora Béatrice Picon-Vallin (2014) também destaca a cidade de Alès.

³²⁷ Refere-se àqueles que se alistaram no serviço militar.

e os desafios da luta de classes no ambiente doméstico ou profissional. O saldo destes encontros é bastante positivo. Por meio deles, a trupe confirma a eficácia do jogo mascarado e a força da teatralização da realidade.

Os encontros contribuem no desenvolvimento da dramaturgia do espetáculo, assim como no amadurecimento dos personagens. Uma vez terminados, realiza-se a seleção e o polimento das cenas que comporiam *A Era de Ouro*. De dezoito cenas, restam apenas oito (Picon-Vallin, 2014), somando três horas de duração. As cenas selecionadas são transcritas para que os atores se lembrem de marcas verbais, mas o texto não é fixado deixando margem para a improvisação. Dessa forma, os atores são criadores e coautores da obra, seus nomes constando lado a lado na ficha técnica, sem destaque para nenhum integrante da trupe (Théâtre du Soleil, 2017).

Na versão finalizada do espetáculo, muitos personagens ficam de fora e, conseqüentemente, muitos atores também não entram em cena, mesmo tendo passado por todo o processo criativo. Em seu artigo, Denis Bablet e Marie-Louise Bablet (1979) destacam o caso de Jean-Claude Bourbault que realizou um trabalho primoroso de criação e atuação, sendo um dos atores-locomotiva do espetáculo, mas não teve espaço para os seus personagens: Démosthène e o professor Amadeus. Estas e outras figuras³²⁸ seriam guardadas para um espetáculo subsequente que nunca seria realizado.

À maneira da antiga comédia italiana, a dramaturgia do espetáculo foi organizada em forma de *canovaccios*³²⁹, ou seja, uma série de situações que servem de referência para a improvisação dos atores. A dramaturgia do espetáculo apresentada no texto-programa (Théâtre du Soleil, 2017) não exhibe falas, mas a descrição das situações mesclada ao relato do processo de criação. As cenas eram intercaladas por *lazzi*³³⁰, momentos de autonomia do ator que improvisava a partir de pequenas situações, como “Abdallah no trânsito” ou “Abdallah e

³²⁸ A ficha técnica do espetáculo reúne tanto os personagens que fazem parte de *A Era de Ouro*, *Primeiro Esboço* quanto aqueles que ficariam para um espetáculo subsequente. Estes estão indicados com um asterisco ao lado do nome.

³²⁹ “O *canevas* é o resumo (o *roteiro**) de uma peça, para as improvisações dos atores, em particular na *Commedia dell’arte**. Os comediantes usam os roteiros (ou *canovaccios*) para resumir a intriga, fixar os jogos de cena, os efeitos especiais ou os *lazzi**. Chegaram até nós coletâneas deles, que devem ser lidos não como textos literários, mas como partitura constituída de pontos de referência para os atores improvisadores.” (Pavis, 2007, p. 38)

³³⁰ “Termo da *Commedia dell’arte**. Elemento mímico ou *improvisado** pelo ator que serve para caracterizar comicamente a personagem (na origem Arlequim). Contorções, rictus, caretas, comportamentos burlescos e clownescos, intermináveis jogos de cena são seus ingredientes básicos. Os *lazzi* tornam-se rapidamente *morceaux de bravoure* [peças de bravura] que o público espera do comediante. Os melhores ou mais eficientes são muitas vezes fixados nos *canevas** ou nos textos (jogos de palavra, alusões políticas ou sexuais). [...] Na interpretação contemporânea, frequentemente muito teatralizada e paródica, os *lazzi* desempenham um papel essencial de suporte visual (encenações de STREHLER dos clássicos italianos, formas e técnicas populares etc.).” (Pavis, 2007, p. 226)

as moscas” (Picon-Vallin, 2014). Todo o espetáculo era entrelaçado por contadores de história mascarados que interligavam as cenas, conduziam a narrativa e o público pelo espaço.

Figura 59 – Príncipe de Nápoles (Jean-Claude Penchenat) e Arlequim (Jonathan Sutton)



Fonte: Denis Bablet [1975?].

Ao som da ópera *Orfeu* de Monteverdi (1567-1643) (Picon-Vallin, 2014), a fábula se iniciava com o Príncipe de Nápoles³³¹ que convoca Arlequim para lhe reportar as notícias da cidade (Figura 59). Num discurso cômico e grotesco, Arlequim conta sobre a peste bubônica que já assola toda a população. Entram o prefeito Senhor Raspi e o armador de navios Senhor Pantaleão (os verdadeiros culpados pela proliferação da peste) que incumbem Arlequim da tarefa de encontrar o culpado sob o risco de pena de morte (Bablet; Bablet, 1979). Numa sagaz transição temporal, Arlequim encontra com Abdallah, sua versão contemporânea transmutada em imigrante, a quem atribui toda a culpa. Por meio da peste³³², opera-se a transição da Nápoles de 1720 para a Marselha de 1975. O público então é conduzido por Abdallah ao espaço onde maior parte do espetáculo se desenrola ao som de tambores em

³³¹ No original: Prince de Naples.

³³² De acordo com o texto-programa do espetáculo, a peste bubônica chegou à Marselha em 25 de maio de 1720 a bordo do navio *Grand Saint-Antoine* (*Grande Santo-Antônio*). Em apenas dois anos, 100 mil pessoas morreram em decorrência da peste das quais 50 mil só em Marselha, ou seja, metade da população da cidade.

ritmo africano executados pelos atores. Repleto de ilusões e ingenuidade, Abdallah é recebido pelo Senhor La Ficelle³³³, estivador, e Max, funcionário aduaneiro, que fazem questão de lhe dar as “boas-vindas” no território francês. Em seguida, Abdallah se encontra com M’Boro, trabalhador senegalês que, como ele, é submetido a condições insalubres de trabalho e moradia.

Numa mistura de cenas cômicas e trágicas, outras histórias se intercalam à trajetória de Abdallah. A primeira delas é a cena do jantar entre poderosos no qual o capitalista Marcel Pantaleão³³⁴, o arquiteto Olivier e suas esposas tramam estratégias para encobrir seu envolvimento no escândalo da queda de uma torre da cidade. O público também assiste a um jantar rotineiro de uma família pequeno burguesa. Reunidos em torno da televisão, o jantar acaba por revelar a ruína desta família por conta das drogas. Logo depois, é a vez de Salouha, grávida do sétimo filho, que deseja abortar, mas tem o seu direito negado tanto pelo médico quanto por seu marido. Ela encontra acolhimento em Lou, A Gorda, mulher inteligente e instruída, que se encarrega de ajudá-la. Em seguida, Marcel Pantaleão, Olivier e o prefeito Eugène Dussouille acabam numa praia paradisíaca repleta de sons e ruídos produzidos pelos atores. Embriagados pela visão, sonham em construir uma marina que atraia turistas e lucro. O trio é surpreendido por um inocente casal de namorados que se desnuda e descobre o amor pela primeira vez (Figura 60): a imagem um tanto escandalosa para os poderosos.

Figura 60 – Os amantes na praia. Clémence Massart à esquerda e Jonathan Sutton à direita



Fonte: Martine Franck / Magnum Photos [1975?].

³³³ No original: Monsieur La Ficelle. O nome pode ser traduzido para o português como O Fio ou O Barbante. De acordo com Kirkland (in Williams, 1999), o personagem foi diretamente emprestado do teatro chinês.

³³⁴ No original: Marcel Pantalon.

Figura 61 – A fuga dos poderosos à esquerda e Abdallah morto (Philippe Caubère) à direita



Fonte: Denis Bablet [1975?].

O espetáculo termina com a morte de Abdallah, uma das cenas mais marcantes do espetáculo. A situação é a seguinte: é preciso que alguém suba na grua para terminar as obras. Os operários ali presentes se recusam por conta dos fortes ventos que colocam em risco a sua segurança. Então, é oferecido um abono àquele que realizar a tarefa. Necessitado de dinheiro para garantir a sua própria subsistência e a de sua família no estrangeiro, Abdallah aceita. Ele sobe a grua, mas os fortes ventos o empurram. A queda é acompanhada de *Dies irae* de Verdi (1813-1901) e de virtuosos movimentos de braços e pernas que fazem vibrar os tecidos das roupas, cena precursora de todas outras da trupe no qual pedaços de tecido vibram contra tempestades e ventos fortes (Picon-Vallin, 2014). Abdallah cai morto no chão e gera revolta nos trabalhadores. Perseguidos, os poderosos fogem, escalando uma das paredes da Cartoucherie (Figura 61). O desfecho é assim descrito pela pesquisadora:

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

O espetáculo *A Era de Ouro, Primeiro Esboço* é finalizado com o nascer do Sol que ilumina progressivamente toda a sala (Mnouchkine, 1975), farol de esperança que também apareceria em inúmeros espetáculos futuros do Théâtre du Soleil. As cenas são acompanhadas de músicas executadas ao vivo pelos próprios atores com ritmos e instrumentos percussivos de origem africana, além de sons e ruídos que compõem paisagens sonoras. O espetáculo é apresentado na Cartoucherie, espaço-sede desde 1971, onde a trupe já havia se apresentado com *1789 e 1793*. Com a saída de Roberto Moscoso³³⁵, Guy-Claude François assume a cenografia do espetáculo, função que ocuparia por muitos anos dentro da trupe. Ganhando a alcunha de arquiteto-cenógrafo (Féral, 1998), o pensamento de François ultrapassa o espaço da cena e ele reestrutura toda a Cartoucherie. Assim, a vivência teatral do público de *A Era de Ouro* se iniciava antes mesmo do começo do espetáculo, ao adentrar o espaço.

Para *A Era de Ouro*, a primeira nave (comumente chamada de recepção³³⁶) é pintada de branco e são colocados tecidos coloridos sobre as grandes janelas como “bandeiras prontas para flutuar, ou melhor, como roupa secando nas janelas de alguma rua popular de Nápoles” (Bablet; Bablet, 1979, quadragésimo quinto parágrafo, tradução nossa)³³⁷. À esquerda, um bar – ali instalado desde *1789* – onde os espectadores são servidos por atores já trajados e portando máscaras. Ao fundo, um palco onde Arlequim convoca o público para assistir às primeiras cenas do espetáculo. Então, o público é conduzido para o segundo espaço acompanhando a viagem de Abdallah “ao som da sirene do barco que atraca no porto de Nápoles” (Picon-Vallin, 2017, p. 63).

O segundo espaço é composto de duas naves. O público se desloca por uma grande superfície formada por quatro dunas douradas. Inicialmente, Ariane Mnouchkine desejava realizar cenas simultâneas nestas dunas. Porém o plano é abandonado devido a dificuldades técnicas (Bablet; Bablet, 1979). Moldadas à mão e cobertas por uma espécie de capacho com fibras de coco amarelo, foram necessárias seiscentas e trinta cargas de terra recuperadas da escavação da sala do IRCAM em Beaubourg e carregadas por um pequeno trator para formar as dunas³³⁸ (Figura 62). O trabalho só foi possível graças à presença de Antonio Ferreira³³⁹,

³³⁵ Imigrante italiano recém-chegado na França, Roberto Moscoso realiza sua primeira colaboração com o Théâtre du Soleil em *Os Pequenos Burgueses* (1964) realizando os figurinos e cenários. Ele continua na trupe como cenógrafo até *1793* (1972).

³³⁶ No original: Accueil. De acordo com Picon-Vallin (2014), a configuração desta primeira nave já era modificada desde *1793*.

³³⁷ No original: [...] bannières prêtes à flotter ou plutôt comme du linge séchant aux fenêtres de quelque rue populaire de Naples.

³³⁸ Ibidem.

português que permaneceu por mais de trinta anos no Soleil como chefe técnico e construtor. O teto é coberto por espelhos de cobre feitos de placas sintéticas que refletem a própria cena e por uma infinidade de guirlandas que preenchem a sala de uma luz dourada (Bablet; Bablet, 1979). Estas luzes se tornariam uma constante nos espetáculos, encontros e festividades do Théâtre du Soleil, sempre evocando o espírito da comunhão e das festas populares. No chão, luzes de ribalta ajudavam a iluminar o rosto das máscaras.

Figura 62 – Construção das dunas de *A Era de Ouro*



Fonte: Martine Franck / Magnum Photos [1975?].

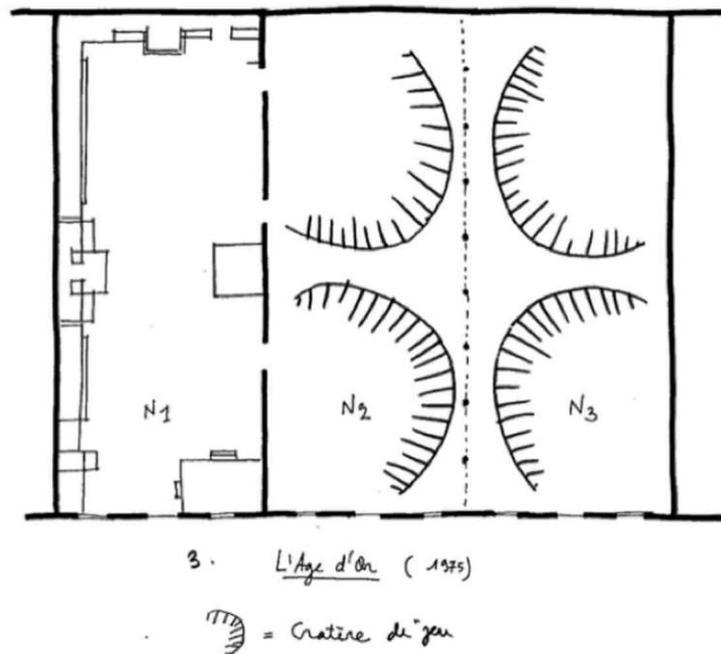
O espetáculo transcorre nestes dois espaços (Figura 63)³⁴⁰. Guy-Claude François cria um *terreno baldio sublime*³⁴¹, imagem sempre tão cara ao Théâtre du Soleil, um espaço recheado por um vazio fértil que permite com que os atores criem diferentes paisagens. A simultaneidade dá lugar à itinerância e o público é conduzido pelas dunas durante *A Era de Ouro*. Não há camarins ou coxias e, ao saírem de cena, os atores colocam a máscara sobre a testa e sentam-se junto ao público.

³³⁹ Antonio Ferreira chega em 1971 no Théâtre du Soleil. De acordo com Ariane Mnouchkine (Pascaud, 2005), ele era profundo conhecedor de todos os cantos da Cartoucherie e estava sempre disponível a ajudar com qualquer problema técnico. Mesmo depois de sua aposentadoria em 2003, Antonio continuou ajudando o Soleil em suas turnês.

³⁴⁰ Os dois espaços são melhor visualizados no vídeo disponibilizado pelo Théâtre du Soleil: <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/i11138926/le-theatre-du-soleil-l-age-d-or>. Acesso em: 11 out. 2023.

³⁴¹ Ver nota 34 no capítulo 1.

Figura 63 – Planta baixa de *A Era de Ouro*



Fonte: Archives Guy-Claude François (1975).

Diferente dos espetáculos anteriores que receberam títulos pretensiosos, *A Era de Ouro* era acompanhado de um subtítulo modesto: *Primeiro Esboço*³⁴². De acordo com Ariane Mnouchkine em entrevista radiofônica (Mnouchkine, 1975), o subtítulo refletia o reconhecimento da trupe diante da impossibilidade de retratar todas as classes e lutas sociais num único espetáculo. Tratava-se também da reivindicação do caráter de “esboço”, de obra não acabada, de admitir o constante decurso da pesquisa.

3.3 Recepção

A Era de Ouro, Primeiro Esboço tem a sua estreia em 4 de março de 1975 na Cartoucherie. Um mês depois, o espetáculo já contava com ingressos esgotados com quinze dias de antecedência e longas filas de espera a cada apresentação (Mnouchkine, 1975). O sucesso foi imenso. Embora a máscara figurasse em diversos espetáculos militantes da época, o objeto-máscara era usado de maneira pontual, simplista e caricata, sem investigação sobre a linguagem mascarada (Freixe, 2010). Portanto, para muitos espectadores franceses *A Era de*

³⁴² Durante os ensaios, o primeiro subtítulo cogitado foi *La comédie de ce temps* (*A Comédia de Nosso Tempo*) numa clara referência a Jacques Copeau. O mesmo foi descartado por ser muito pretensioso (Kirkland in Williams, 1999).

Ouro foi uma grande novidade no que se refere ao teatro de máscaras (Féral, 1998). A riqueza visual, o trabalho gestual meticuloso e impecável, a vivacidade do jogo eram alguns dos elementos que provocavam maravilhamento.

Em setembro daquele ano, o espetáculo é convidado para se apresentar na Bienal de Veneza (Picon-Vallin, 2014) e, após uma curta temporada de três meses na sua casa-teatro, o Théâtre du Soleil retoma a estrada para cumprir temporada em várias cidades: Louvain-la-Neuve (Bélgica), Le Havre, Estrasburgo, Lons-Le-Saunier, Besançon, Orléans, Annecy, Villeurbanne, Tourcoing, Tours (França), Milão (Itália), Bonn (Alemanha) e Varsóvia (Polônia). A cada localidade, Guy Claude-François recria o espaço de acordo com as características do local de apresentação: céu aberto em Veneza, pista de areia em Milão e circo permanente em Varsóvia. Um dos convites mais emblemáticos é do Piccolo Teatro³⁴³, um reconhecimento do primoroso trabalho realizado.

A turnê, no entanto, deixa expostas as fragilidades do espetáculo cênico principalmente no que se refere à dramaturgia³⁴⁴. De acordo com Picon-Vallin (2014), a ausência de Mnouchkine nas viagens (que já trabalhava sobre o roteiro de *Molière*) faz com que as cenas se alonguem demasiadamente conforme o desejo e o ego dos improvisadores. A qualidade do texto fica aquém do jogo físico e gestual, deflagrando as limitações da criação coletiva em torno da dramaturgia. Anos mais tarde, Ariane Mnouchkine comentaria que “o perigo dos espetáculos coletivos é que cada um acaba por se considerar não como um autor, mas como O autor” (Mnouchkine, 2003, em entrevista à Pascaud, 2011, p. 90), expondo algumas dificuldades enfrentadas pela trupe.

Outras críticas negativas viriam no que se refere ao posicionamento político apresentado. Para a crítica maoísta³⁴⁵ (movimento bastante presente na França dos anos 1970), faltava ao espetáculo força política (Picon-Vallin, 2014). Já os brechtianos criticavam a forma como era retratada a morte de Abdallah, faltando-lhe crueza para provocar reflexão crítica no espectador (Bablet; Bablet, 1979). Estas críticas, contudo, não traduziriam a opinião generalizada do público que contava com forte presença de operários. Ariane

³⁴³ De acordo com Picon-Vallin (2014), o Piccolo Teatro já havia recebido a trupe com *Os Palhaços e 1789*.

³⁴⁴ Atualmente, provavelmente o espetáculo não seria percebido da mesma maneira por parte de críticos e pesquisadores. Não custa lembrar que naquele período havia ainda uma resistência muito grande a dramaturgias criadas a partir da cena, do corpo, da improvisação e não de uma base textual.

³⁴⁵ O maoísmo é uma corrente de pensamento política baseada nas ideias do líder chinês Mao Zedong (1893-1976). Também conhecido como Mao Tsé-Tung, o líder foi responsável pelo fortalecimento do Partido Comunista Chinês (1921-1935) antes de se tornar ditador da República Popular da China (1949-1976). Oriundo do marxismo soviético, o maoísmo soube se adequar à realidade de uma China rural e subjugada ao imperialismo ocidental, conferindo importância aos camponeses na luta revolucionária e insuflando o nacionalismo. A partir da Revolução Cultural (1966-1976), o maoísmo é disseminado por seus partidários como um movimento de pureza revolucionária, influenciando a juventude comunista mundial daquele período.

Mnouchkine rebateria as críticas reivindicando a força da poesia, que tira da banalidade jornalística a morte de um trabalhador e lhe restitui seu aspecto trágico: “é por isso que a morte de Abdallah é como de um grande rei de Shakespeare” (Mnouchkine apud Bablet; Bablet, 1979, sexagésimo segundo parágrafo, tradução nossa)³⁴⁶. Uma das críticas mais interessantes encontradas é aquela publicada por Denis Bablet e Marie-Louise Bablet:

Que espetáculo admirável, *A Era de Ouro*. Beleza, força do jogo, prazer teatral. No entanto, é um “Primeiro Esboço”. É certo que o Théâtre du Soleil não dominou, nem penetrou na realidade atual como havia feito com a Revolução. Em certa medida, falta aprofundamento ao espetáculo, as massas não são realmente retratadas (Como mostrá-las?). Pantalão, por mais extraordinário que seja o personagem e o ator, não é suficientemente perigoso. As cenas não estão todas no mesmo nível. O cômico e o grotesco (cuja força denunciadora é evidente) superam o grave e o trágico, e a tensão necessária não se estabelece. Sem voltar ao estúpido conflito entre forma e conteúdo, a forma está à frente do conteúdo, e às vezes a forma se esvazia. Se os atores do Théâtre du Soleil se tornaram todos autores, eles o são mais no gesto do que na palavra. O Théâtre du Soleil está consciente disso; *A Era de Ouro* é, sem dúvida, um espetáculo por si só, mas também é uma etapa.³⁴⁷

Internamente, *A Era de Ouro, Primeiro Esboço* é lembrado como uma das piores crises já vividas pelo Théâtre du Soleil. As dificuldades financeiras somadas às dificuldades do processo criativo e ao exigente trabalho com máscaras causariam a saída de diversos membros da trupe. Alguns rompimentos são bastante dolorosos, como Philippe Caubère³⁴⁸, Mario Gonzales, Maxime Lombard³⁴⁹ e Clémence Massart, atores que se destacaram em *A Era de Ouro*, além de Jean-Claude Penchenat que deixa a trupe para fundar a sua própria companhia: o Théâtre du Campagnol. Sem dúvida, este é um dos motivos pelo qual Mnouchkine não gosta de comentar sobre o espetáculo³⁵⁰.

³⁴⁶ No original : C'est pourquoi, la mort d'Abdallah est racontée comme celle d'un grand roi de Shakespeare.

³⁴⁷ Ibidem, sexagésimo quarto parágrafo, tradução nossa. No original: Admirable spectacle que *L'Âge d'or*. Beauté, force du jeu, plaisir théâtral. Mais "Première ébauche". Il est certain que le Théâtre du Soleil n'a pas maîtrisé, ni pénétré la réalité d'aujourd'hui comme il l'avait fait pour celle de la Révolution. Dans une certaine mesure le spectacle manque d'approfondissement, les masses ne sont pas vraiment montrées (Comment les montrer ?). Pantalón, si extraordinaires que soient et le personnage et le comédien, n'est pas assez dangereux. Les scènes ne sont pas toutes du même niveau. Le comique et le grotesque (dont la force dénonciatrice est évidente) l'emporte sur le grave et le tragique et la nécessaire tension ne s'établit pas. Sans en revenir au stupide conflit entre la forme et le fond, la forme est en avance sur le fond, il arrive que la forme tourne à vide. Si les comédiens du Théâtre du Soleil sont tous devenus des auteurs, ils le sont davantage au niveau du geste que de la parole. De tout cela le Théâtre du Soleil est conscient ; *L'Âge d'or* est certes un spectacle en soi, mais c'est aussi une étape.

³⁴⁸ Philippe Caubère faria ainda o filme *Molière* no papel principal. Após sua saída da trupe, ele cria alguns trabalhos solos contando a sua experiência em *A Era de Ouro*.

³⁴⁹ Maxime Lombard integrou o Théâtre du Soleil em 1789, atuando também em 1793 e *A Era de Ouro*. Ele participaria também do filme *Molière*.

³⁵⁰ Informação retirada de conversa com Erhard Stiefel em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

Para o Théâtre du Soleil, *A Era de Ouro* foi uma “peneira”³⁵¹, elevando o nível de jogo e a exigência sobre o trabalho de cena. Embora a trupe tenha vivido um de seus momentos mais difíceis, *A Era de Ouro* se inscreveu no imaginário teatral sobre o trabalho com máscaras e foi responsável por atrair alguns dos futuros integrantes. Para Maurice Durozier, por exemplo, o espetáculo foi “a grande revelação” (Maurice em entrevista à Féral, 1998, p. 166, tradução nossa)³⁵². A experiência de vestir a máscara de Polichinelo em *stage* conduzido por Mnouchkine é descrita por Durozier como o momento em que se descobriu como ator. Outro exemplo é a atriz Juliana Carneiro da Cunha que só integrou mais tarde na trupe, mas teve o seu primeiro contato através de *A Era de Ouro*, experiência que despertou o seu interesse sobre o Soleil (Cunha em entrevista à Birchall, 2013).

2.4 Processos de constituição dos corpos-máscara

Figura 64 – Nascimento de máscara para *A Era de Ouro*



Fonte: Théâtre du Soleil (2017, posição 420).

Como já citado no capítulo anterior, todas as meia-máscaras do espetáculo foram confeccionadas por Erhard Stiefel que naquela época se iniciava como mascareiro (Figura 64). Primeiramente criadas em *papier mâché*, as máscaras saíam do ateliê direto para a sala de ensaios ao lado para serem experimentadas pelos atores. Stiefel acompanhava todos os ensaios e, a partir deles, retomava a sua criação e propunha novas máscaras.

³⁵¹ Ariane Mnouchkine utiliza a expressão “tamis” (peneira) em várias entrevistas para descrever este momento.

³⁵² No original: la grande révélation.

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

Apenas posteriormente as máscaras definitivas seriam refeitas em couro à maneira das tradicionais máscaras da *commedia dell'arte*. Em consonância com a trupe, Erhard Stiefel não tinha a pretensão de reproduzir os tipos tais quais os originais, até mesmo porque, como o próprio escultor afirma, não havia referências a serem copiadas³⁵³. Então, a partir da sua imaginação e dos poucos documentos aos quais teve acesso, Stiefel criou máscaras de Arlequim, Pantaleão, Briguela, Matamouro e Doutor, visto que estas duas últimas não chegaram a integrar o espetáculo³⁵⁴. Além destas, propõe máscaras modernas como aquelas usadas pelos personagens Max e Lou, A Gorda. Sua confecção seria influenciada tanto por Amleto Sartori, responsável pelas máscaras da montagem de Giorgio Strehler, quanto pelo *topeng* com suas curvas e grande abertura dos olhos.

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

Pantaleões, mascarados ou não – Pantaleão Magnífico, novo-rico e ganancioso (Marcel Pantaleão interpretado por Mario Gonzalès, em que se lê a figura de Marcel Dassault, Aimé Lheureux interpretado por J.-C. Penchenat), ou Pantaleão Labutador, pequeno, mesquinho (La Ficelle, contramestre, Philippe Hottier) –, Polichinelos (M. Gueulette, P. Hottier), Doutores e Briguelas, e em primeiro lugar, claro, Arlequins, hoje a máscara mais rica de todas, com múltiplas variantes: Abdallah, operário imigrante magrebano, achado por P. Caubère; M'Boro, o Arlequim senegalês de J. Derenne; Max, o contramestre e o aduaneiro, o Arlequim mestiço de Trufaldino (Jonathan Sutton). A mulher que espera seu sétimo filho, Salouha, que Lucia Bensasson acha ao cabo de uma longa caminhada, é uma roupa de Zerbina, criada da *Commedia dell'Arte*, não mascarada na tradição, mas que aqui usa uma máscara moderna proposta por Stiefel, a partir de uma máscara de Polichinelo lentamente amaciada [...] (Picon-Vallin, 2017, p. 108)

Para a criação destes personagens, o Théâtre du Soleil não parte de características predeterminadas, tampouco de gestos fixados *a priori*. Para o ator Philippe Caubère,

³⁵³ Informação retirada de conversa com Erhard Stiefel em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

³⁵⁴ Idem.

definições como “pobre, inteligente, ignorante, violento, sensual” (Théâtre du Soleil, 2017, posição 279, tradução nossa)³⁵⁵ para o Arlequim não lhe eram exatamente úteis, uma vez que se tratam de traços psicológicos e não de signos teatrais. Estes signos teatrais (que incluem o gesto) seriam descobertos pelos atores sobre o palco a partir do trabalho sobre o estado interno do personagem e seriam definidos por evidência cênica.

O trabalho se desenvolvia da seguinte maneira: ao início de cada ensaio, as máscaras confeccionadas por Erhard Stiefel eram dispostas sobre uma mesa. Antes de cada improvisação, os atores escolhiam, ou melhor, se deixavam ser escolhidos por aqueles rostos ali expostos, deixando-se afetar pela “imagem que eles nos sugeriam, das lembranças inconscientes que eles desencadeavam em nós por intermédio de suas máscaras representativas”³⁵⁶.

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

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

Inicialmente, as máscaras eram livremente experimentadas por todos e sem nenhuma restrição, nem mesmo de gênero. Cada nova descoberta era coletiva, compartilhada por meio da observação ou da transmissão entre atores através da cópia. Diferente de espetáculos anteriores como em *Os Palhaços* no qual os personagens foram criados a partir da

³⁵⁵ No original: [...] pauvre, intelligent, ignorant, violent, sensuel.

³⁵⁶ Ibidem, posição 271-272, tradução nossa. No original: [...] l'image qu'il nous suggéraient, des souvenirs inconscients qu'ils déclenchaient en nous par l'intermédiaire de leurs masques représentatifs.

experiência individual de cada ator, as máscaras de *A Era de Ouro* eram de natureza arquetípica e, portanto, pertencente à esfera coletiva (Freixe, 2010). Esta característica viabilizou um modo de criação coletiva dos personagens (que persiste ainda hoje na trupe) no qual cada figura é criada a várias mãos. No Théâtre du Soleil, portanto, a imitação é uma forma de compartilhar a conquista de um ator para outro e possibilitar que novas descobertas possam advir daí. Não se trata de copiar a forma externa de maneira estéril, mas através desta imitar a visão interna do personagem.

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

Em recuo, porque ela buscará redescobrir o essencial do personagem: ela me incentivará a abandonar o que ela chama de “parasitas”: gestos gratuitos, ritmos imprecisos, folclore, psicologia. [...] Mas Ariane trabalhará também avançando; ela não deixará de “falar” comigo sobre este personagem, o que ela já vislumbra dele, suas possíveis funções na sociedade, sua ligação com esta ou esta família da *commedia*, suas possíveis relações com outros personagens, o nome que ele poderia usar. (Théâtre du Soleil, 2017, posição 361-368, tradução nossa)³⁵⁷

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

Para que cada máscara seja imediatamente reconhecível em cena, o ator deve desenhar o seu corpo no espaço. Em *A Era de Ouro*, apenas gestos grandes, mas sem se esquecer de trabalhar sobre o detalhe. As ações prescindiriam de paradas – que não é o mesmo que a “falsa” lentidão ou a imobilidade vazia de estado –, seja para pontuar algo que acabou de ser desenhado, seja para dar o tempo de leitura para o público. Paradas, entradas, saídas e todos os movimentos do corpo seriam musicais, ou seja, munidos de um ritmo interno ou de uma *música interior*³⁵⁸ do personagem acompanhado por ruídos, sons e música ao vivo ou mecânica. Para que a forma esteja viva, ela deve estar sempre preenchida por um estado bem definido, como o medo, a fome ou a alegria. Ao trocar de um estado para o outro,

³⁵⁷ No original: En arrière parce qu'elle cherchera à retrouver du personnage, l'essentiel ; elle m'incitera à en abandonner ce qu'elle appelle les « parasites » : gestes gratuits, rythmes imprécis, folklore, psychologie. [...] Mais Ariane travaillera aussi en avant ; elle ne cessera de me « parler » de ce personnage, de ce qu'elle entrevoit déjà de lui, ses fonctions possibles dans la société, son rattachement à telle ou telle famille de la *commedia*, ses rapports possibles avec les autres personnages, le nom qu'il pourrait porter.

³⁵⁸ Termo bastante usado no Soleil que conecta o trabalho da máscara com o trabalho musical. Ariane Mnouchkine diz que “entre os primeiros pedidos que eu faço os atores, há aquele de encontrar uma pequena música interior que corresponda à máscara em seus vários estados” (Mnouchkine apud Amalfi, 2015, p. 82).

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

Em *A Era de Ouro*, o ator mascarado não deveria apenas viver o personagem, mas mostrar o que vive ao público. Logo, ele estaria em relação constante com o espectador, seja comentando o que se passa em cena, narrando ou revelando algo do seu íntimo. Diferente de uma encenação realista ou naturalista, a cena exigiria do público uma imaginação ativa, completando os signos teatrais produzidos essencialmente pelos atores. Um exemplo é a cena em que Abdallah dorme num pequeno quarto de hotel (Figura 65). Nada de camas ou outros objetos para evocar o cômodo. Em vez disso, é o desenho do corpo-máscara no espaço que dá ao público a dimensão diminuta do quarto onde dorme desconfortavelmente amontoado com vários outros trabalhadores magrebanos.

Figura 65 – Abdallah mal consegue dormir no pequeno quarto de hotel



Fonte: Martine Franck / Magnum Photos [1975?].

Elemento essencial do corpo-máscara, o traje de cena seria um tipo de “cenografia em movimento” (Barba; Savarese, 2012, p. 43), ajudando a localizar espaços, períodos históricos e traduzindo transformações vividas pelos personagens. Momentos antes da cena retratada na Figura 65, Abdallah é conduzido por Mahmoud Ali, dono do pequeno hotel, ao lojista Aimé Lheureux que juntos decidem se aproveitar de sua ingenuidade para lhe despir de suas vestes e vender-lhe um pequeno macacão no valor de três quartos de todo o dinheiro que possui (Théâtre du Soleil, 2017). A transformação do traje de Abdallah, portanto, revela a situação degradante do imigrante que é subjugado em território francês e se vê obrigado a renunciar de sua própria identidade cultural. Em outros casos, o traje ajuda a identificar o tempo histórico do personagem, como quando o Arlequim clássico da Nápoles de 1720 se encontra com Abdallah, sua versão contemporânea na Marselha de 1975 (Figura 66).

Figura 66 – Abdallah e Arlequim se encontram



Fonte: Théâtre du Soleil (2017, posição 284).

Françoise Tournafond foi quem assinou os trajes de *A Era de Ouro, Primeiro Esboço* junto a Jean-Claude Barriera³⁵⁹ e Nathalie Ferreira³⁶⁰, parceiros de espetáculos anteriores. Beneficiando-se da experiência de *1789* e *1793*, os trajes são criados em colaboração com os atores no qual a “pesquisa dos personagens e pesquisa de figurinos são indissociáveis” (Théâtre du Soleil, 2017, posição 564-565, tradução nossa)³⁶¹. No caso de *A Era de Ouro*, a figurinista destaca que “as máscaras, os trajes e o jogo devem constituir os elementos inseparáveis e igualmente fortes de um *desenho*”³⁶². Era preciso que a silhueta revelasse imediatamente a natureza de cada personagem antes mesmo que a cena se desenvolvesse, ou seja, sua classe social, seu caráter, sua vida familiar e sua forma de pensar. Françoise Tournafond destaca que seu trabalho consistiu essencialmente em ajudar a definir melhor o contorno encontrado e apurar tecidos, peças, perucas e acessórios que ajudassem a revelar socialmente o personagem. Muitos atores usariam enchimentos para ajudar a criar formas e volumes. Este foi o caso de Lou, A Gorda, personagem de Dominique Valentin. A atriz relata que no processo de criação, ela percebeu que “em torno de uma máscara redonda, eu só poderia construir um corpo redondo”³⁶³. Toda a lógica do seu trabalho passaria por essa noção: da forma de agir e pensar de Lou – “ela não vai jamais diretamente ao ponto”³⁶⁴ – ao traje de formas arredondadas que ressaltava a grande estatura da atriz ao mesmo tempo que feminilizava sua silhueta.

Ao realizar os croquis (Figura 67), Tournafond fazia o estudo das formas, linhas e volumes, além das atitudes. Ela também levava em consideração as máscaras, tão importantes na definição de cada personagem. Françoise dedicou atenção especial às cores que deveriam estar em harmonia com as máscaras e contrastar com a cor do tapete. “Nós optamos deliberadamente por cores arrojadas: os cinzas escuros, os brancos, os pretos para os poderosos; em contraste, as cores vivas eram reservadas aos trabalhadores de obras (macacões muito azuis, eventualmente oleados fluorescentes, capacetes coloridos)”³⁶⁵.

³⁵⁹ Jean-Claude Barriera participa na criação de acessórios e figurinos nos espetáculos *1789*, *1793*, *A Era de Ouro*, o ciclo de Shakespeare, *Norodom Sihanuk* e *A Indíada*.

³⁶⁰ Nathalie Ferreira trabalha como figurinista nos espetáculos *1793* e *A Era de Ouro*.

³⁶¹ No original: Recherche des personnages et recherche des costumes sont indissociables.

³⁶² Ibidem, posição 570-571, tradução nossa. No original: [...] les masques, les costumes et le jeu doivent constituer les éléments inséparables et également forts d'un *dessin*.

³⁶³ Ibidem, posição 527-528, tradução nossa. No original: Autour de ce masque rond, je ne pouvais que construire un corps rond.

³⁶⁴ Ibidem, posição 533, tradução nossa. No original: elle n'ira jamais directement au but [...].

³⁶⁵ Ibidem, posição 620-622, tradução nossa. No original: Nous avons délibérément opté pour les couleurs franches : les gris foncés, les blancs, les noirs pour les puissants, les couleurs éclatantes, par contraste, étant

Figura 67 – Croqui de Lou, A Gorda



Fonte: Françoise Tournafond [1975?].

Assim como os atores, Françoise Tournafond tinha maior dificuldade com os trajes dos personagens modernos. Em muitos casos, os figurinos ficavam anedóticos, assim como os próprios personagens. A figurinista relata que no início do processo de criação Ariane Mnouchkine lhe deu a seguinte indicação: “Imagine qual visão de nossas roupas teriam as pessoas que quisessem fazer um espetáculo sobre o nosso tempo daqui a cem ou duzentos anos” (Théâtre du Soleil, 2017, posição 632-633, tradução nossa)³⁶⁶. Porém ela só conseguiria ter uma visão deste distanciamento mais tarde ao visitar uma exposição do pintor alemão Richard Lindner³⁶⁷ em meados de 1974. Para ela, o pintor era capaz de retratar personagens dando destaque apenas ao essencial, algo que ela transportou para a sua visão dos trajes de *A Era de Ouro*.

No espetáculo finalizado, determinados personagens permaneceriam sem máscaras, o que seria chamado pelo Théâtre du Soleil de “teatro chinês”. Caubère falaria em “atuar a máscara sem a máscara” (Caubère, 2004, em entrevista a Freixe, 2010, p. 305, tradução

réservées aux travailleurs sur le chantier (bleus de travail très bleus, éventuellement cirés fluorescents, casques de couleur).

³⁶⁶ No original: Imagine quelle vision de nos costumes auraient des gens voulant faire un spectacle sur notre période dans cent ou deux cents ans.

³⁶⁷ Richard Lindner (1901-1978) foi um pintor alemão radicado nos Estados Unidos. A sua obra se destaca pelo estilo figurativo caricato ilustrando a sociedade contemporânea (e em especial a mulher) com cores vivas e estilização rigorosa.

nossa)³⁶⁸, sendo exigido o mesmo nível de jogo e engajamento dos personagens mascarados. Alguns deles seriam criados a partir da improvisação com barulhos e onomatopeias do fogo, da chuva, da neve, da tempestade... Françoise Jamet³⁶⁹ (Figura 68) e Clémence Massart³⁷⁰ (Figura 69) se destacariam neste tipo de improvisação³⁷¹. Este jogo seria bastante inspirado pela descrição da cena chinesa feita por Henri Michaux, mas também pelo cinema mudo e pelo melodrama, responsável por trazer a maquiagem de fundo branco e traços bem marcados usada para estes personagens (Dusigne, 2003).

Figura 68 – Personagem da velha Bernarda (Françoise Jamet)



Fonte: Théâtre du Soleil (2017, posição 949).

Figura 69 – Clémence Massart durante os ensaios



Fonte: Théâtre du Soleil (2017, posição 196).

A maquiagem também estaria presente nos personagens mascarados que usariam tons brancos e pretos. Erhard Stiefel afirmaria que, diferente de suas criações mais recentes,

³⁶⁸ No original: [...] jouer le masque mais sans le masque.

³⁶⁹ Françoise Jamet (1935-2009) foi uma das fundadoras do Théâtre du Soleil. O último espetáculo do qual fez parte foi *A Era de Ouro* e, em seguida, o filme *Molière*. Depois do Soleil, ela continuaria atuando no teatro e no cinema.

³⁷⁰ Clémence Massart (1943-) integrou o Théâtre du Soleil em 1789. Ficando de fora de 1793 devido a dificuldades com o processo criativo, Massart voltaria em *A Era de Ouro*, atuando também no filme *Molière* e em *Dom Juan* de Philippe Caubère com quem continuou a trabalhar em parceria.

³⁷¹ Ibidem.

naquela época era evidente a necessidade do uso das maquiagens para completar as máscaras e destacar olhos e boca³⁷².

De acordo com Guy Freixe (2010), de todas as máscaras que serviram de base para os personagens de *A Era de Ouro*, três foram especialmente fundamentais: Arlequim, Pantaleão e Polichinelo. Para o pesquisador, este fato se explica em parte pela existência de modelos históricos referentes a estas três máscaras. Para Ariane Mnouchkine (Freixe, 2010), elas seriam aquelas com quem o público mais se identificaria e que os atores teriam mais facilidade para realizar a transposição do “antigo” para o “moderno”. Levando isto em consideração e a disponibilidade de documentos, foram escolhidos três personagens derivados destas três máscaras-matrizes para serem analisados em pormenor: Abdallah, Marcel Pantaleão e Salouha. Outro fator de escolha foi a relevância destes personagens (e atores) no processo de criação de *A Era de Ouro* e em sua recepção pelo público e crítica.

2.4.1 Abdallah

Em entrevista cedida a Guy Freixe³⁷³, o ator Philippe Caubère relata que ele nunca havia trabalhado com máscaras antes de *A Era de Ouro*. Aliás, a proposição inicial de trabalhar com máscaras não o animava e a sua primeira vez com a meia-máscara de Arlequim foi um tanto quanto desastrosa: mexia-se em todos os sentidos, sem conseguir parar e fixar uma imagem. Após este episódio, decidiu participar das oficinas ministradas por Ariane Mnouchkine, ainda em meio às apresentações em alternância de *1789* e *1793*, no qual a máscara era um dos instrumentos de trabalho. Embora as sessões fossem voltadas para pessoas de fora desejosas de (re)integrar a trupe, Caubère encarou como uma oportunidade de conhecer mais de perto as máscaras num ambiente mais descontraído. Foi neste contexto que ele viu Alain Salomon³⁷⁴ improvisar Arlequim, visão que lhe marcou profundamente. A partir de então, experimentou imitá-lo: “eu peguei a máscara que ele usava, eu refiz exatamente o que ele havia feito e comecei a me divertir. E isto foi como uma revelação” (Caubère, 2004, em entrevista a Freixe, 2010, p. 305, tradução própria)³⁷⁵.

Os relatos de Caubère (Théâtre du Soleil, 2017) retratam um processo de descoberta bastante intuitivo. Em suas primeiras aproximações, o ator deixava a máscara lhe despertar

³⁷² Informação retirada de conversa com Erhard Stiefel em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

³⁷³ Ibidem.

³⁷⁴ Alain Salomon (1949-1990) integrou o Théâtre du Soleil atuando nos espetáculos *1789*, *1793* e *A Era de Ouro*.

³⁷⁵ No original: J’ai pris le masque qu’il utilisait, j’ai refait exactement ce que je lui avais vu faire et j’ai commencé à m’amuser. Et là, ça a été comme une révélation.

imagens da memória ou do inconsciente, enquanto tateava esse corpo-outro. Nesta investigação, Caubère se guiava pelo riso: quanto mais ouvia o riso, mais acertado era o caminho escolhido. Em conversa, Erhard Stiefel confirmaria que o riso – não o riso fácil, mas o verdadeiro riso – é um bom indício de identificação ou conexão entre o público e a máscara³⁷⁶. Dito de outra forma, o riso confirmaria a evidência cênica e foi assim que Caubère construiria o seu trabalho com a máscara. As descobertas e os desafios são diários, com a única certeza de que “[...] tudo virá de mim ou daquilo que eu fizer – ou que nada virá” (Théâtre du Soleil, 2017, posição 355, tradução nossa)³⁷⁷. Nos ensaios, Caubère improvisa com e sem máscara, experimenta e cria vários personagens, a maior parte deles não integraria a versão finalizada do espetáculo³⁷⁸.

Em *A Era de Ouro*, Philippe trabalharia principalmente sobre a máscara do Arlequim e desenvolveria a sua versão moderna, transposição que seria feita com facilidade: ele imaginaria um Arlequim árabe e o batizaria de Abdallah. Assim nasceria o imigrante magrebano vindo à França a trabalho. Além da referência de Alain Salomon, Ariane Mnouchkine recomendaria os filmes de Charles Chaplin³⁷⁹ tomando como inspiração Carlitos, o Arlequim dos tempos modernos³⁸⁰.

Embora Abdallah tenha como máscara-matriz o Arlequim, alguns aspectos o diferenciariam do personagem arquetípico: primeiramente, Abdallah chegaria a Marselha desconhecendo totalmente a realidade que lhe espera, diferente de Arlequim que conhece bem a estrutura social no qual está inserido; em segundo lugar, Abdallah nunca se encontraria com Pantaleão, par tradicional de Arlequim na *commedia dell'arte*. Philippe Caubère logo conclui: “então as aventuras de Abdallah serão tão divertidas quanto aquelas de Arlequim, mas sem dúvida mais rudes, mais cruéis e talvez mais dramáticas”³⁸¹.

³⁷⁶ Informação retirada de conversa com Erhard Stiefel em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

³⁷⁷ No original: [...] tout viendra de moi et de ceux qui je vais jouer – ou que rien ne viendra.

³⁷⁸ De acordo com a ficha técnica, Lejeune e M. Roustan seriam personagens de Caubère numa eventual sequência de *A Era de Ouro* (Théâtre du Soleil, 2017). Porém o ator relata ter experimentado outros personagens durante o processo de criação, dentre eles o enamorado (Freixe, 2010).

³⁷⁹ Charles Chaplin (1889-1977) foi um importante artista, sendo um primoroso ator, diretor e roteirista de cinema. O seu personagem mais famoso, o vagabundo Carlitos, foi protagonista em inúmeros filmes cômicos que criticaram profundamente a sociedade moderna e eternizou Chaplin. O seu trabalho de cena se destaca por transportar de maneira bem-sucedida para o cinema o estilo cômico e burlesco do teatro popular onde se formou como artista. Nos Estados Unidos, Chaplin foi um produtor cinematográfico bem-sucedido, sobrevivendo à transição do cinema mudo ao falado e sendo muito premiado pelo corpo de seu trabalho.

³⁸⁰ Ibidem.

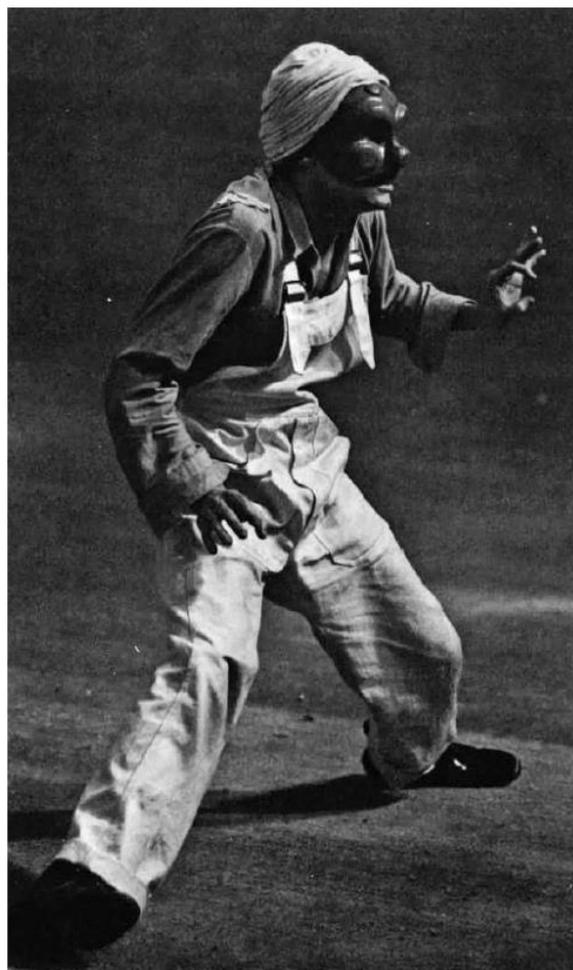
³⁸¹ Ibidem, posição 341-343, tradução nossa. No original: Alors les aventures d’Abdallah seront aussi amusantes que celles d’Arlequin, mais sans doute plus rudes, plus cruelles et parfois plus dramatiques.

Figura 70 – Traje de Abdallah no início do espetáculo



Fonte: Martine Franck / Magnum Photos [1975?].

Figura 71 – Abdallah no fim do espetáculo



Fonte: Théâtre du Soleil (2017, posição 1202).

Abdallah (Figura 70) ganharia contornos particulares que o diferenciariam do Arlequim clássico. No início do espetáculo, aparece pela primeira vez em cena trajando um turbante e uma túnica branca, peças que lembram as vestes tradicionais muçulmanas do norte da África. As longas mangas quase tocam no chão, dando projeção aos gestos de Abdallah, assim como as mangas de água dos atores chineses. A silhueta seria completada por uma calça, também branca, de tecido leve e larga, que daria uma sensação de leveza e liberdade aos movimentos da máscara. Por baixo da túnica, uma camisa de seda de cor avermelhada. E, por fim, um par de botas que aumentavam os seus pés, assim como na maior parte dos personagens masculinos (Théâtre du Soleil, 2017). Com o desenrolar do espetáculo, o traje de Abdallah se modificaria, refletindo as transformações sofridas pelo personagem. O pequeno macacão adquirido do desonesto lojista Aimé Lheureux seria acrescentado por uma velha camisa de manga comprida e uma jaqueta (Figura 71). A substituição da túnica por este conjunto não é reflexo do desejo pessoal de Abdallah, mas da opressão da nova realidade

social que o obriga a se desfazer de suas vestes, ou seja, de sua história e origem, para se adequar à sociedade francesa.

O rosto de Abdallah seria uma versão da meia-máscara de Arlequim com a presença de características típicas como o pequeno chifre na testa. Mas Stiefel confeccionaria o rosto na cor marrom num tom mais claro que a sua versão clássica preta e adicionaria contornos curvos inspirados do *topeng*. Dessa forma, o rosto de Abdallah ganharia mais leveza em comparação com o seu par, evocando o caráter ingênuo do personagem.

Philippe Caubère realizaria um rico trabalho gestual, com desenhos corporais grandes e bem precisos no espaço. Uma de suas cenas mais marcantes seria a morte de Abdallah. Em diálogo com a trilha sonora, Caubère criaria signos com seu corpo que fazem o público visualizar a grua, os ventos, a queda e todo o drama vivido pelo personagem. No plano vocal, o ator faria o uso de onomatopeias, exploraria graves e agudos, além de sotaque magrebano bem marcado.

2.4.2 Marcel Pantaleão

Diferente de Caubère, a máscara esteve presente na base da formação artística de Mario Gonzales. Em entrevista cedida a Guy Freixe (2010), o ator relata que suas primeiras experiências se deram na Guatemala (seu país de origem). Habitado ao teatro de bonecos desde os 3 anos de idade, a passagem para a máscara se deu de forma natural aos 18 anos. Para ele, tanto o boneco quanto a máscara necessitam do mesmo tipo de transposição para o exercício da alteridade. A sua experiência como bonequeiro e dançarino logo se destacou quando chegou ao Théâtre du Soleil. Em *Os Palhaços*, Mario Gonzales era um dos atores que se distinguiam pelo seu desempenho físico em cena (Picon-Vallin, 2017).

Assim, no processo de criação de *A Era de Ouro*, Gonzales foi notadamente um dos atores que mais sobressaíram por sua habilidade e inventividade. Desde o início, foi bem-sucedido improvisando com diversas máscaras. Gonzales se lembra da felicidade de Ariane Mnouchkine em descobrir um Polichinelo contador de histórias por meio de mímicas e jogos sonoros, uma das primeiras transposições realizadas com êxito do “antigo” para o “moderno” (Freixe, 2010). Já nos primeiros experimentos como Polichinelo, sentia a necessidade de transformar o seu corpo por completo: “eu o havia feito enorme, bochechudo, barbudo, com braços e pernas estofados” (Gonzales, 2004, em entrevista a Freixe, 2010, p. 310, tradução

nossa)³⁸². Quanto mais distanciado de si mesmo, maior era o seu poder de inventividade, como se o ato de se esconder por trás da máscara o liberasse de seu próprio Eu e permitisse que ele se tornasse um *outro*.

Esta mesma necessidade o acompanharia ao improvisar com outras máscaras. Com o rosto de Pantaleão, Gonzales imaginaria um corpo atarracado com uma grande barriga e uma corcunda. Já com Arlequim, o ator encontraria dificuldades: ele imaginaria um corpo muito próximo ao seu e não teria a criatividade atizada. Nessa eterna brincadeira infantil de se fantasiar, Mario experimentaria e inventaria diversos corpos-máscara.

Sem sombras de dúvida, a sua experiência prévia como bonequeiro influenciou a sua forma de atuar com máscaras, mantendo sempre a visão dupla do manipulador e do boneco. Este distanciamento favoreceria uma percepção mais refinada de como a máscara era recebida pelo público para, a partir daí, construir o seu jogo.

Ariane Mnouchkine ficava abismada com isso. Ela me dizia: “Mas como você faz, Mario, para atuar assim?”. Eu lhe dizia simplesmente: “Eu espero um pouco. Eu não atuo imediatamente o que atravessa a minha mente. Eu escolho as ideias. Eu me dou o tempo”.³⁸³

No espetáculo final, Mario acumularia quatro personagens: Pantaleão de Nápoles³⁸⁴, Marcel Pantaleão, Ramon Granada³⁸⁵ e um jovem estudante³⁸⁶. Desprovidos de objeto-máscara, Gonzales manteria a busca por algum tipo de transformação física em Granada e no jovem estudante que pudesse constituir um corpo-outro (Figura 72). No entanto, na mesma entrevista³⁸⁷, o ator confessaria sua predileção pela atuação com máscaras teatrais: quanto mais distante de si mesmo, maior era o seu prazer em atuar.

³⁸² No original: je l'avais fait énorme, joufflu, barbu, avec des bras et des jambes rembourrés.

³⁸³ Ibidem, tradução nossa. No original: Ariane Mnouchkine était très étonnée de cela. Elle me disait : « Mais comment fais-tu, Mario, pour jouer comme ça ? » Je lui disais simplement : « J'attends un peu. Je ne joue pas tout de suite ce qui me traverse la tête. Je choisis les idées. Je me donne le temps. »

³⁸⁴ No original: Pantalón de Naples.

³⁸⁵ Existem poucos documentos visuais e escritos sobre o personagem Ramon Granada. O croqui (Figura 72) é a única imagem encontrada do personagem. Apesar dos poucos registros, as investigações sugerem que Granada não portava um objeto-máscara.

³⁸⁶ Na ficha técnica (Théâtre du Soleil, 2017), o nome do personagem consta “un jeune homme” que poderia ser traduzido literalmente por “um homem jovem”. No entanto, na entrevista cedida a Guy Freixe (2010), Mario Gonzales detalha se tratar de um jovem estudante.

³⁸⁷ Ibidem.

Figura 72 – O croqui de Ramon Granada sugere a utilização de enchimentos para modificar a proporção corporal



Ramon Granada : « Le vent se lève ! »

Fonte: Théâtre du Soleil (2017, posição 1125).

Como citado no capítulo anterior, a máscara de Pantaleão era a única que não precisou ser retrabalhada por Erhard Stiefel, pois funcionava perfeitamente em cena (Stiefel, 2010). Baseado em duas máscaras antigas e em bom estado de conservação expostas em Veneza, Stiefel confeccionou Pantaleão com uma textura granulada e olhos assimétricos que seriam sinais do seu envelhecimento³⁸⁸. De acordo com o mascareiro³⁸⁹, a versão clássica teria ainda sobancelhas e barba postiças brancas, como pode ser visto no filme *Molière* em que Mario Gonzales veste a máscara de Pantaleão à italiana (Figura 73).

³⁸⁸ Informação retirada de conversa com Erhard Stiefel em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice D.

³⁸⁹ Ibidem.

Figura 73 – Cena de *commedia dell'arte* retratada pelo filme *Molière* com Phillippe Caubère (à esquerda) e Mario Gonzales (à direita). Detalhe para a barba postiça que completa o rosto da máscara junto à maquiagem



Fonte: Michèle Laurent [1978].

Figura 74 – Marcel Pantaleão



Fonte: Théâtre du Soleil (2017, posição 985).

Marcel Pantaleão (Figura 74) seria a versão moderna do Pantaleão Magnífico, um grande capitalista ganancioso (Picon-Vallin, 2017). Mario Gonzales imaginava “que ele tinha mais de 80 anos, ou [...] pensava em pessoas como Marcel Dassault³⁹⁰, por exemplo, em todos esses ricos, esses mestres do mundo” (Gonzales, 2004, em entrevista a Freixe, 2010, p. 311, tradução nossa)³⁹¹. Ele não teria as sobrançelas e barba postiças, mas manteria a maquiagem com linhas fortes e bem demarcadas na região da boca que lembram rugas. Os olhos também seriam maquiados para ganhar destaque.

Figura 75 – Silhueta de Marcel Pantaleão



Fonte: Martine Franck / Magnum Photos [1975?].

Figura 76 – Estudo em croqui de Marcel Pantaleão



Fonte: Théâtre du Soleil (2017, posição 353).

De acordo com relato de Françoise Tournafond (Théâtre du Soleil, 2017), Mario Gonzales teria encontrado sozinho a silhueta de Marcel Pantaleão. Ele seria atarracado, com barriga acentuada, corcunda e braços sempre recolhidos. Marcel vestiria um terno largo com gravata borboleta, lenço de bolso, camisa de botão, suspensórios e sobre a cabeça, um

³⁹⁰ Marcel Dassault (1892-1986) foi um dos empresários mais bem-sucedidos do seu tempo, investindo na fabricação de aviões militares no pós-Segunda Guerra Mundial. Ele também foi deputado na Assembleia Nacional entre 1951 e 1955 e de 1958 até 1986, ano de sua morte.

³⁹¹ No original: [...]qu’il avait plus de 80 ans, ou [...] pensais à des gens comme Marcel Dassault par exemple, à tous ces riches, à ces maîtres du monde.

clássico chapéu fedora. O tecido mole do terno reforçaria seu aspecto senil e Tournafond contribuiria apenas com pequenos detalhes, adicionando um forro mais requintado condizente com o seu status social.

2.4.3 Salouha

Lucia Bensasson integrou o Théâtre du Soleil para atuar em *Sonho de uma Noite de Verão*, de forma que ao início do processo de criação de *A Era de Ouro*, a atriz já havia participado de todos os espetáculos do ciclo de criações coletivas e improvisado com máscaras de *commedia dell'arte* durante a temporada em Arc-et-Senans (Féral, 1998). Embora Bensasson gozasse desta experiência, o seu caminho de criação não foi simples, nem fácil. A atriz passaria por muitas etapas até chegar ao personagem de Salouha (Théâtre du Soleil, 2017).

Durante os ensaios, Lucia enfrentou muitas dificuldades com as máscaras. Sua primeira tentativa com Arlequim foi, em suas palavras, catastrófica: sentia ter “um gesso sobre o rosto”³⁹² e não sabia o que fazer com o próprio corpo. Em relato³⁹³, Lucia Bensasson declara que as atrizes em geral enfrentaram mais adversidades que seus colegas atores, principalmente na criação de novos personagens. Isso teria se dado basicamente por dois motivos: em primeiro lugar, as máscaras da *commedia dell'arte* são originalmente todas masculinas. As poucas figuras femininas da tradicional comédia italiana não eram mascaradas e sua existência em cena se justificava pelo contraponto que faziam com os outros personagens. Deste modo, ao improvisar com máscaras, as atrizes eram obrigadas antes a superar os modelos masculinos para depois criar suas próprias personagens. Em segundo lugar, Bensasson ressalta a dificuldade de Erhard Stiefel em propor máscaras femininas ao elenco. Sem nenhuma referência, no início o mascareiro só conseguia esculpir rostos esteticamente belos, mas esvaziados de expressão ou caráter. Foi preciso tempo, prática e pesquisa até que Stiefel pudesse propor máscaras femininas adequadas ao jogo teatral.

Assim, o primeiro germe de Salouha seria Zerbine, uma serva da *commedia dell'arte* não mascarada experimentada por Bensasson antes mesmo do início dos ensaios de *A Era de Ouro*. Uma segunda improvisação traria mais uma vez a figura da serva, só que desta vez “[...] mais velha, mais robusta, mas também mais miserável que começava a se aproximar de

³⁹² Ibidem, posição 476-477, tradução nossa. No original: un emplâtre sur le visage.

³⁹³ Ibidem.

Polichinelo” (Théâtre du Soleil, 2017, posição 474-475, tradução nossa)³⁹⁴. Antes de experimentar Polichinelo, Lucia Bensasson experimentaria uma máscara moderna proposta por Erhard Stiefel que traria contribuições importantes para o personagem.

De aparência semita e um pouco abatida, esta máscara seduziria profundamente a atriz. O rosto traria um peso, como de alguém que carrega uma história³⁹⁵. Embora inspirada, Lucia Bensasson não conseguiria jogar com a máscara em sua primeira tentativa, caindo num estado psicológico, sem conseguir exteriorizar o estado para o corpo. Ao perceber sua dificuldade, Ariane Mnouchkine a relembraria do teatro de feira e isto seria o suficiente para ajudar a desbloquear a imaginação e o corpo de Bensasson. Assim nasceria a senhorita Lanzberg³⁹⁶, personagem que ficaria reservada para a sequência não realizada de *A Era de Ouro*. A personagem, no entanto, representaria uma importante etapa para a criação de Salouha (Féral, 1998), levando-a a mergulhar em suas próprias raízes judaico-árabes (Théâtre du Soleil, 2017).

Figura 77 – O traje de Salouha deixa os braços em destaque, de onde parte a maioria dos gestos



Fonte: Freixe (2010, p. 197).

Ao colocar o rosto de Polichinelo, Lucia improvisaria um personagem napolitano e truculento. Desta vez, ela conseguiria estabelecer um bom contato com o público, mas seu corpo permaneceria estático, apoiando o seu jogo principalmente sobre a palavra. Seria

³⁹⁴ No original: [...] plus âgée, plus robuste, mais aussi plus misérable qui commençait à se rapprocher de Polichinelle.

³⁹⁵ Ibidem.

³⁹⁶ No original: mademoiselle Lanzberg.

preciso uma temporada na Tunísia, seu país de origem, para que Bensasson encontrasse a gestualidade de Salouha (Figura 77), transposta das mulheres mediterrâneas dos souks³⁹⁷.

A esta altura, Salouha já era uma personagem com desenho bem definido, imediatamente reconhecível pelo público e, ao mesmo tempo, extracotidiana. Mas foi preciso trabalhar mais um pouco para trazer as nuances e contradições necessárias ao personagem. Neste sentido, o encontro com o público de Cévennes seria determinante, levando Lucia Bensasson a constatar que: “a imagem que eu tenho de Salouha se alimenta e se completa pela imagem que os outros me dão dela” (Théâtre du Soleil, 2017, posição 521-522, tradução nossa)³⁹⁸. No espetáculo, Salouha seria uma imigrante tunisiana com sotaque pronunciado. Grávida do seu sétimo filho, ela desempenharia o papel de contadora de histórias em constante diálogo com o público e exercendo a função de interligar cenas. Em alternância com a narrativa principal, os dramas de Salouha constituem um quadro à parte em cena que aborda a questão da maternidade e do aborto junto à personagem Lou, A Gorda.

Figura 78 – Detalhe para o rosto e cabeça de Salouha



Fonte: Freixe (2010, p. 198).

Salouha manteria as roupas de Zerbine numa silhueta que evocaria sua origem tunisiana sem cair numa abordagem folclórica. O vestido passava por entre as pernas fazendo

³⁹⁷ Os souks são os tradicionais mercados de rua presentes em vários países de origem árabe.

³⁹⁸ No original: L'image que j'ai de Salouha se nourrit et s'achève par l'image que les autres m'ont donnée d'elle.

um desenho de losango numa composição semelhante às mulheres do norte da África. Tendo em vista as atitudes de Salouha e em diálogo com a máscara, Françoise Tournafond escolheria um tecido de algodão pesado e duro, tingido de azul índigo como dos tuaregues³⁹⁹. Após o tingimento, a figurinista passaria um pincel para escurecer ainda mais o vestido, dando um resultado “sóbrio e teatral” (Théâtre du Soleil, 2017, posição 594, tradução nossa)⁴⁰⁰. O traje daria destaque aos braços de Salouha, de onde partiriam muitos de seus gestos, com mangas vermelhas oriundas de outra peça sobreposta pelo vestido. Como Abdallah, Salouha teria a cabeça coberta por um turbante branco, mas os pés estariam descalços. Já o rosto seria uma versão moderna e amaciada de Polichinelo (Picon-Vallin, 2017). A máscara seria completada por uma maquiagem branca que preencheria toda a parte inferior do rosto e a boca ganharia destaque com um batom vermelho (Figura 78).

³⁹⁹ Os tuaregues são povos que habitam a área alta do deserto do Saara no Norte da África. A população tuaregue é essencialmente nômade e islâmica. Atualmente, os tuaregues estão distribuídos por Mali, Niger, Argélia, Líbia e Burkina Faso. Sua vestimenta característica é o véu azul índigo que cobre a cabeça e a maior parte do rosto para proteger do sol.

⁴⁰⁰ No original: [...] sobre et théâtral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A máscara é um objeto magistral presente em manifestações humanas que remontam aos primórdios da civilização (Costa, 2021). Este misterioso e ancestral objeto se conecta às origens do teatro servindo de instrumento de transmutação de um corpo cotidiano em entidade, ser sobrenatural ou animal. Da mesma forma na cena contemporânea, vestir uma máscara é despir-se de si mesmo para deixar ser habitado por um alguém. Assim sendo, portar uma máscara é um exercício de alteridade por excelência.

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

[...] quando eu observo aqueles [atores] que estão aqui agora e que não sabem nada, quando eu os vejo descobrir coisas, isso me estimula. Isso me refresca, me permite redescobrir coisas. Não é que eu tenho a impressão que eu lhe faça descobrir maravilhas: são as máscaras que fazem este trabalho. (Mnouchkine em entrevista à Féral, 1998, p. 25, tradução nossa)⁴⁰¹

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

Logo em sua viagem iniciática de 1963, Ariane Mnouchkine descobriria as tradições teatrais orientais que moldaram o seu olhar sobre a atuação. Em seu discurso de agradecimento pelo Kyoto Prize 2019, a encenadora lembrou a primeira vez em

⁴⁰¹ No original: [...] quand je regarde ceux qui sont là maintenant et qui ne savent rien, quand je les regarde découvrir des choses, ça me stimule. Ça me rafraîchit moi aussi, ça me permet de redécouvrir des choses. Ce n'est pas que j'ai l'impression que je leur fais découvrir des merveilles : ce sont les masques qui font ce travail.

que viu um ator japonês em cena e disse: “naquele dia naquela sala minúscula [...] eu entendi para sempre o que é um verdadeiro ator” (Mnouchkine, 25min46s, 2020, tradução nossa)⁴⁰². Naquela época, ainda que houvesse artistas que clamassem pelo retorno do teatro ao corpo na cena europeia, ainda predominava na França um estilo de atuação que Mnouchkine chamaria de *à la française*, ou seja, essencialmente declamatório. Na contramão do realismo ocidental, a encenadora buscava a teatralidade tão marcante na cena oriental e, para tanto, torna-se crucial a instauração de uma forma no corpo do ator.

Como visto no primeiro capítulo, esta busca é uma constante na trajetória do Théâtre du Soleil. Desde as primeiras criações, Ariane Mnouchkine investigaria diversos caminhos para dar vida a esse corpo. De treinamentos acrobáticos ao teatro de feira, a máscara não seria a única via de exploração deste corpo teatral, mas teria um espaço especial dentro da trupe. Certamente, a experiência com a pedagogia das máscaras de Jacques Lecoq contribuiria para reafirmar suas impressões sobre esse corpo-máscara presente nas tradições orientais. O período em Arc-et-Senans, assim como as primeiras criações coletivas preparariam a trupe para a imersão no universo das máscaras que se deu de fato em *A Era de Ouro, Primeiro Esboço*.

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

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

⁴⁰² No original: ce jour-là dans cette salle minuscule [...] j’ai compris pour toujours ce que c’est un vrai acteur.

É isso também que se deve atentar com Ariane, é que ela nunca faz duas vezes a mesma coisa. O grande espetáculo da *commedia* ela já fez “obrigada, tchau” e passemos a outra coisa. Ela tem muito respeito e amor por isso, mas essa pesquisa sobre as máscaras, ela já fez e ela não vai fazer uma segunda vez.⁴⁰³

Embora o elenco atual manifeste por vezes o desejo de fazer um treinamento com máscaras⁴⁰⁴, a trupe absorve indiretamente o aprendizado acumulado por meio dos atores mais antigos e, principalmente, de Ariane Mnouchkine. Assim, a experiência com as máscaras da *commedia dell’arte* e as máscaras modernas em *A Era de Ouro* é relevante à medida que ela propicia à trupe justamente um aprendizado que é carregado para as criações futuras. Não se trata, portanto, de fazer um teatro com ou sem máscaras, mas de incorporar o que as máscaras têm a oferecer no fazer teatral.

Ao analisar espetáculos posteriores ao *A Era de Ouro* sob o escopo da máscara, é possível perceber que o objeto-máscara se torna cada vez mais raro nos palcos do Soleil, atestando de fato o que Tackels (2013) afirmou sobre o desaparecimento das máscaras na trupe. Esse fato se justifica em parte pelo movimento de aproximação com o presente, seja nos temas abordados (como em *O Último Caravançará*), seja na encenação (como em *Macbeth*) ou no estilo de atuação mais identificado com o cinema (como em *Os Efêmeros*). Decerto, as máscaras teatrais evocam um distanciamento temporal e espacial e, por esse motivo, são muitas vezes associadas a seres fantásticos, sobrenaturais ou que incorporam uma visão de mundo distante do tempo presente.

A pesquisa, no entanto, comprovou que mesmo que o objeto-máscara tenha perdido espaço na cena do Théâtre du Soleil, a máscara como prática teatral é bastante presente na trupe sob a forma dos mascaramentos. Ela se manifesta por meio da prática do jogo teatral (que o Soleil denomina como *jogo mascarado*), ou seja, na incorporação de princípios e procedimentos próprios às máscaras no trabalho de atuação. Dessa forma, o ator interage com o traje de cena, a maquiagem, a música, a cenografia, a iluminação e a dramaturgia não como elementos puramente estéticos, mas em jogo com o aqui e agora da cena teatral.

Por este motivo, a noção de mascaramento apresentado neste trabalho se coaduna com a prática do Théâtre du Soleil. Buscar tecidos, peças de roupas, adereços para compor um traje cênico, além de pintar rosto e corpo ajudam o ator a distanciar-se

⁴⁰³ Citação retirada de entrevista com Dominique Jambert e Vincent Mangado realizada em 9 de fevereiro de 2023 e descrita no Apêndice C.

⁴⁰⁴ O fato foi citado por Aline Borsari e Maurice Durozier nas entrevistas realizadas nos dias 2 e 4 de fevereiro de 2023 e descritas nos Apêndices A e B.

de si mesmo e deixar espaço para que o personagem seja revelado. Trata-se de uma busca em via de mão dupla: externa e interna. Este modo de criar implica um olhar do ator para fora de si mesmo de modo a integrar concretamente estes elementos no seu modo de portar em cena, no seu desenho corporal, no seu ritmo. Para isso, é preciso que o ator seja sensível e atento a esses elementos. Além disso, estes processos de criação mostram a importância do trabalho das figurinistas, do mascareiro e da própria encenação que trabalham em conjunto na descoberta e aprimoramento destes corpos-máscara.

Ao realizar o estudo sobre os diferentes espetáculos do Théâtre du Soleil, foi possível categorizar quatro tipos de mascaramento: o objeto-máscara, a *masquiagem*, a máscara flexível e a máscara total. Contudo, ressalta-se a necessidade de aprofundar em aspectos mais intrínsecos sobre os processos criativos, procedimentos e dispositivos poéticos, tais como as peculiaridades envolvendo as *masquiagens* expressionistas, codificadas ou aquelas que produzem um efeito de identificação; as diferenças entre máscaras totais realistas e não realistas; ou ainda, a interação entre máscara flexível, próteses e maquiagem. Tais questões mostram a dimensão da pesquisa apontada nesta dissertação e a necessidade de maiores contribuições no campo do mascaramento.

Apesar da grande afinidade do Théâtre du Soleil com a prática dos mascaramentos, foi preciso confrontar a ideia de que todas as criações da trupe se associariam de alguma forma ao trabalho com máscaras/mascaramentos. Como apontado em conversa com Erhard Stiefel⁴⁰⁵ e com o ator Duccio Bellugi-Vannuccini⁴⁰⁶, trata-se de uma visão um tanto fantasiosa e que tenta encaixar todos os processos criativos da trupe numa mesma vertente. Além disso, ao longo de sessenta anos, a trupe passou por inúmeras outras influências em seus trabalhos que não se aproximam necessariamente do caudal das máscaras.

Outro aspecto apontado neste trabalho é a divergência entre Ariane Mnouchkine e Erhard Stiefel a respeito do tema das máscaras. Por um lado, a trupe incorpora o termo máscara para denominar experiências de mascaramento e, assim, associam este trabalho cênico com a prática com máscaras. Por outro lado, o mascareiro refuta qualquer associação de máscara com práticas cênicas que não fazem uso da máscara tradicional, negando mesmo definições como jogo mascarado, máscara total ou máscara flexível

⁴⁰⁵ Como pode ser visto no Apêndice D.

⁴⁰⁶ Como pode ser visto no Apêndice E.

que são amplamente usadas pelo Soleil⁴⁰⁷. Essa questão inaugura um debate interessante a ser feito tanto sobre as relações da trupe com o mascareiro quanto sobre a pertinência ou não de se pensar em tais definições, nas diferenciações entre “jogo mascarado” e “jogo não mascarado”.

À guisa de conclusão, este trabalho contribui para o estudo sobre a influência e a relevância das máscaras no Théâtre du Soleil. Herdeira de uma linhagem que remonta a Jacques Lecoq e Jacques Copeau, Ariane Mnouchkine é exemplo de uma encenadora que soube usar em seu benefício as lições deixadas pelas máscaras quanto à teatralidade e à centralidade do corpo na atuação. Além disso, a trupe demonstra, por meio da sua prática, algumas possibilidades de mascaramento que dialogam com o tempo presente. Por fim, a experiência da companhia destaca como é possível a atores, figurinistas, mascareiros, encenadores, maquiadores, dramaturgos se servirem do aprendizado com máscaras para a sua própria prática teatral.

⁴⁰⁷ Como pode ser visto no Apêndice D.

REFERÊNCIAS⁴⁰⁸

ALBERTO Giacometti Biographie. *In*: FONDATION Giacometti. Paris, 2024. Disponível em: <https://www.fondation-giacometti.fr/fr/biographie>. Acesso em: 12 jan. 2024.

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

À propos de Clémence. *In*: CLÉMENCE Massart. [S.l.]. Disponível em: <https://clemencemassartcom.wordpress.com/a-propos-2/>. Acesso em: 6 nov. 2023.

ARIANE Mnouchkine: A life in theatre | Kyoto Prize at Oxford. *In*: **THÉÂTRE du Soleil** [Paris], 11 mai. 2021. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/au-fil-des-jours/ariane-mnouchkine-a-life-in-theatre-kyoto-prize-at-oxford-231>. Acesso em: 9 jan. 2024.

AUF **Der Suche nach Mephisto**. Direção: Ray Müller. [S.l.] [s.n.], 1977. 1 vídeo (57min15s). Canal do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://vimeo.com/251333310>. Acesso em: 13 jan. 2023.

AU **soleil même la nuit**. Direção: Eric Carmon, Catherine Vilpoux e Théâtre du Soleil. Paris: Bel Air Classique, 2011. 2 DVD9 (160 min), NTSC, Cor, Som.

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

BANQUE CENTRALE EUROPÉENNE. **L'échange de la monnaie fiduciaire nationale**. [S.l.]: 2023. Disponível em: <https://www.ecb.europa.eu/euro/exchange/fr/html/index.fr.html>. Acesso em: 14 ago. 2023.

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

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

BARONCELLI, Caroline de. Erhard Siefel, créateur de masques. **Actualité de la Scénographie**, [Paris], n. 33, p. 16-18, jul-ago-set. 1987. *In*: THÉÂTRE du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/histoire-et-sources/les-masques-176>. Acesso em: 7 dez. 2022.

⁴⁰⁸ De acordo com a ABNT NBR 6023 - 2018

BIRCHAL, Juliana de Lima. **A formação de jovens atuantes**: apropriando-se dos princípios do Théâtre du Soleil. Orientador: Fernando Antonio Mencarelli. 2013. 76 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Curso de Teatro, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

BIRCHAL, Juliana de Lima. Conversas com Maurice Durozier. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 3, n. 45, p. 1-24, dez. 2022. DOI <https://doi.org/10.5965/1414573103452022e0503>. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/22618>. Acesso em: 6 abr. 2023.

BOIRON, Chantal. Erhard Stiefel et Mas Soegeng : “Servir le masque”. **Revista Ubu**, n. 10, p. 15-18, jul. 1998. In: THÉÂTRE du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/histoire-et-sources/les-masques-176>. Acesso em: 13 dez. 2022.

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

CARNAVAL de Bâle. In: BÂLE Tourisme. Bâle, [2023]. Disponível em: <https://www.basel.com/fr/manifestations/carnaval>. Acesso em: 24 mar. 2023.

CHOLLET, Jean. **Construire pour le temps d’un regard** (2). [Nantes]: Éditions Fage, p. 83-92, 2009. In: THÉÂTRE du Soleil. Paris, 3 dez. 2008. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/construire-pour-le-temps-d-un-regard-2-4080>. Acesso em: 15 ago. 2023.

CIXOUS, Hélène. Vite, une île ! In: SITE do Théâtre du Soleil. [Paris], 11 mar. 2021. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/1-ile-d-or-2021-2414>. Acesso em: 26 out. 2023.

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

COSTA, Felisberto Sabino da. Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 2, n. 2 (2015) – Dossiê “Processos de Criação e suas Implicações Políticas: Imbricações entre as Artes do Corpo e o Teatro de Animação”, p. 10-27, jul./dez. 2015. DOI <https://doi.org/10.14393/RR-v2n2a2015-02>. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/32424>. Acesso em: 17 fev. 2022.

COSTA, Felisberto Sabino da. **Sob o signo de Janus**: a presença da máscara no bumba-meu-boi, no cavalo-marinho e outros aportes da contemporaneidade. São Paulo: ANNABLUME editora, 2014.

DANDREL, Louis. Chaillot à la Gaité-Lyrique “La Sorcière de Dirah”, de Sardonio. *In: LE Monde*. Paris, 2 mar. 1974. Disponível em: https://www.lemonde.fr/archives/article/1974/03/02/chaillot-a-la-gaite-lyrique-la-sorciere-de-dirah-de-sardonio_3086357_1819218.html. Acesso em: 01 abr. 2023.

DARGE, Fabienne. Mort de Guy-Claude François, scénographe du Théâtre du Soleil. *In: LE Monde*. Paris, 6 fev. 2014. Disponível em: https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2014/02/06/mort-de-guy-claude-francois-scenographe-du-theatre-du-soleil_4361697_3382.html. Acesso em: 10 abr. 2023.

DARIO Fo, vencedor do Nobel de Literatura em 1997, morre aos 90 anos. *In: PORTAL G1*. [S.l.], 13 out. 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/10/italiano-dario-fo-vencedor-do-nobel-de-literatura-1997-morre-aos-90-anos.html>. Acesso em: 2 abr. 2023.

DESSIMOND, Claude. Entretien avec Erhard Stiefel. À propos de la création des têtes d’animaux pour *Peines de cœur d’une chatte française* d’Alfredo Arias. *In: L’homme en animal sur scène et au cinéma*. Nanterre: Édition du jongleur, 2011, p. 95-100. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/histoire-et-sources/les-masques-176>. Acesso em: 14 dez. 2022.

DESSIMOND, Claude. Erhard Stiefel, Maître d’art et créateur de « masques de théâtre ». *Revue d’histoire du théâtre*, n. 285, p. 269-289, 2020. Disponível em: <https://sht.asso.fr/19694-2/>. Acesso em: 26 dez. 2022.

DUARTE, Rudson Marcelo. **No teatro todo corpo é máscara: a prática do mascaramento e seus desdobramentos a partir do trabalho do Théâtre du Soleil**. Orientador: Felisberto Sabino da Costa. 2017. 129 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Artes Cênicas, Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19042018-111800/en.php>. Acesso em: 1 mar. 2022.

DUSIGNE, Jean-François. **Les Passeurs d’expérience**. Montreuil: Éditions Théâtrales, 2013.

DUSIGNE, Jean-François. **Le Théâtre du Soleil : des traditions orientales à la modernité occidentale**. Paris: CNDP, 2003.

ÉCOLE Pédagogie. *In: ÉCOLE Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*. [Paris, 2020]. Disponível em: <https://www.ecole-jacqueslecoq.com/ecole-pedagogie/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

È morto Marcello Moretti scompare un grande Arlecchino. *In: LA Stampa*. Turim, 18 jan. 1961. Disponível em: http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,4/articleid,0078_01_1961_0016_0002_17118598/. Acesso em: 2 abr. 2023.

E-MUSEUM NATIONAL TREASURES & IMPORTANT CULTURAL PROPERTIES OF NATIONAL INSTITUTES FOR CULTURAL HERITAGE (Japão). **Carved wood Gigaku masks.** Disponível em: https://emuseum.nich.go.jp/detail?langId=en&webView=&content_base_id=100769&content_part_id=0&content_pict_id=0. Acesso em: 5 abr. 2023.

ERHARD Stiefel. *In: LES archives du spectacle.* [S.l.] [s.n.], 22 jun. 2023. Disponível em: https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Personne=2870#metier-masques. Acesso em: 23 jan. 2023.

ERHARD Stiefel, sculpteur de masques. Direção: Etienne Blanchon. [S.l.]: Altomedia – Gabriel Turkieh, 2015. 1 vídeo (14min15 s). Canal de Etienne Blanchon. Disponível em: <https://vimeo.com/126941659>. Acesso em: 21 dez. 2022.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine:** erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

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

FÉRAL, Josette; O’MEARA, Maureen. 1968-1978. Theater in France: 10 Years of Research. **SubStance**, vol. 6/7, n. 18/19, p. 5-24, 1977 – Primavera, 1978. DOI <https://doi.org/10.2307/3683975>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3683975>. Acesso em: 29 mar. 2023.

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

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

FREIXE, Guy. Oser porter les masques d’autres traditions. **Skén&graphie**, Presses n. 6, p. 89-104, 1 jun. 2019. DOI <https://doi.org/10.4000/skenographie.2934>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/skenographie/2934>. Acesso em: 22 dez. 2022.

FO, Dario; RAME, Franca (org.) **Manual mínimo do ator.** Tradução Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 3ª edição. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

GÉNÉRIQUE du spectacle L’Indiade. *In: THÉÂTRE du Soleil.* [Paris, 1968]. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/generique-du-spectacle-4019>. Acesso em: 27 fev. 2023.

GREGORI, Maria Grazia. Giorgio Strehler (Barcola, Trisets 1921-Lugano 1997) diretor and actor. *In: PICCOLO Teatro.* Milão, 1998. Disponível em: <https://www.piccoloteatro.org/en/pages/giorgio-strehler>. Acesso em: 28 mar. 2023.

GUILLOT, Claire . Martine Franck, lignes brisées. *In: LE Monde.* Paris, 20 ago. 2012. Disponível em: https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2012/08/20/martine-franck-lignes-brisees_1747471_3382.html. Acesso em: 22 mar. 2023.

HÉLIOT, Armelle. Françoise Tournafond, adieu à une magicienne des costumes. *In: LE Figaro*. [S.l.], 28 dez. 2011. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/blogs/theatre/2011/12/francoise-tournafond.html>. Acesso em: 28 mar. 2023.

HÉLIOT, Armelle. Gérard Hardy, du Soleil au Soleil. *In: LE Journal d'Armelle Héliot*. [S.l.], 4 set. 2020. Disponível em: <http://lejournaldarmelleheliot.fr/gerard-hardy-du-soleil-au-soleil/>. Acesso em: 24 mar. 2023.

HISTOIRE et archives. *In: FESTIVAL d'Avignon*. [Avignon, 2022]. Disponível em: <https://festival-avignon.com/fr/archives#section-15982>. Acesso em: 17 jan. 2023.

INSTITUT NATIONAL DE LA STATISTIQUE ET DES ÉTUDES ÉCONOMIQUES. **Convertisseur franc-euro**. França, [2023]. Disponível em: <https://www.insee.fr/fr/information/2417794>. Acesso em: 14 ago. 2023.

JOHN Arnold. *In: THÉÂTRE de la Tempête*. Paris. [s.n.]. Disponível em: <https://www.la-tempete.fr/biographies/john-arnold-2>. Acesso em: 19 jan. 2024.

JODE, Frédérique de; OZANNE, Marie-Angélique. Erhard Siefel, derrière le masque. **La Gazette de L'Hotel Drouot**, Paris, 6 abr. 2001. *In: THÉÂTRE du Soleil*. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/histoire-et-sources/les-masques-176>. Acesso em: 14 dez. 2022.

LA Famiglia Sartori. *In: MUSEO Internazionale Della Maschera Amleto e Donato Sartori*. [S.l.], 2015. Disponível em: <http://www.sartorimaskmuseum.it/il-museo/famiglia-sartori/>. Acesso em: 28 mar. 2023.

LA Nuit du Soleil : un film sur un film. Direção: Yves Breuil. [S.l.]: INA e FR3, 1989. 1 vídeo (45min13s). Canal do Théâtre du Soleil. Disponível em: https://vimeo.com/394942770?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=4962695. Acesso em: 5 jan. 2023.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

LES deux voyages de Jacques Lecoq. Direção: Jean-Noël Roy, Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias. Paris: CNDP, 2006. 1 DVD9 (175 min), Cor, Som.

LES masques d'Erhard Stiefel. Direção: Samia Serri. [S.l.]: Studio Vidéo UNIVERSITÉ PARIS 7 DENIS-DIDEROT, 2022. 1 vídeo (15min24 s). Disponível em: <https://www.canal-u.tv/chaines/sec/techniques-et-applications/les-masques-d-erhard-stiefel-2002>. Acesso em: 21 dez. 2022.

LE POURQUOI DU COMMENT: **HISTOIRE : Qu'est-ce qu'un sans culotte?** [Locução de]: Gérard Noiriel. [S.l.]: France Culture, 29 dez. 2021. *Podcast*. Disponível

em: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-pourquoi-du-comment-histoire/qu-est-ce-qu-un-sans-culotte-4992434>. Acesso em: 30 mar. 2023.

MAINS et Merveilles : Erhard Stiefel, créateur de masques. Produção: TéléParis. [S.l.] [s.n.], 2012. 1 vídeo (6min4s). Canal da TéléParis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4gbaXOPMbBk>. Acesso em: 15 dez. 2022.

MASQUÉ - Collection Erhard Stiefel. [S.l.] [s.n.], 2012. 1 vídeo (8min24s). Canal da Anonymal TV. Disponível em: <https://vimeo.com/36702913>. Acesso em: 22 dez. 2022.

MASQUES de théâtre. In: **FESTIVAL les jours de lumière**. [Auvergne], 2017. Disponível em: <https://lesjoursdelumiere.com/historique/edition-2017/expositions/141-erhard-stiefel.html>. Acesso em: 21 dez. 2022.

MESMER, Philippe. Hideo Kanze, figure du théâtre nô au Japon. In: **LE Monde**. [Paris], 19 jun. 2007. Disponível em: https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/06/19/hideo-kanze-figure-du-theatre-no-au-japon_925525_3382.html. Acesso em: 6 abr. 2023.

MNOUCHKINE, Ariane. **Ariane Mnouchkine, “folle” d’histoire | France Culture | 02/12/2022**. Entrevistador: Xavier Mauduit. Canal do Cours de l’histoire. Disponível em: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/ariane-mnouchkine-folle-d-histoire-9715154>. Acesso em: 31 ago. 2023.

MNOUCHKINE, Ariane. **De 1789 à 1793**. Entrevistadora: Françoise Kourilsky. In: **THÉÂTRE du Soleil**. [S.l.], 15 abr. 1972. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/de-1789-a-1793-4234>. Acesso em: 7 ago. 2023.

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

MNOUCHKINE, Ariane. **Le masque : une discipline de base au Théâtre du Soleil**. In: **Le masque du rite au théâtre**. Paris: éditions du CNRS, 1988, p. 231-234.

MOLIÈRE: Le film d'Ariane. Direção: Agnès Vincent. Produção: INA. [S.l.] [s.n.], 1977. 1 vídeo (25min41s). Canal do Théâtre du Soleil no Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/394885017>. Acesso em: 13 jan. 2023.

MORT de Georges Banu. In: **THÉÂTRE du Soleil**. [Paris] 24 jan. 2023. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/au-fil-des-jours/mort-de-georges-banu-295>. Acesso em: 9 jan. 2024.

OSKAR Schlemmer’s Bauhaus costume parties (1924-1926). In: **THE Charnel-House**. [S.l.], 2 jun. 2013. Disponível em: <https://thecharnelhouse.org/2013/06/02/oskar-schlemmers-bauhaus-costume-parties-1924-1926/>. Acesso em: 31 mar. 2023.

PAOLO Grassi. *In: PICCOLO Teatro*. [Milão, 2023]. Disponível em: <https://www.piccoloteatro.org/en/pages/paolo-grassi>. Acesso em: 28 set. 2023.

PASCAUD, Fabienne. **A arte do presente**. Ariane Mnouchkine, entrevistas com Fabienne Pascaud. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

PASCAUD, Fabienne. **L'art du présent**. Ariane Mnouchkine: entretiens avec Fabienne Pascaud. Paris: Plon, 2005.

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

PARTEZ à la découverte de la Saline royale. *In: SALINE Royale*. Arc-et-Senans, [2023]. Disponível em: <https://www.salineroyale.com/un-patrimoine/decouvrir/>. Acesso em: 29 mar. 2023.

PETER Brook, lenda do teatro britânico, morre aos 97 anos. *In: PORTAL G1*. [S.l.], 4 jul. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2022/07/04/peter-brook-lenda-do-teatro-britanico-morre-aos-97-anos.ghtml>. Acesso em: 2 abr. 2023.

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

PICON-VALLIN, Béatrice. La création collective au Théâtre du Soleil. *In: THÉÂTRE du Soleil*. [Paris], jul. 2010. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/la-creation-collective-au-theatre-du-soleil-beatrice-picon-vallin-4112>. Acesso em: 17 fev. 2022.

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

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

PICON-VALLIN, Béatrice. **The Théâtre du Soleil**: The First Fifty-Five Years. [Londres]: Routledge, 2021. *E-book*.

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

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

PROGRAMME & distribution. *In: THÉÂTRE du Soleil*. Paris, [1968]. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/programme-distribution-4223>. Acesso em: 29 nov. 2022.

ROPERT, Pierre. Akira Kurosawa, le maître du cinéma japonais en cinq films. *In* : **FRANCE Culture**. [Paris], 6 set. 2018. Disponível em: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/akira-kurosawa-le-maitre-du-cinema-japonais-en-cinq-films-8957896>. Acesso em: 19 jan. 2024.

SÁ, Nelson de. Peter Brook influenciou o teatro com seu ideal de palco nu, voltado ao ator. *In*: **FOLHA de S. Paulo**. São Paulo, 3 jul. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/07/peter-brook-influenciou-o-teatro-com-sua-ideia-de-palco-nu-voltado-ao-ator.shtml>. Acesso em: 2 abr. 2023.

SALINO, Brigitte. Erhard Stiefel, l'homme aux masques. **Le Monde**, Paris, 23/24 nov. 1997. *In*: **THÉÂTRE du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/histoire-et-sources/les-masques-176>. Acesso em: 7 dez. 2022.

SCULPTURE et Création de Masques : Erhard Stiefel. Direção : Florian Debu. Produção: Association des ateliers de Maîtres d'art et de leurs Élèves. [S.l.] [s.n.], 2021. 1 vídeo (6min38s). Canal da associação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XxIYoiX4TVc>. Acesso em: 26 dez. 2022.

STIEFEL, Erhard. Avertissement à propos de l'ouverture des yeux (kai-gen) et de l'ouverture des oreilles (kai-mon). *In*: **THÉÂTRE du Soleil**. Paris, 1997. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/avertissement-a-propos-de-l-ouverture-des-yeux-kai-gen-et-de-l-ouverture-des-oreilles-kai-mon-erhard-stiefel-4117>. Acesso em: 23 dez. 2022.

STIEFEL, Erhard. Au retour du Japon. *In*: **Le masque du rite au théâtre**. Paris: éditions du CNRS, 1988a, p. 81.

STIEFEL, Erhard. Le créateur de masques et sa participation au spectacle. *In*: **Le masque du rite au théâtre**. Paris: éditions du CNRS, 1988b, p. 241-244.

STIEFEL, Erhard. L'existence des masques de Nô, un fait culturel unique au monde. *In*: **THÉÂTRE du Soleil**. [Paris], 15 set. 2017. Disponível em: <https://theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/l-existence-des-masques-de-no-un-fait-culturel-unique-au-monde-4161>. Acesso em: 23 dez. 2022.

STIEFEL, Erhard. Magiciens du vide splendide. Entrevistador: sem nome. *In*: **THÉÂTRE du Soleil**. [Paris], 2-3, jun. 1984. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/magiciens-du-vide-splendide-le-masque-4085>. Acesso em: 22 dez. 2022.

STIEFEL, Erhard. **Mémoires du théâtre** : Erhard Stiefel et ses masques. Entrevistador: Georges Banu. 2010. 1 vídeo (3h26min34s). Canal INA. Disponível em: <https://entretiens.ina.fr/memoire-du-theatre/Stiefel/erhard-stiefel>. Acesso em: 17 nov. 2022.

STIEFEL, Erhard. « **Voir** » les masques - Usages du faux #1 | 21/03/2021. Entrevistadora: Adeline Grand-Clément com colaboração de Claude Dessimond. 1 vídeo (1h38min10s). Canal do Festival L'histoire à venir. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0LEN6_n9y-c. Acesso em: 23 dez. 2022.

TACKELS, Bruno. **Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil**. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2013.

TAMBOURS sur la Digue : sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs. Direção: Ariane Mnouchkine. Paris: CNDP, 2002. 1 DVD (158 min), Cor, Som.

TERNAY, Jean-François. Transmettre la création des masques de théâtre. **HAL Open Science**. Paris, 2015. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01280918/document>. Acesso em: 21 dez. 2022.

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

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Sistema Integrado de Bibliotecas. **Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP**. 4. ed. São Paulo: AGUIA, 2020. Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/459/413/2006-1>. Acesso em: 18 out. 2023.

UN soleil à Kaboul...ou plutôt deux ! Direção: Duccio Bellugi-Vannuccini, Sergio Canto Sabido e Philippe Chevallier. Paris: Bel Air Classique, 2008. 1 DVD (75 min), Cor, Som.

VACCARI, Eduardo. Criação, formação e transmissão: procedimentos artísticos/pedagógicos desenvolvidos no Théâtre du Soleil. **Anais do VI Congresso da Abrace**, São Paulo, v. 11, n. 1, 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/memoria/vicongressoprocessos.htm>. Acesso em: 15 mar. 2023.

VÁSSINA, Elena. Anton Pavlovitch Tchekhov. In: **REVISTA Cult**. São Paulo. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/anton-pavlovitch-tchekhov/>. Acesso em: 26 set. 2023.

VIANA, Fausto. A criação coletiva e os trajes de cena do Théâtre du Soleil. **Revista do Laboratório de Dramaturgia | LADI – UnB**, vol. 14, ano 5 | Dossiê música e cena do Théâtre du Soleil, p. 150-166, set. 2020. DOI <https://doi.org/10.26512/dramaturgias14.34372>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34372>. Acesso em: 23 abr. 2023.

VIANA, Fausto. **Figurino teatral e as renovações cênicas do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010. *E-book*.

VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela Monken. **Roland Barthes e o traje de cena**. São Paulo: ECA-USP, 2018. *E-book*.

WILLIAMS, David. **Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil sourcebook**. Londres: Routledge, 1999.

Imagens

ARCHIVES GUY-CLAUDE FRANÇOIS. [Sem título]. (1975). 1 planta baixa, p&b. **Site do Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/scenographies/164>. Acesso em: 1 nov. 2023.

ARCHIVES MC2 GRENOBLE. [Le Songe d'une nuit d'été]. [1968]. 1 fotografia, p&b. **Site do Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/en-tournee/464-2405#>. Acesso em: 19 out. 2023.

ARCHIVES MARIE-HÉLÈNE BOUVET. [Sem título]. (1989). 1 fotografia, color. **Site do Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/scenographies/208>. Acesso em: 21 out. 2023.

ARCHIVE MONIQUE ET DANIEL CORDIN. **Philippe Caubère**. [1975?]. 1 fotografia, p&b. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/15>. Acesso em: 21 out. 2023.

ARCHIVES THÉÂTRE DU SOLEIL. **Henry IV**. [1984?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/histoire-et-sources/les-masques-176>. Acesso em: 20 out. 2023.

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

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

ARCHIVES THÉÂTRE DU SOLEIL. **Méphisto**. [1979?a]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/histoire-et-sources/les-masques-176>. Acesso em: 21 out. 2023.

ARCHIVES THÉÂTRE DU SOLEIL. **Méphisto**. [1979?b]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/histoire-et-sources/les-masques-176>. Acesso em: 21 out. 2023.

ARCHIVES THÉÂTRE DU SOLEIL; BABLET, Jaquie. [Palco do cabaré revolucionário de Méphisto]. [1979]. 1 fotografia, p&b. **Site do Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/scenographies/165>. Acesso em: 1 abr. 2024.

ARCHIVES THÉÂTRE DU SOLEIL; BABLET, Jaquie. [Palco do teatro oficial de Méphisto]. [1979]. 1 fotografia, p&b. **Site do Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/scenographies/165>. Acesso em: 1 abr. 2024.

BABLET, Denis. [Sem título]. [1975?]. 1 fotografia, p&b. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/15>. Acesso em: 21 out. 2023.

BABLET, Denis. [Fuga dos poderosos e morte de Abdallah]. [1975?]. 1 fotografia, p&b. **Site do Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/15>. Acesso em: 1 nov. 2023.

CALDER. [Exposição venda organizada pela Associação Os Amigos do Soleil]. (1974). 1 cartaz, color. **Site do Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/affiches/150>. Acesso em: 30 out. 2023.

FRANCK, Martine. **À gauche, Mario Gonzales (Pantalon) ; à droite, Raspi (Maxime Lombard)**. [1975?]. 1 fotografia, p&b. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/15>. Acesso em: 9 nov. 2023.

FRANCK, Martine. **Au fon, de gauche à droite : Guy Laroche (Alfredo, rôtiiseur), Claude Merlin (Samir, grillades), Jean-Claude Penchenat (Paul, pâtissier), Fabrice Herrero (Raymond, pâtissier). Au premier plan (de face) René Patrignani (Philippe, potages, oeufs), Carlos Denis (Hans, friture)**. [1967]. 1 fotografia, p&b. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/20>. Acesso em: 19 out. 2023.

FRANCK, Martine. **Clémence Massart et Jonathan Sutton (les amoureux de la plage)**. [1975?]. 1 fotografia, p&b. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/15>. Acesso em: 1 nov. 2023.

FRANCK, Martine. **Dominique Valentin (Lou la Grosse)**. [1975?]. 1 fotografia, p&b. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/15>. Acesso em: 19 out. 2023.

FRANCK, Martine. [Georges Bigot]. [1984?]. 1 fotografia, color. **Site do Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/histoire-et-sources/les-costumes-174>. Acesso em: 19 jan. 2024.

FRANCK, Martine. **Guy Freixe, Georges Bigot**. [1985?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/12>. Acesso em: 23 out. 2023.

FRANCK, Martine. **Jean-Claude Penchenat (Olivier), Mario Gonzales (Marcel Volpi), Alain Salomon (Dussouille)**. [1975?]. 1 fotografia, p&b. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/15>. Acesso em: 9 nov. 2023.

FRANCK, Martine. **Jonathan Sutton (Arlequin)**. [1975?]. 1 fotografia, p&b. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/15>. Acesso em: 21 out. 2023.

FRANCK, Martine. [Les Atrides]. [1992?]. 1 fotografia, p&b. **Site do Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/120>. Acesso em: 23 out. 2023.

FRANCK, Martine. **Nicolas Serreau (Mahmoud Ali), Philippe Caubère (Abdalla)**. [1975?]. 1 fotografia, p&b. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/15>. Acesso em: 8 nov. 2023.

FRANCK, Martine. **Odile Cointepas, Georges Bigot, Guy Freixe, Jean-Baptiste Aubertin, Antoine Del Pin, Julien Maurel**. [1981?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/13>. Acesso em: 21 out. 2023.

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

FRANCK, Martine. [Sem título]. [1975?]. 1 fotografia, p&b. **Site do Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/scenographies/164>. Acesso em: 1 nov. 2023.

FRANCK, Martine. **Ursula Klüber (Titania), René Patignani (Puck)**. [1968]. 1 fotografia, p&b. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/19>. Acesso em: 19 out. 2023.

INSTITUT NATIONAL MÉTIERS D'ART. [Erhard Stiefel]. 2000. 1 fotografia, color. **Site do Maîtres d'Art**. Disponível em: <https://www.maitredart.fr/maitre-art/erhard-stiefel>. Acesso em: 19 out. 2023.

LAURENT, Michèle. **Catherine Schaub**. [1991?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/121>. Acesso em: 21 out. 2023.

LAURENT, Michèle. **Christian Colin**. [1979?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/14>. Acesso em: 21 out. 2023.

LAURENT, Michèle. **Duccio Bellugi-Vannuccini**. [1997]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/7>. Acesso em: 25 out. 2023.

LAURENT, Michèle. **Duccio Bellugi-Vannuccini, Eve Doe Bruce, Shafiq Kohi, Judit Jancso, Sayed Ahmad Hashimi**. [2016?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/1>. Acesso em: 30 out. 2023.

LAURENT, Michèle. **Duccio Bellugi-Vannuccini, Sava Lolov**. [1999?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/6>. Acesso em: 26 out. 2023.

LAURENT, Michèle. **Fabien Gargiulo, Myriam Azencot, Clémentine Yelnik**. [1985?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/12>. Acesso em: 23 out. 2023.

LAURENT, Michèle. **George Bigot (Orsino)**. [1982?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/119>. Acesso em: 21 out. 2023.

LAURENT, Michèle. **Georges Bigot**. [1985?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/12>. Acesso em: 23 out. 2023.

LAURENT, Michèle. [Georges Bigot como Richard II]. [1981?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/13>. Acesso em: 21 out. 2023.

LAURENT, Michèle. **Hélène Cinque, et les deux singes Seear Kohi et Arman Saribekian**. [2016?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/1>. Acesso em: 23 out. 2023.

LAURENT, Michèle. **Hélène Cinque, le Yack (Serge Nicolaï, Duccio Bellugi-Vannuccini)**. [1997?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/7>. Acesso em: 23 out. 2023.

LAURENT, Michèle. **Joséphine Derenne (Viola), George Bigot (le Duc Orsino), Julien Maurel (Feste)**. [1982?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/119>. Acesso em: 21 out. 2023.

LAURENT, Michèle. **Judith Marvan-Enriquez, Eve Doe Bruce**. [1999?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/6>. Acesso em: 26 out. 2023.

LAURENT, Michèle. **Les Érinyes : Nirupama Nityanandan, Juliana Carneiro da Cunha, Valérie Grail**. [1994?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/9>. Acesso em: 23 out. 2023.

LAURENT, Michèle. **L'ourse (Catherine Schaub, Jean-Louis Lorente), Andres Perez Araya**. [1987?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/11>. Acesso em: 23 out. 2023.

LAURENT, Michèle. **Maurice Durozier, Sava Lolov, Virginie Colemyn**. [2003?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/5>. Acesso em: 26 out. 2023.

LAURENT, Michèle. **Philippe Caubère, Mario Gonzalès**. [1978]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/films/32>. Acesso em: 4 jan. 2024.

LAURENT, Michèle. **Renata Ramos Maza, Sava Lolov, Nicolas Sotnikoff**. [1997]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/7>. Acesso em: 25 out. 2023.

LAURENT, Michèle. [Sem título]. [1978]. 1 fotografia, color. **Site do Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/films/32>. Acesso em: 21 out. 2023.

LAURENT, Michèle. [Sem título]. [1984?]. 1 fotografia, color. **Site do Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/118>. Acesso em: 21 out. 2023.

LAURENT, Michèle. [Sem título]. [1990?]. 1 fotografia, color. **Site do Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/scenographies/180>. Acesso em: 23 out. 2023.

LAURENT, Michèle. [Sem título]. [19--]. 1 fotografia, color. **Site do Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/histoire-et-sources/les-masques-176>. Acesso em: 30 out. 2023.

LAURENT, Michèle. [Sem título]. [2021?]. 1 fotografia, color. **Site do Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/l-ile-d-or-2021-2414>. Acesso em: 21 out. 2023.

LAURENT, Michèle. **Shaghategh Behesti**. [2006?]. 1 fotografia, color. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/4>. Acesso em: 30 out. 2023.

MALARDE, Patrick. [Sem título]. (1999). 1 fotografia, color. **Arquivos do Festival d'Automne à Paris**. Disponível em: <https://www.festival-automne.com/edition-1999/alfredo-arias-marilu-marini-peines-oeur-chatte-francaise>. Acesso em: 30 out. 2023.

THÉÂTRE DU SOLEIL. [Sem título]. [19--]. 1 fotografia, color. **Site do Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/histoire-et-sources/les-sources/bali-200>. Acesso em: 20 out. 2023.

THÉÂTRE DU SOLEIL. [Divulgação de representação de nô da família Kanze no Festival d'Automne]. [1997]. 1 fotografia, color. **Site do Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/avertissement-a-propos-de-l-ouverture-des-yeux-kai-gen-et-de-l-ouverture-des-oreilles-kai-mon-erhard-stiefel-4117>. Acesso em: 20 jan. 2024.

THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE. [Arlequin]. 2011. 1 fotografia, color. **Exposição Masqué no TNP.** Disponível em: <https://www.tnp-villeurbanne.com/manifestation/exposition-masque/>. Acesso em: 19 out. 2023.

TOKYO NATIONAL MUSEUM. **Carved wood Gigaku masks.** [19--]. 1 fotografia, color. Site do National Treasures & Important Cultural Properties of National Institutes for Cultural Heritage, Japan. Disponível em: https://emuseum.nich.go.jp/detail?langId=en&webView=&content_base_id=100769&content_part_id=0&content_pict_id=0. Acesso em: 23 out. 2023.

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

TOURNAFOND, Françoise. **Croquis du costume de max.** [1975?]. 1 croqui, p&b. Site do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/en-tournee/188-2339#>. Acesso em: 19 out. 2023.

Verbetes

BIBLIOTECA NACIONAL (França). **Alfred Simon.** Disponível em: https://data.bnf.fr/fr/11924811/alfred_simon/. Acesso em: 26 set. 2023.

BIBLIOTECA NACIONAL (França). **Archives et manuscrits : Fonds Théâtre national de Chaillot – 1972-1981, direction : Lang, Jack puis Périnetti, André-Louis (théâtre).** Disponível em: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc124831v/cb1633>. Acesso em: 1 abr. 2023.

BIBLIOTECA NACIONAL (França). **Jean-Claude Penchenat.** Disponível em: https://data.bnf.fr/fr/14654199/jean-claude_penchenat/. Acesso em: 10 ago. 2023.

BIBLIOTECA NACIONAL (França). **Marie-Hélène Dasté.** Disponível em: https://data.bnf.fr/fr/12522532/marie-helene_daste/. Acesso em: 10 set. 2023.

CATHERINE Schaub. *In: ARTA Base Documentaire.* [S.l.] [s.n.]. Disponível em: <https://base.artacartoucherie.com/artistes/schaub>. Acesso em: 10 abr. 2023.

DUCCIO Bellugi-Vannuccini. *In: ARTA Base Documentaire.* [S.l.] [s.n.]. Disponível em: <https://base.artacartoucherie.com/artistes/bellugi>. Acesso em: 10 abr. 2023.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Charles Chaplin.** Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Charlie-Chaplin/Final-works-A-King-in-New-York-and-A-Countess-from-Hong-Kong>. Acesso em: 7 nov. 2023.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Chikamatsu Monzaemon.** Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Chikamatsu-Monzaemon>. Acesso em: 23 abr. 2023.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Issey Miyake.** Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Issey-Miyake>. Acesso em: 5 abr. 2023.

- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Hélène Cixous.** Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Helene-Cixous>. Acesso em: 10 abr. 2023.
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Helene Weigel.** Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Helene-Weigel>. Acesso em: 31 ago. 2023.
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Henri Michaux.** Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Henri-Michaux>. Acesso em: 10 set. 2023.
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Khmer.** Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Khmer>. Acesso em: 10 abr. 2023.
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Mahatma Gandhi.** Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Mahatma-Gandhi>. Acesso em: 10 abr. 2023.
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Marcel Dassault.** Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Marcel-Dassault>. Acesso em: 9 nov. 2023.
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Norodom Sihanouk.** Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Norodom-Sihanouk>. Acesso em: 10 abr. 2023.
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Pol Pot.** Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Pol-Pot>. Acesso em: 10 abr. 2023.
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Roger Martin du Gard.** Disponível em: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/roger-martin-du-gard/>. Acesso em: 10 set. 2023.
- ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS. **Maurice Lehmann.** Disponível em: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/maurice-lehmann/>. Acesso em: 10 jan. 2024.
- ERHARD Stiefel. *In: ARTA Base Documentaire.* [S.l.] [s.n.]. Disponível em: <https://base.artacartoucherie.com/artistes/stiefel>. Acesso em: 21 dez. 2022.
- FERRUCIO Soleri. *In: ARTA Base Documentaire.* [S.l.] [s.n.]. Disponível em: <https://base.artacartoucherie.com/artistes/soleri#:~:text=C%C3%A9l%C3%A8bre%20acteur%20et%20metteur%20en,Ferruccio%20Soleri%20une%20r%C3%A9putation%20mondiale>. Acesso em: 2 abr. 2023.
- FRANCE ARCHIVES (França). **Archives de Christian Dupavillon, conseiller technique chargé des grands projets, de l'architecture, des célébrations nationales...** Disponível em: <https://francearchives.gouv.fr/facomponent/79571ee37d3e42767676bac926ea30f2dc5be681>. Acesso em: 3 abr. 2023.
- GEORGES Bigot. *In: ARTA Base Documentaire.* [S.l.] [s.n.]. Disponível em: <https://base.artacartoucherie.com/artistes/bigot>. Acesso em 23 abr. 2023.

GUY Freixe. *In: ARTA Base Documentaire*. [S.l.] [s.n.]. Disponível em: <https://base.artacartoucherie.com/artistes/freixe>. Acesso em 10 abr. 2023.

I Made Djimat. *In: ARTA Base Documentaire*. [Paris] [s.n.]. Disponível em: <https://base.artacartoucherie.com/artistes/imadedjimat>. Acesso em: 10 jan. 2024.

INFOESCOLA. **Tuaregues**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/africa/tuaregues/>. Acesso em: 10 nov. 2023.

LAROUSSE (França). **Klaus Mann**. Disponível em: https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Klaus_Mann/131528. Acesso em: 4 abr. 2023.

LAROUSSE (França). **Kutiyattam**. Disponível em: <https://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/kutiyattam/174629>. Acesso em: 10 abr. 2023.

LAROUSSE (França). **Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux**. Disponível em: https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Pierre_Carlet_de_Chamblain_de_Marivaux/131950. Acesso em: 10 ago. 2023.

LAROUSSE (França). **République de Weimar**. Disponível em: https://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/R%C3%A9publique_de_Weimar/149576. Acesso em: 4 abr. 2023.

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

SIR Arnold Wesker. *In: THE Royal Society of Literature*. Londres, 2022. Disponível em: <https://rsliterature.org/fellow/sir-arnold-wesker-3/#:~:text=Sir%20Arnold%20Wesker%20was%20the,different%20languages%20and%20performed%20worldwide>. Acesso em: 24 mar. 2023.

WORLD ENCYCLOPEDIA OF PUPPETRY ARTS. **Yoshida Bunzaburō**. Disponível em: <https://wepa.unima.org/en/yoshida-bunzaburo/>. Acesso em: 23 abr. 2023.

Manual

VIANA, Lilian; MACABYRA, Marina; LUSTOSA, Walber. **Manual de normalização da Biblioteca da ECA**: complementar às Diretrizes USP (ABNT). São Paulo: [ECA-USP], 2023. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/biblioteca/normalizacao>. Acesso em: 18 out. 2023.

ANEXO A – Currículo de Erhard Stiefel

Este anexo traduz a relação dos espetáculos os quais Erhard Stiefel fez parte.

Mascareiro

- 2021 - *Bal Bitim saison 2* de Sully Andoche com direção de Valérie Cros
- 2021 - *Le Monde à l'envers* coreografia de Kaori Ito
- 2020 - *Bal Bitim èk Orkès Oté Dalon* de Barbara Robert com direção de Valérie Cros
- 2019 - *Hippolyte* de Robert Garnier com direção de Christian Schiaretti
- 2019 - *Ahmed revient... pour les enfants* de Alain Badiou com direção de Didier Galas
- 2018 - *Freak or Creep* baseado em William Shakespeare com direção e concepção de Julie Brochen
- 2018 - *Ahmed revient* de Alain Badiou com direção de Didier Galas
- 2018 - *Les Bacchantes* de Eurípides com direção de Bernard Sobel
- 2018 - *Maskarad* de Barbara Robert com direção de Didier Ibao
- 2017 - *La tragédie du roi Christophe* de Aimé Césaire com direção de Christian Schiaretti
- 2017 - *Madame Pink* concepção de Alfredo Arias
- 2015 - *Le roman de Renart* concepção de Clément Carabédian
- 2015 - *Je danse parce que je me méfie des mots* coreografia de Kaori Ito
- 2014 - *Lancelot du Lac* de Florence Delay com direção de Julie Brochen
- 2014 - *Castor et Pollux* música de Jean-Philippe Rameau com direção de Christian Schiaretti
- 2014 - *Perceval le Gallois* de Florence Delay com direção de Christian Schiaretti
- 2013 - *La classe envolée* de Annick Brard com direção e concepção de Grégoire Cuvier
- 2013 - *Aïlòviou* de Didier Galas com direção de Christian Rizzo
- 2013 - *Le songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare com direção de Tim Robbins
- 2013 - *Gauvain et le chevalier vert* de Florence Delay com direção de Julie Brochen
- 2012 - *La mouette* de Anton Tchekhov com direção de Arthur Nauzyciel
- 2010 - *Montaigne, Shakespeare, mon père et moi* com concepção de Philippe Avron
- 2010 - *L'Arlequin de Trickster* com direção de Didier Galas
- 2010 - *Le tour de chant de Monsieur Pantalone* com direção de Hacid Bouabaya e concepção de Mario Gonzalez
- 2009 - *Ahmed philosophe* de Alain Badiou com direção de Grégoire Ingold

2009 - *Sextett* de Rémi de Vos com direção de Éric Vigner

2009 - *Dédé n'a pas dit son dernier mot* de Paul Vincensini com direção de Paul-André Sagel

2008 - *O marinheiro* com direção de Alain Ollivier

2008 - *Antigone Vietnam* com direção de Alain Destandau

2006 - *La Leçon de monsieur Pantalone* com direção de Christophe Patty

2005 - *La belle et les bêtes* com direção de Alfredo Arias

2004 - *Le chant du cygne 2005* de Isabelle Garma-Berman com direção de Mario Gonzalez

2004 - *Cocteau l'invisible vivant* baseado em Jean Cocteau com direção de Brigitte Fossey

2004 - *Madame de Sade* baseado em Yukio Mishima com direção e concepção de Alfredo Arias

2003 - *Le petit (H)arlequin* de Didier Galas com direção de Laurent Poitrenaux

2002/2003 - *Loungta, les chevaux du vent* com direção de Bartabas

2002 - *Les jumeaux vénitiens* baseado em Carlo Goldoni com direção de Adel Hakim

2002 - *Les nô européens* com direção de François Cervantès

2001 - *Los gemelos venecianos* de Carlo Goldoni com direção de Adel Hakim

2000 - *Monnaie de singes* de Didier Galas com direção de Didier Galas

2000 - *La tragédie comique* de Ève Bonfanti com direção de Éric Prévost

2000 - *Ahmed philosophe* de Alain Badiou com direção de Christian Schiaretti

1999 - *Peines de cœur d'une chatte française* de René de Ceccatty com direção de Alfredo Arias

1996 - *Les citrouilles* de Alain Badiou com direção de Christian Schiaretti

1994 - *Ahmed le subtil* de Alain Badiou com direção de Christian Schiaretti

1993 - *Molière masqué* baseado em Molière com direção de Mario Gonzalez

1992 - *Arlequin, serviteur de deux maîtres* de Carlo Goldoni com direção de Jean-Louis Thamin

1992 - *Les euménides* de Ésquilo com direção de Ariane Mnouchkine

1991 - *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind com direção de Guy Freixe

1990 - *Ajax, fils de Télamon* baseado em Sófocles com direção de Bruno Meyssat

1990 - *Les fourberies de Scapin* de Molière com direção de Jean-Pierre Vincent

1990 - *Le baladin du monde occidental* de John Millington Synge com direção de Guy Freixe

1989 - *Masques* concepção de Michel Aymard
1988 - *Don Juan 2000* com direção de Philippe Avron
1988 - *La tragédie comique* com direção e concepção de Ève Bonfanti
1987 - *L'indiade* de Hélène Cixous com direção de Ariane Mnouchkine
1987 - *Les ensorcelés* baseado em Jules Barbey d'Aurevilly com direção de Maurice Attias
1986 - *Arlequin poli par l'amour* de Marivaux com direção de Daniel Soulier
1985 - *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* de Hélène Cixous com direção de Ariane Mnouchkine
1984 - *Henry IV* de William Shakespeare com direção de Ariane Mnouchkine
1983 - *Le prince travesti* com direção de Antoine Vitez
1982 - *La poudre aux yeux* de Eugène Labiche com direção de Nicolas Serreau
1981 - *Richard II* de William Shakespeare com direção de Ariane Mnouchkine
1980 - *Casta Diva* com direção de Maurice Béjart
1979 - *Méphisto* baseado em Klaus Mann com direção de Ariane Mnouchkine
1976 - *Les caprices de Marianne* de Alfred de Musset com direção de Maurice Attias
1975 - *L'âge d'or* com direção de Ariane Mnouchkine
1965 - *Monsieur Carnaval* música de Charles Aznavour com direção de Maurice Lehmann

Cenógrafo

2011 - *Masterklass* de Pierre Byland com direção de Pierre Byland
2004 - *Cocteau l'invisible vivant* baseado em Jean Cocteau com direção de Brigitte Fossey
1992 - *Les Euménides* de Ésquilo com direção de Ariane Mnouchkine
1991 - *La nuit de l'an 2000* com direção de Philippe Avron
1991 - *Les choéphores* de Ésquilo com direção de Ariane Mnouchkine
1990 - *Agamemnon* de Ésquilo com direção de Ariane Mnouchkine
1990 - *Iphigénie à Aulis* de Eurípides com direção de Ariane Mnouchkine
1988 - *La tragédie comique* com direção e concepção de Ève Bonfanti
1988 - *Don Juan 2000* de Philippe Avron com direção de Ophélie Avron
1983 - *Avron Big Bang* com direção de Philippe Avron

Construtor

- 1992 - *Les Euménides* de Ésquilo com direção de Ariane Mnouchkine
1991 - *Les Choéphores* de Ésquilo com direção de Ariane Mnouchkine
1990 - *Agamemnon* de Ésquilo com direção de Ariane Mnouchkine
1982 - *La Nuit des rois* de William Shakespeare com direção de Ariane Mnouchkine

Figurinista

- 2004 - *Madame de Sade* baseado em Yukio Mishima com direção e concepção de Alfredo Arias
1988 - *La tragédie comique* com direção e concepção de Ève Bonfanti

Aderecista

- 1992 - *Vie et mort du roi Jean* baseado em William Shakespeare com direção de Bernard Sobel
1983 - *Avron Big Bang* com direção de Philippe Avron
1982 - *La nuit des rois* de William Shakespeare com direção de Ariane Mnouchkine

Bonequeiro

- 2021 - *L'Île d'or* de Hélène Cixous com direção de Ariane Mnouchkine
2005 - *Angela et Marina* de Nancy Huston com direção de Valérie Grail
1994 - *La ville parjure* de Hélène Cixous com direção de Ariane Mnouchkine

Escultor

- 1995 - *Corps* com direção de Adel Hakim
1993 - *Le parc* de Botho Strauss com direção de Adel Hakim

Olhar externo

- 2015 - *Je danse parce que je me méfie des mots* coreografia de Kaori Ito
1997 - *Noh*

Colaborador artístico

- 2006 - *Kyōgen*
1999 - *L'Odyssée* com direção e concepção de Mladen Materic

1991 - *Peines d'amour perdues* de William Shakespeare com direção de Andrzej Seweryn

Colaborador de cenografia

2018 - *Robot, l'amour éternel* coreografia de Kaori Ito

2017 - *Embrasse-moi* coreografia de Kaori Ito

Colaborador de figurino

2018 - *ClaudelKahloWoolf* com direção e concepção de Mónica Mojica

APÊNDICE A – Entrevista com Aline Borsari

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

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

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

Tudo bem, não tem problema. Pode fazer spoiler.

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

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

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

Então foi uma proposta que veio dela.

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

E foram os próprios atores que foram propondo essas máscaras?

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

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

Eu acho que não. Das máscaras, não. Mas a gente pode perguntar pra quem fez *Tambours* como o Duccio [Bellugi-Vannuccini]. Eu não sei se você sabe, isso não é informação oficial, mas quem inventou essas máscaras no *Tambours sur la digue* é uma brasileira, Maria Adélia⁴⁰⁹, você pode inclusive conversar com ela. Ninguém sabe, porque, na verdade, acabou que ela saiu do projeto. Eu estou falando coisas totalmente extraoficiais: o nome dela desapareceu do programa e desapareceu da história⁴¹⁰. Mas foi ela que trouxe essa ideia de trabalhar com a meia-calça e ela acabou fazendo muito (e depois, claro, a trupe se apropriou e ficou um conhecimento da trupe), mas foi ela que trouxe. Então, a maioria dos enchimentos é feito ou com meia-calça mesmo, ou só o dedão ou um pedaço de perna costurada. Mas quem, hoje em dia, termina a finalização da meia-calça é o pessoal do figurino: Hélène [Marie-Hélène Bouvet] e Nathalie [Thomas].

⁴⁰⁹ Trata-se de Maria Adelia Cardoso Ferreira que atuou em *Tambores Sobre o Dique*, além de ter contribuído na parte de pinturas e pátina em *E Súbito Noites de Vigília*.

⁴¹⁰ Na realidade, a ficha técnica do espetáculo credita a criação das máscaras aos atores e à Maria Adelia (sem sobrenome).

E a maquiagem por cima vocês mesmos fazem?

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

Mas Stiefel fez tudo ou ele fez só a cabeça?

Só a cabeça. As figurinistas que fizeram o corpo.

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

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

Foi meio que encomenda, né?

É.

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

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

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

Ah, não. Ele fica no ateliê dele fazendo os projetos dele. Como a gente ensaia muito na sala de ensaio, que é do lado do ateliê dele, então aí, quando a gente está ensaiando lá, a gente sabe se ele está e, com frequência, a gente se cruza. Em *L'île d'or*, a gente não ensaiou na sala de ensaio por causa da Covid-19 pois era muito pequeno para os camarins, então a gente já começou na sala grande. A gente deveria ter menos contato... Mas a gente sabe, por exemplo, que tem o figurino do urso. A gente sabe do acervo dele mais ou menos, todos os atores usam várias coisas dele, então a gente pode ir lá pedir para ele para usar alguma coisa que ele já tem.

Fica com ele, no ateliê dele?

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

Então, já aconteceu isso?

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

acabou não usando e voltou com os montículos costurados à mão, porque ficou muito bem acabado.

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

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

E como vocês usam disso?

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

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

Eu acho que, de todo jeito, o jogo dos atores é mascarado. Com máscara ou sem máscara, com maquiagem... E eu acho que a maquiagem ajuda a gente a acessar esse jogo mais mascarado. Depende da linguagem do espetáculo, depende de muita coisa, mas eu acho

que quando a gente começa a se maquiar, colocar bigode, sobrancelha, é uma espécie de mascaramento. Ajuda a gente a mudar de linguagem. O jogo fica menos realista, graças à maquiagem.

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

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

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

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

Entendi, então vocês realmente fizeram como o mestre transmitiu pra vocês. Mas eu percebi que não havia algumas coisas da maquiagem do *terukkūttu*, como o *māl* e outros códigos. Eu tenho a impressão que o rosto de vocês era um pouco mais limpo. É verdade, o que eu falei foi uma generalização, algumas maquiagens foram transmitidas. Mas, aí é verdade, eu me esqueci desse detalhe importante, porque em *Une chambre en Inde* era na verdade Cornélia que estava sonhando que estava assistindo o que estava acontecendo. Então, no sonho dela, ela estava assistindo o *terukkūttu*, mas ela projetava que eram os atores da trupe dela que estavam fazendo o *terukkūttu*. Era uma mistura. Então, de repente, por exemplo, eu pensei no personagem do Sébastien [Brottet-Michel] que fazia o Karna. Ela via o ator da trupe dela, que era o Yacine, interpretando o Karna. Então, na verdade, tinha uma mistura do personagem do primeiro plano, da trupe dela, interpretando o personagem do *terukkūttu*. Então, é verdade que nem todos tinham uma maquiagem finalizada, como sei que tem os Pandavas e alguns outros que não tinham essa projeção tão direta.

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

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

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

Não.

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

Ele não está nesse momento, mas ele vem quando a gente precisa dele. Por exemplo, nesse espetáculo agora que a gente está usando perucas, ele vem de vez em quando, dá uma penteada... Mas tudo, tanto as maquiagens quanto as máscaras e as perucas, a gente improvisou, usou, ficou bom... Então, vem o Sébastien dar uma ajuda numa textura, dá uma penteada, uma finalizada, uma melhorada, de repente... quase que na mesma lógica do Stiefel. E, às vezes, acontece a mesma coisa que acontece com o Stiefel. Ele faz muito bem-feito e o personagem perde um pouco a característica que ele tinha originalmente. Então, não dá, volta pra peruca anterior. Muitas vezes. Peruca é uma coisa que Ariane frequentemente pede para voltar pra peruca anterior. Às vezes, ele faz um penteado muito bem-feito e aí o personagem de repente vira elegante, mas é uma mulher do povo. “Ah, não. Perdeu o personagem.” Então, volta pra peruca de ensaio, mesmo que seja uma

peruca menos sofisticada, mas que funciona melhor. Isso acontece com o figurino, acontece com muitas coisas... Muitas vezes, a gente vai pra uma melhoria, pra uma mais bem finalizada, mas, várias vezes, essa melhoria não ajuda. E a gente tem que voltar para o rústico, o original, o artesanal, para aquilo que funciona em cena.

Isso me lembrou do que eu li sobre *L'Âge d'Or*, era de uma oficina que um dos atores do Piccolo Teatro deu, ensinando as posturas do Arlequim⁴¹¹. E que Ariane falou que ela preferia um Arlequim que tivesse um estado e que a fizesse acreditar que ele poderia fazer uma pirueta a um Arlequim que realmente o faz, mas não tem estado⁴¹².

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

Em mais nenhum processo teve isso de colocar a máscara?

Infelizmente. Eu amaria.

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

Foi uma mistura das duas coisas. Ariane achava que seria bom para nós fazermos o *stage*, ao mesmo tempo que eu pedi para fazer. Então, é uma mistura das duas coisas, para ter uma formação que a gente não teve. Mas no que a Ariane acredita, e eu acho interessante, é que a história do Théâtre du Soleil tem uma continuidade que vai se transmitindo, independente de cada geração ter feito o trabalho específico que outros elencos fizeram.

⁴¹¹ Trata-se do substituto de Ferruccio Soleri que fazia o Arlequim em *Arlequim servidor de dois anos* do Piccolo Teatro de Milão. A oficina foi ministrada durante o processo criativo de *A Era de Ouro*.

⁴¹² A referência vem da seguinte citação: [...] entre « un Arlequin qui me sait faire le saut périlleux » et « un Arlequin qui me ferait croire qu'il sait le faire », Ariane préférerait le second. (Dusigne, 2013, p. 30)

É como eu atuar com alguém que já fez um trabalho de máscara, nessa troca, a gente se transmitisse um pouco esse saber, quase que por osmose. Essa transmissão acontece e faz a gente jogar.

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

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

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

E você chegou em *Macbeth*, né?

Eu cheguei em *Macbeth*.

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

Tudo isso para poder te falar que eu fui atrás das máscaras.

E aí, o projeto de mestrado, sobre o jogo mascarado sem máscara, tem muito a ver com eu ter chegado lá e falado “não, mas espera. Tem e como é que é?”.

Não tem a máscara em si, necessariamente, mas a máscara fez parte das nossas fundações, né? Ela fez a base dela. O Soleil foi fundado com essas formas. Na verdade,

não é só a máscara. São as formas teatrais: é a *commedia dell'arte* com as máscaras, mas é o *katakali*, o *terukkūttu*, o teatro *nō*. As grandes formas, a maioria mascarada, que deram para a Ariane essa compreensão do que é o jogo do ator. Ela conhecia o jogo que ela diz “à la française” que é muito falado: “de pé, de figurino, falando”. Foi quando ela foi para o Japão pela primeira vez que ela viu que o jogo do ator é corpo, é ritmo, é música... Foi descobrindo as formas. Que para o ator não ficar no cotidiano, ele precisa passar por uma forma. E que forma é essa? É a máscara e suas várias possibilidades.

APÊNDICE B – Entrevista com Maurice Durozier

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Para ter o distanciamento?

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

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

É o mesmo princípio das máscaras que foram usadas em *Tambores Sobre o Dique*, sim. Porque era o Japão, na Ásia também.

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

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

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

Em qual cena? Em qual espetáculo?

Não, eu digo de maneira geral na verdade.

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

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

Qual *Shakespeare*?

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

Os personagens que eram mascarados nas peças que fizemos de Shakespeare, nesses dramas históricos épicos, eram em geral velhos. Aliás, John Arnold que fazia o velho Jean de Gand [em *Ricardo II*] e depois o velho Henrique IV [em *Henrique IV*] tinha 17-18 anos na época. Ele fazia um velho. Então, é o que permite a máscara. A máscara permite uma transformação total e um jovem ator pode ser um homem velho. Nesses espetáculos, era um pouco a função das máscaras.

Era ajudar o público a ler personagens que eram velhos.

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

Na nossa conversa em 2014⁴¹³, você tinha me dito algo como “se você quiser ser um rei, você precisa que o outro te olhe como um”⁴¹⁴.

Ah sim, mas isso ultrapassa a noção de máscara. Uma das faculdades, um dos deveres do ator é acreditar. Acreditar no que você faz e acreditar no que o outro faz. Você acredita

⁴¹³ A entrevista “Conversas com Maurice Durozier” foi publicada na Revista Urdimento v.3, n.45, dez. 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0503>.

⁴¹⁴ Na verdade, Maurice Durozier fala de seu personagem Duncan em *Macbeth*: “O que eu posso fazer para ser um rei? Um rei não é nada! Um rei é um rei... Mas, quando eu percebo, em cena, o olhar dos outros – os servidores, os militares, os meus filhos, os jornalistas – sobre mim, que me olham como o rei... então, eu me torno rei!” (Birchal, 2022, p.21).

no que você vê. Não é somente em relação à realeza, é para tudo. Em cena, devemos acreditar no que o outro é.

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

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

É ritualístico.

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

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

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

Então, a maquiagem era exatamente...

Sim.

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

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

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

Não, quando a gente faz danças do teatro *nō*, é tal qual neste espetáculo [*A Ilha de Ouro*]. É puro teatro *nō*. É por isso que eu digo que depende dos espetáculos, de nossas necessidades e da etapa em que nos encontramos também. A construção dos espetáculos é algo de muito alquímico.

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

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

O que me interessou muito no trabalho do Soleil quando eu vi *Os Náufragos* era o jogo mascarado, mesmo sem máscara. E quando eu vim⁴¹⁵, o único momento em que eu realmente vi o trabalho com máscara foi no *stage*. Vocês fazem treinamentos ou oficinas de máscara?

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

⁴¹⁵ Em decorrência da residência artística com o Théâtre du Soleil entre 2014 e 2016.

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

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

APÊNDICE C – Entrevista com Dominique Jambert e Vincent Mangado

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

Juliana Birchal: Vocês entraram no Soleil em qual espetáculo?

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

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

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

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

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

DJ: Em geral. Já tinha também o uso de tule para algumas máscaras. Como o tule que Vincent usa para a sua máscara em *A Ilha de Ouro*, tinha isso para a máscara de Wang Po [personagem de Sava Lolov], Serge [Nicolai] também para Tshumi, ele usava essa técnica. Então, era bastante misturado. Geralmente, eram diferentes meias-calças de diferentes cores de acordo com o personagem que se incarnava. Se era um camponês ou se era alguém da nobreza, não tinha a mesma cor de meia-calça.

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

DJ: Você conhece Maria Adelia⁴¹⁶?

⁴¹⁶ Trata-se da artista brasileira Maria Adelia Cardoso Ferreira. Ela fez as máscaras de *Tambores Sobre o Dique* em colaboração com os atores e também atuou neste espetáculo. Na ficha técnica, o seu nome aparece como Maria Adelia, mas na ficha de *E Súbito Noites de Vigília*, espetáculo do qual ela participou das pinturas e pátinas, pode-se ver o seu nome completo.

Não, não conheço Maria Adelia.

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

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

DJ: Uma mulher extraordinariamente gentil, além do mais.

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

DJ: Você não conhece esta história?

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

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

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

DJ: Era isso, o barco.

VM: Então, a gente fez experimentações e rapidamente ela nos disse “Vocês se lembram das máscaras que fizemos para *Tambores*? Eu adoraria que a gente encontrasse isso para os japoneses. Pelo menos durante a semana de experimentação”. E nós todos fizemos “ufa”. Porque a ideia de se maquiar de japonês: uma hora de maquiagem, uma hora para tirar a maquiagem com as próteses... Era um inferno. A gente via isso chegar e se dizia “Putz”. É possível, hein! Eu me maquiei de quirguiz⁴¹⁷ [o personagem de Tchoï San em

⁴¹⁷ Proveniente do Quirguistão.

O Último Caravançará] ou de papu⁴¹⁸ [em *Os Efêmeros*] e ninguém percebeu que eu era branco. Então, é possível.

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

VM: Sim. Em *O Último Caravançará*, eu ficava maquiado de quirguiz da Ásia Central com aqueles olhos puxados. E eu tenho amigos que vieram e me disseram “nossa, o ator japonês da primeira cena é ótimo”. Então, é possível! E durante *Os Efêmeros*, eu me maquiava todo de preto, de papu, quase nu com penas e tudo. E os espectadores da primeira fileira ficavam há 1,50 metro, então eles te viam de pertinho mesmo. Ao final das apresentações no Brasil – e tiveram espectadores negros! –, tinham pessoas que falavam “mas o ator negro, porque ele não vem nos agradecimentos?”. Então, a gente sabe que é possível fazer maquiagens surpreendentes. Mas demora, demora, demora, demora... É uma hora para se maquiar, uma hora para tirar a maquiagem todos os dias: um inferno. E então, quando Ariane nos fala das máscaras, nós fizemos “sim, sim, oba!” e muito rápido, ela nos pediu as máscaras e tinha uma transposição imediata. Era também uma forma de se aproximar do jogo mascarado. Porque você pode se aproximar do jogo mascarado sem máscara, mas se você usa uma máscara, você não pode fazer como se não tivesse usando. Em algum momento, você é obrigado a projetar, desenhar um pouquinho, porque você não tem o seu rosto, então é o seu corpo que deve falar. Mesmo se depois têm as histórias de estilo, de corpos mais ou menos japoneses, mais ou menos asiáticos, mais ou menos de tal forma ou desta outra, tudo isso... Mas, enfim, de qualquer forma tem um jogo mascarado.

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

VM: Exatamente. É diferente.

Eu posso fazer uma pergunta delicada?

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

⁴¹⁸ Povo indígena da Papua-Nova-Guiné.

Você me fala da maquiagem, de se maquiar de japonês, de negro e hoje tem todas essas questões sobre a representação do outro. Teve até aquela história com *Kanata* do Robert Lepage⁴¹⁹. Como, no *Soleil*, vocês tratam esse assunto?

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

No sentido que há um outro.

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

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

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

VM: Absolutamente.

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

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

VM: Não, é completamente diferente.

⁴¹⁹ Em 2018, o espetáculo esteve no centro de um debate sobre apropriação cultural e racismo contra as populações indígenas do Canadá. O tema foi analisado no capítulo 6 “Os trajes de *Kanata*: um caso de apropriação cultural?” da edição “Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais”, volume VIII, 2023. DOI: 10.11606/9786588640906.

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

VM: Não é nem um pouco a mesma coisa.

E para você, Dominique, é como para o Vincent: atuar com máscara ou com maquiagem, mesmo se é uma maquiagem desenhada e elaborada, é completamente diferente? Ou para você tem aproximações? O que você pensa sobre isso?

DJ: Eu concordo bastante com o que dizia Vincent há pouco que numa máscara como Pantaleão há mesmo... Eu não sou muito entendida de máscara. Eu já vi, eu fiz um pouco no Conservatório há muito tempo atrás – e digo isso só para situar – porque eu não tenho uma grande prática. E a forma como Ariane trabalha a máscara é uma forma dela. Em todo caso, eu gosto muito desse jeito e acho que funciona muito bem. Mas bem, tudo isso para dizer o quê? Para dizer que como dizia Vincent há pouco, é verdade que uma máscara como Pantaleão e Arlequim... têm grandes traços de caráter que vêm dessas máscaras. Não é que eles sejam “Pantaleão é assim”. Não. A máscara dá isso. E uma maquiagem, é outra coisa. É verdade que a gente vai em direção ao outro, a gente se inspira em fotos... Quando trabalhamos sobre o *Caravançará*, a gente tinha fotos, a gente tentava transformar os nossos rostos para ficar mais parecidos com aqueles afegãos das fotos, de pessoas do mundo todo, mas... Como dizer? Quando estamos num processo, é como se partíssemos de nós, da nossa pele e tentássemos ir em direção a alguém, uma foto. Uma máscara, você a coloca e é ela que te dá, na verdade. Tem alguma coisa mesmo um pouco diferente, mesmo se, como eu dizia há pouco, em *O Último Caravançará*, a gente tivesse maquiagens que poderiam estar mais próximas de uma máscara à medida que às vezes a gente colocava pequenas próteses... Você sabe que Duccio [Bellugi-Vannuccini] é muito, muito bom em pâte-à-nez⁴²⁰. Ele consegue fazer narizes extraordinários e ele os faz muito rapidamente. Então, mesmo em trocas rápidas, ele é capaz de fazer em si formas de narizes diferentes. E eu me lembro – Vincent, se eu não me engano, porque eu fiquei ausente por um momento, eu fui dar à luz durante o *Caravançará* – que Koumarane [Valavane] que tinha começado a industrializar o

⁴²⁰ A expressão francesa “pâte-à-nez” faz referência a uma técnica de modelagem de próteses, machucados ou ferimentos para caracterização cênica e/ou maquiagem artística. O produto aplicado tem o mesmo nome e é comumente conhecido no Brasil como “massa” ou “massinha”.

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

VM: Isso fazia parte da maquiagem.

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

Tem este momento de compartilhamento com o público no qual vocês se maquam e se olham no espelho... Não é como “eu me maquie, bebo um café, falo com a Dominique”. Tem um momento ritualístico, de transformação. Quando eu estava na Índia para ver o *terrukkūttu*⁴²¹, tinha esse mesmo momento da maquiagem que era um pouco ritualístico, mesmo que não fosse como o processo com uma máscara.

DJ: Este momento da preparação?

Este momento de preparação, de maquiagem...

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

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

VM: Acho que durante os ensaios é muito forte, porque buscamos de fato alguém. Agora, quando fizemos quase duzentas apresentações, esse momento pode se acelerar. A primeira vez que eu fiz Buemon [personagem de *A Ilha de Ouro*], na primeira semana de experimentações... Essa visão me veio muito rápido de um homem ancorado na modernidade e que se dispõe a ser cúmplice do massacre em sua ilha. A primeira vez que

⁴²¹ Em decorrência da residência artística com o Théâtre du Soleil entre 2014 e 2016.

eu o fiz, eu passei quase metade do dia escolhendo o figurino, fazendo a máscara, sonhando verdadeiramente com ele. Agora, em quinze minutos isso pode ser feito. A princípio, a palavra “ritual” é um pouco forte.

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

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

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

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

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

VM: Não. Eu te dizia que podemos ter uma forma de jogo mascarada sem a máscara. Quando dizemos no Théâtre du Soleil que é sempre mascarado, isso não quer dizer que é sempre jogo mascarado. Era essa a pequena nuance. Tem coisas em *Os Efêmeros* que a

gente dizia “claro, é mascarado, não somos nós”, mesmo se a máscara é transparente. Mas a forma do jogo não é necessariamente uma forma de jogo mascarada, entende? Quando você usa uma máscara, você não pode economizar na forma de jogo que é uma forma de jogo mascarada. Não é a mesma coisa, porque você não tem mais seu rosto, é o seu corpo que é obrigado a desenhar, expressar, contar. Você não pode fazer economia com seu corpo.

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

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

Não, quero dizer, quem a fazia em cena?

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

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

VM: Sim, tinham duas ursas.

Agora, eu vou ser muito intelectual e já peço desculpas por antecedência (*risos*). [Roland] Barthes diz que uma das doenças do traje de cena é quando ele esconde a humanidade do ator. Então, eu penso nisso quando eu vejo a urso, temos a impressão que é um animal de verdade. O que vocês pensam em relação a isso? Porque se pegarmos os macacos [de *Um Quarto na Índia*], podemos ver que são atores. E para mim, como público, é maravilhoso ver que são atores que fazem macacos.

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

Ouro é um sonho febril de doença, é um sonho um pouco diferente. Então, tem isso. Em *A Indíada*, eles faziam indianos com um urso e um domador de ursos.

É mais a linguagem.

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

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

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

VM: Sim.

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

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

VM: Não, nunca. Esse nunca é o caso.

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

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

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

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

DJ: Nem sempre.

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

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

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

E ademais, você estava lá⁴²². Eu lhe disse que a máscara em *Um Quarto na Índia*, pessoalmente, eu não vejo.

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

VM: Era o que eu te dizia.

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

Mas as maquiagens não?

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

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

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

Mas, senão, a barba dos terroristas...

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

VM: Uma barba não é uma máscara.

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

⁴²² Durante a primeira parte da residência artística, eu fiquei com o Théâtre du Soleil de outubro a dezembro de 2014, momento que a trupe apresentava *Macbeth*.

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

VM: Claro.

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

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

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

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

DJ: Mas nos talibãs pode ter.

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

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

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

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

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

DJ: De acordo. Está bem, eu entendi.

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

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

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

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

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

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

Mas são maquiagens.

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

VM: Sim, completamente.

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

VM: Totalmente.

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

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

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

VM: Eu faria uma nuance dizendo que para os indianos é claro, eles sabem qual é o caráter da maquiagem, qual é o personagem, etc. Mas não é universal como pode ser a maquiagem do *kabuki* às vezes ou da ópera de Pequim ou de uma máscara de *commedia*

em que você vai entrar e fazer “opa, ele é o malvado”, porque tem algo de universal. É mais estilizado, mais codificado. E neste sentido, eu faria uma pequena distinção.

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

VM: Tal qual. Mesmo a maquiagem.

Muito obrigada.

APÊNDICE D – Conversa com Erhard Stiefel

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



Fonte: acervo pessoal de Juliana de Lima Birchal.

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

Em meados de 2016, durante uma residência artística que realizava junto à trupe⁴²³, tive a oportunidade de me encontrar uma única vez com o mascareiro. Na ocasião, pude conhecer o seu ateliê – localizado ao lado da sala de ensaios e da sala de costura do Théâtre du Soleil na Caroucherie⁴²⁴ – e conversar rapidamente com o mestre. Sete anos depois, eu tive a honra de poder me encontrar novamente com Erhard Stiefel. Desta vez, estava em Paris para realizar uma pesquisa de campo em decorrência da

⁴²³ Entre 2014 e 2016, realizei uma residência artística com duração de sete meses no Théâtre du Soleil. O projeto *Residência artística no Théâtre du Soleil: investigando sobre os princípios de trabalho atorais* foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte e todas as atividades desenvolvidas foram publicadas em formato de diário de bordo online disponível em: <http://projetotheatredusoleil.blogspot.com/>.

⁴²⁴ A Cartoucherie fica localizada dentro do Bois de Vincennes na periferia de Paris.

pesquisa de mestrado⁴²⁵, consultar documentos *in loco*⁴²⁶ e realizar entrevistas com integrantes e parceiros do Théâtre du Soleil⁴²⁷.

A princípio, Erhard Stiefel agradeceu o meu interesse por seu trabalho, mas não concordou em ceder uma entrevista. Aos 83 anos de idade, o criador de máscaras têm tido pouca disponibilidade para atender este tipo de demanda de forma que eu tinha poucas expectativas de conseguir conversar com ele. O acaso fez com que nos encontrássemos na cozinha do Théâtre du Soleil. Erhard chama atenção por ser um homem alto e elegante. Ele não costuma frequentar a cozinha da trupe, então de fato era uma surpresa encontrar aquele senhor trajado de preto por ali. Naquele momento, tive a oportunidade de me (re)apresentar pessoalmente ao mascareiro e pedir mais uma vez a possibilidade de um encontro. Para a minha felicidade, o mestre concordou em me receber para uma conversa descompromissada sobre máscaras e a sua trajetória artística. Por este motivo, não possuo registro fotográfico das máscaras que me foram apresentadas por ele.

Encontramo-nos no início da tarde de 9 de fevereiro de 2023. Era um dia particularmente frio com temperaturas próximas a zero grau. Erhard Stiefel me recebeu com um sorriso cortês em seu ateliê de proporções modestas, mas de pé-direito alto, janelas grandes e paredes repletas de prateleiras do chão ao teto. Nelas, várias cabeças de gesso que servem de base para as máscaras. Algumas delas ainda estavam com o molde em argila sobre o rosto. Em uma das prateleiras, reconheço as cabeças de animais confeccionadas para o espetáculo *Lamentações Amorosas de uma Gata Francesa*⁴²⁸. Observo ferramentas de vários tipos e tamanhos, blocos de madeira e outros materiais de confecção em todos os cantos da sala. Duas mesas compridas ocupam o centro do ateliê e, sobre uma delas, vejo dois bonecos pertencentes ao cenário de *A História Terrível mas Inacabada de Norodom Sihanuk, Rei do Camboja*. De acordo com Erhard Stiefel, eles estavam ali para serem restaurados antes de serem doados à universidade ou biblioteca (que ele não soube me indicar) pelo Théâtre Soleil.

⁴²⁵ A dissertação tem por título “Da máscara à *masquiagem*: o mascaramento no Théâtre du Soleil, seguido de estudo de caso do espetáculo *A Era de Ouro* (1975)” pelo PPGAC da USP sob a supervisão do Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana com bolsa apoio da CAPES.

⁴²⁶ Foram consultados documentos localizados na BnF, na ARTA e no acervo do Théâtre du Soleil.

⁴²⁷ Foram entrevistados os atores Aline Borsari, Duccio Bellugi-Vannuccini, Maurice Durozier, Dominique Jambert e Vincent Mangado.

⁴²⁸ No original: *Peines de cœur d'une chatte française*. A comédia musical foi montada a partir do conto homônimo de PJ Stahl e dirigida por Alfredo Arias. Nela, todos os atores usavam cabeças de animais confeccionadas por Erhard Stiefel que, feitas de tecido, eram extremamente leves e favoreciam acusticamente o canto. O espetáculo estreou em 1999 e já foi apresentado em diversas cidades da França e da Itália. Além disso, foi premiado com o Molière de Melhor Espetáculo Musical e Melhores Figurinos.

Na extremidade oposta à entrada e próximo à janela, um biombo de onde Stiefel retiraria várias máscaras que ele me apresentaria durante a nossa conversa. No outro canto, um sofá modesto sobre o qual um velho gato – chamado Caramelo – dormia tranquilamente. Em frente ao sofá, uma pequena mesa baixa com quatro cadeiras igualmente baixas. É nela que se desenrolam as mais de duas horas de conversa com o mestre mascareiro que me fala sobre sua trajetória, sua visão sobre as máscaras e sua pesquisa atual. Durante todo o tempo, Erhard Stiefel parecia estar à vontade e com todo o tempo do mundo para mim e para as minhas perguntas.

Juliana Birchal: A Era de Ouro foi verdadeiramente a sua primeira experiência com as máscaras?

Erhard Stiefel: Sim, eu já tinha feito um pouquinho antes, mas bem, voilà. Sim, sim. Absolutamente.

É a primeira vez que o senhor considera como máscaras teatrais de fato, não é?

Sim, sim, pode-se dizer isso, absolutamente. Como era mesmo uma grande equipe, então Ariane me chamou pra isso, aliás. Mas porque ela usava algumas máscaras para o trabalho um pouquinho antes já.

Ela tinha outras máscaras, é isso?

Não, não, não. Ela não era de jeito nenhum uma especialista de máscara. Foi gradualmente. Quero dizer que ela tentou pensar as máscaras e o que elas queriam dizer. Voilà. “Pensar” as máscaras entre aspas, aspas, aspas. Eu disse dez vezes entre aspas por isso.

Eu li um relato⁴²⁹ de Lucia Bensansson em que ela diz que naquela época era um pouco difícil para o senhor fabricar máscaras femininas... Ainda acha difícil?

Eu só faço máscaras de mulheres neste momento. Você conhece a minha idade. Eu tenho sessenta anos de experiência. Eu sou alguém que conhece um pouquinho a história da evolução das máscaras no Ocidente. Eu trabalhei muito no exterior também... Então, no início, qualquer máscara era para mim muito difícil. Eu não sabia o que era uma máscara.

⁴²⁹ Trata-se do testemunho intitulado *Autour Salouha* que está na edição digital do texto-programa do espetáculo *L'Âge d'Or, Première Ébauche* das edições Théâtrales do Théâtre du Soleil (2017).

Mas teve um momento em que o senhor achou que as máscaras femininas eram mais difíceis? Por quê?

Mas agora é passado. Para mim, não tem mais muito interesse. Aqui, eu tenho centenas de máscaras de mulheres... Bom, no início... No princípio, as mulheres não eram mascaradas em todos os lugares. Eram sempre homens. Isso foi transmitido oralmente. E ao mesmo tempo, os rapazes eram mais interessados no começo. Então, para mim, era mais fácil. Eu sou um homem, então eu posso fazer uma máscara de homem. E as mulheres não me ajudaram muito no início. Eu não sabia como fazer verdadeiramente uma máscara em *A Era de Ouro*. Eu fazia dez máscaras e três delas eram boas, funcionavam ou tinham algo... As outras eram “puff”... Agora, qualquer um faz máscaras. As pessoas pensam que elas sabem como isso se faz. E eu nunca pude viver com isso também não, porque no início ninguém queria me pagar. No Théâtre du Soleil, num determinado momento, eu era empregado. Mas isso não tinha valor. Agora, a máscara está num estado muito ruim, em geral. Nós descobrimos no começo. Era muito bom, ganhou uma bela evolução. Mas, infelizmente, está em processo de se degenerar completamente. E, agora, as pessoas fazem oficinas e máscaras por toda parte.

Antes era muito mais difícil ter acesso a documentos...

Não existe. Eu tenho uma coleção de máscaras. Eu tento compreender um pouquinho progressivamente. Mas até agora, isso me coloca muitos problemas, voilà. Não é uma coisa assim.

No Soleil, tem o que se chama de máscara total. São máscaras como o urso de *A Índiada*⁴³⁰ que o senhor ajudou a fazer. Roland Barthes⁴³¹ fala sobre reconhecer a humanidade nos trajés. No Nô, fala-se da carne que deve aparecer. O que pensa destas máscaras no qual não se reconhece o humano?

Mas, para mim, não é uma máscara. Não podemos dizer que o urso é uma máscara. A ideia de Ariane... ela me pediu para fazer alguma coisa de excepcional: “Eu gostaria que você fizesse alguma coisa que nos faça sonhar imediatamente, que a gente acredite que é um urso de verdade”. Parecia mesmo que as pessoas acreditavam por pelo menos dois

⁴³⁰ No original: *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*. O personagem se chama Moona Baloo.

⁴³¹ Roland Barthes escreveu um artigo intitulado *Les maladies du costume du théâtre* em 1955 na revista *Théâtre Populaire*. Este artigo foi traduzido em português e analisado pelos pesquisadores Fausto Viana e Isabela Monken Velloso na publicação *Roland Barthes e o traje de cena* (2018).

minutos. De qualquer forma, era isso. As pessoas do público tinham medo. Num determinado momento, o urso escapava, saía do seu laço e ficava ao lado do público. As pessoas ficavam com medo de verdade.

Mas o senhor não o considera uma máscara.

Não... Eu sei agora o que é uma máscara. Tem uma definição. Quer dizer, tem duas faces, uma borda e podemos colocar sobre o rosto. Para mim, isso é uma máscara. Para por aqui. Porque depois, a gente pode mascarar... isso por exemplo. [Ele pega uma máscara sanitária] Como isso se chama? Uma máscara? Isso não é uma máscara. É um pedaço de papel dobrado com elásticos. Então, temos que ficar atentos à palavra máscara, o que ela é.

Aquilo que eles faziam em *A ilha de Ouro e Tambores Sobre o Dique* também, Ariane chama de máscara flexível. O senhor não participou desse processo?

Sim, no início, mas eu estou na escultura. [Ele me mostra os materiais sobre uma mesa] Tudo isso é para uma máscara. Todos os componentes de trabalho, as milhares de fotos são para uma máscara. Eu trabalho verdadeiramente sobre o rosto. Então, eu não quero entrar nisso. Para mim, é sempre um problema. Então Ariane me disse “eu gostaria muito de fazer uma máscara como luvas, flexível”. Ela tem razão. Por ora, eu não consigo. Então, num determinado momento, eu tentei. Os atores bricolavam as suas coisas. Bom, isso dá um efeito. Então, eu diria que não é uma máscara. É uma balaclava. Era a história de Brecht. Brecht fez isso. Ele fez máscaras de tecido assim. Mas bom, é tarefa de cada um pesquisar o que é uma máscara e o que não é uma máscara. Senão, tudo que se coloca sobre o rosto é uma máscara. É como um policial que coloca a sua balaclava com uma coisa... é o quê? É uma máscara ou não? É uma balaclava. Ou um esquiador que tem isso para o frio. É uma balaclava. Isso exprime algo? Para mim, uma máscara, deve-se reconhecer alguém. É um rosto. Em *Tambores Sobre o Dique* era muito bom, eram marionetes. Então, isso dava cabeças de marionetes, um rosto pequenino, mas não era uma máscara. Era verdadeiramente uma cabeça de marionete. Então, eles tinham isso.

O senhor mesmo tentou fazer no início máscaras de madeira para *Tambores*...

Sim, mas aqui também, eu tentei.

Para *A ilha de Ouro*, agora?

Sim, no início. Ariane me diz “faça máscaras que se reconhece alguém asiático”. Mas eles nem experimentaram. Ia rápido demais. De repente, eles começaram a fazer isso [ele faz o gesto de enrolar uma meia sobre o rosto]. Então não viu. A não ser alguns amigos íntimos. Então Ariane, ela não viu. Mas eu tentei. Porque a gente busca no começo, toda vez a gente busca: como fazer? Era mesmo no início, início, início, início. Tinha uma ideia de Ariane. “Eu quero fazer isso, Hokusai⁴³² e tudo...” E então, ele me diz “faça-me um príncipe”. Podemos falar com uma máscara de madeira por trás? O que isso dá? Então, eu tinha máscaras completas, máscaras de Nō assim...

Eu penso nos *Shakespeares*⁴³³ com as máscaras articuladas. O senhor as criou mais no final, não foi?

Sim. Mas se queremos falar com uma máscara, nós não aceitamos a máscara completa. Eu estive no Lecoq, a gente dizia “não se fala por trás de uma máscara”. Mas os japoneses o fazem. Mas eles têm toda uma técnica. Isso eu conheço muito, muito bem. Para nós seria insuportável por ora. Então, justamente, ela queria tentar. Porque Ariane diz “eu quero ver o Japão, o Japão como ele é”. Então, uma máscara com a visão do Nō é completa. Só tem uma máscara articulada, Okinawa, mas não se abre a boca. Ela é toda completa, o rosto todo.

Eu vi em uma das suas entrevistas que no início o senhor e o Théâtre de Soleil tinham receio de usar máscaras do Nō ou do *topeng* porque elas pertencem a outras culturas com seus próprios rituais. Num determinado momento, o senhor percebeu que se pode copiá-las, que podemos aprender e que podemos usá-las. Enfim, o que eu gostaria de perguntar é como pensa hoje que podemos nos aproximar de máscaras que são ligadas a outras culturas, que às vezes são ligadas a rituais e que são usadas num outro contexto? O senhor pensa que tem uma maneira de fazer esta abordagem?

Hoje, eu penso que devemos colocar as máscaras com as pessoas que sabem o que é o seu objeto. Por exemplo, em Bali. De fato, agora todo mundo tem máscaras balinesas... Não é da nossa conta. Mas que podemos observar o que eles fazem com ou o que eles faziam com... Porque agora em Bali é absolutamente muito problemático o teatro atual.

⁴³² O pintor, desenhista e grafista japonês Hokusai Katsushika (1760-1849).

⁴³³ O ciclo de Shakespeare inclui *Ricardo II*, *Noite de Reis* e *Henrique IV*.

O Japão, eu não vejo um europeu que coloca uma máscara japonesa em seu rosto. Eu acho isso insuportável. Os japoneses não querem isso, absolutamente. Eles não aceitam isso. Os europeus não sabem mesmo o que é uma máscara japonesa. Esse é o problema. Enquanto no Japão, as máscaras, as pessoas atuam com uma máscara do século XV, XVI sobre o rosto. Não se joga com uma máscara nova. Todas as máscaras que chegam assim, uma máscara japonesa... são todas máscaras novas. Nenhum ator japonês tem o direito de tirar uma máscara original do Japão. Não existe isso. Eles atuam com tesouros. Então aqui, as pessoas nem sabem o que é uma máscara japonesa. Elas saem com máscaras horríveis do Japão. As máscaras balinesas, igual. As pessoas compram máscaras balinesas, elas não sabem o que é uma máscara. Então voilà, deixemos... Eu tenho o privilégio da idade, eu sei o que é uma máscara japonesa. Eu vi todas as máscaras japonesas. Eu até faço máscaras para os japoneses. Máscaras que estão quebradas, então eu tento fazer uma cópia nova a partir da antiga que possa ser usada, porque quando uma máscara está muito quebrada, eles não vão mais usá-la, evidentemente. Mas deve-se conhecer, são níveis diferentes. É fácil demais agora ver máscaras japonesas, máscaras balinesas... Eu fui o primeiro a fazer tudo isso. Eu trouxe duas ou três máscaras no início. Num determinado momento, Ariane as viu. Durante *A Era de Ouro*, a gente estava junto das balinesas “ah! É incrível!”. Mas era a primeira vez que as balinesas saíam. Eu comprei três máscaras num comerciante em Radiatique em Paris e nós a experimentamos. A gente se disse “mas a gente pode mesmo tentar”. Então nós experimentamos. Éramos nós. Então, no Brasil, está cheio. Para mim é um horror. Eu lhe digo, ao menos, o que eu penso agora. No início, as pessoas vieram me ver. Elas tinham ido a Bali e tinham apanhado uma caixa de máscaras, porque custava cinquenta euros uma máscara. Os balineses nem sabiam o que era dinheiro no início. E eles me diziam “o que você pensa das minhas máscaras?”, “Ah sim, é uma balinesa, evidentemente”. Não me compravam uma máscara. Claro, eu sou muito mais caro. Depois, o tipo me diz “esta é muito boa, funciona formidavelmente”. O que ele conhece? Eu posso lhe mostrar máscaras balinesas que têm duzentos anos... Veja o que são, são obras-primas. Quero dizer, é uma obra de arte. E você não pode usar uma máscara do meu país. Eu não posso usar uma máscara africana, ou balinesa, ou japonesa... Num determinado momento, eu disse “espera, eu não tenho nada a ver com isso”. “Ah, mas eu posso experimentar de qualquer forma”. Evidentemente, ele faz um japonismo. Ele não sabe mesmo o que é uma máscara bela. Ele nunca viu uma máscara original no Japão. É impossível de ver exceto em cena. São coisas que valem milhares...

não têm mesmo valor. Existem duzentas e quarenta máscaras originais no Japão. É tudo. Elas não saem nunca do Japão. Então, deve-se conhecer a história da máscara, se falamos de máscaras. Senão, o que se diz estará trinta anos atrás. Tudo o que pensávamos. Eu sei muito bem em qual estado as pessoas estão. Elas nunca viram uma boa máscara. A máscara de *commedia dell'arte*, igual. Deve-se saber. Para mim, não temos nada com isso. Ariane é uma outra coisa. Ela tentava. Qual forma pode nos ensinar coisas? O que podemos fazer com isso? O que podemos aprender? O que é acessível? Então, totalmente lógico.

Mas é uma criação também. Mesmo se é uma inspiração, é outra coisa.

Evidentemente. É como com o teatro indiano. É perfeito, é teatro milenar, é sua tradição. Nós não temos tradição. Estamos em apuros. Não sabemos mesmo como Molière atuou. Não sabemos mesmo como Shakespeare atuou. Então, não temos nada. *Commedia dell'arte*: não se sabe o que é, como *commedia dell'arte* se jogava, Arlequim e tudo isso... Não sabemos nada. Está morto há trezentos anos. Eu estou reconstituindo máscaras antigas, muito, muito, muito antigas, que só tem dez anos para ver. Eu as refaço e veremos um dia sobre o rosto o que era, como uma visão, é tudo. Eu estou aí. Então, é totalmente lógico que tentemos. Mas se tornou uma moda agora. Antes, todos eles tinham medo de usar máscaras japonesas. Agora, é isso, está tudo bem, é *open space*. “Vamos ao Japão agora, vemos o Nō, a gente pode fazer um pouquinho de Nō.” Então, eu estou irritado. Eu gostaria da máscara de agora. O que isso quer dizer talvez no Ocidente? Podemos fazer máscaras? Existem possibilidades das máscaras reaparecerem em cena no Ocidente? É tudo.

O que pensa sobre o que o senhor vê agora no teatro contemporâneo com máscaras? O que prevê? Vê um caminho possível?

Por ora não. Quero dizer, sim eu vejo... Eu faço máscaras. Neste momento, eu crio máscaras que eu realmente tenho vontade, talvez, eu não sei aonde isso vai dar. Eu faço isso, porque agora é isso que me interessa. Eu só faço pesquisas. Eu tenho duas ou três encomendas, eu aceito quando são amigos. Senão, efetivamente, eu estou nisso, nessa situação. Isto é, o que eu poderia propor no limite a um ator? Agora eu conheço um pouquinho alguma coisa sobre máscaras. E tentemos isso, tentemos isso, tentemos aquilo... Eu estou aí. Se você estuda o problema, você vê bem: quem usa máscara?

Quem? Onde? Então era muito bom quando tinha Dullin⁴³⁴, quando tinha [Jacques] Copeau, nós no início, Ariane... Era muito duro em *A Era de Ouro* porque a gente não sabia nada. Agora, todo mundo “não, mas, jogo mascarado, jogo mascarado, jogo mascarado, jogo mascarado...”. O que é jogo mascarado? O que é essa ideia? Eu sou absolutamente contra o jogo mascarado. Eu acho aberrante esta ideia. O que isso quer dizer? Eu não compreendo mais. Tem pessoas que estudam isso, que se deve fazer máscaras, jogo mascarado, que se deve fazer oficinas de máscaras.... Eu vi um ator que precisava que eu fizesse uma máscara porque o diretor queria que ele usasse uma máscara. E o tipo me disse “mas eu não sei fazer”. E eu lhe disse “mas não se preocupe, não deixe cair, escute”. Eu fiquei dez minutos com ele, ele foi ótimo depois. Ele sabia muito bem, era um bom ator, é tudo. Qualquer ator transpõe com seu corpo. Com a máscara, é preciso fazer isso. É por isso que eu digo, agora: o jogo mascarado é uma doença. É um veneno, é quase uma epidemia. Agora, as pessoas podem dizer “como eu posso me mascarar?”. Eu mesmo, eu dizia antes “jogo mascarado”. Você pode ler nos meus textos “jogo mascarado”. Agora, eu não acredito mais nisso.

Hoje, o senhor acredita que é o ator que...

É o ator. Ele transpõe com uma máscara. Há algumas limitações: ele não vai bem ou ele é obrigado a efetivamente mostrar a máscara, como dizemos... Em *A Era de Ouro*, a gente tentava entender como jogar com uma máscara porque a gente não sabia. Os atores, alguns não conseguiram de jeito nenhum. Era terrível para eles. Eu tinha pena desses pobres atores. Tinham outros que eram formidáveis. Caubère⁴³⁵, por exemplo, “sozinho”, entre aspas, colocava uma máscara e fazia qualquer coisa. Era sempre formidável e justo. E outros... Então Ariane colocava um ator do seu lado. “Você faz a mesma máscara”. Então, eles faziam todos os dois. Caubère tinha a máscara e o outro tinha a mesma máscara de Caubère. “Você o imita. Faça exatamente o que ele faz”. Mas não funcionava. Então, o que é jogo mascarado? O que é isso? A gente tentava a máscara por quê? Porque as pessoas não sabiam se mexer, é verdade. Daí com a máscara, se ele se mexesse mal... É como se você colocasse um violino na sua mão, mas não sabe tocar. No início, tem que pressionar aqui, tem que se ajustar, tem que fazer

⁴³⁴ Charles Dullin (1885-1949) foi um grande ator e diretor francês.

⁴³⁵ Philippe Caubère (1950-) é ator e diretor. Ele fez parte do Théâtre du Soleil de 1970 a 1977, atuando nos espetáculos *1789*, *1793*, *A Era de Ouro* e *Dom Juan* (espetáculo que ele mesmo dirigiu), além do filme *Molière*. Após a sua saída, Caubère criou uma série de monólogos contando sua trajetória no Théâtre du Soleil. Atualmente, ele segue uma carreira solo no teatro e no cinema.

isso, sai um som... Eu nunca dei uma oficina. Ontem, alguém me ligou “você dá oficinas?” Todos os dias...

O senhor recebe ligações.

Sim. Eles vão fazer uma oficina de três semanas e eles sabem fazer uma máscara depois. Eu trabalhei um pouquinho com atores durante um tempo em que eu olhava, assim, mas não se diz “faça isso, não isso, não”. Ariane tem o *feeling*. Você trabalhou com ela, você viu. Então ela tem um senso. Daí, para não perder tempo, ela diz não. Mas todo mundo faz isso agora. Eu também, eu posso colocar a máscara no rosto e dizer “oh, não, não está bem, vai”. Enquanto você vê, quando alguém tem uma máscara sobre o rosto, se isso dá alguma coisa, precisa que seja humano, que a emoção possa passar, senão a máscara é ruim, é uma coisa sobre o rosto. De tempos em tempos, jovens estudantes vêm, eu tiro algumas máscaras que são agora pequenas referências do que eu fazia antes e um pouco melhor agora. E as pessoas fazem “ah sim, é forte”. É alguém, a gente reconhece alguém, a gente se emociona, ficamos quase chocados, é chocante quando é verdadeiro...

Ainda guarda as máscaras de *A Era de Ouro*?

Ariane que tem isso. Eu tenho duas ou três. Sim, eu refiz, por exemplo, Pantaleão que eu já tinha feito antes de *A Era de Ouro*. Arlequim também, eu fazia antes de *A Era de Ouro*. E Capitão, era a máscara antiga. Eu guardei, sim. Mas eu não vendo. Se alguém me pede para fazer uma máscara de *commedia dell'arte*, eu não vendo, eu não faço. Eu tenho os moldes, eu podia fazer, eu podia ganhar muito dinheiro.

Porque é uma outra visão. Não é comércio.

Mas não. Eu faço uma máscara para um ator. Se alguém quer fazer um Arlequim, eu faço uma máscara para ele. Já me aconteceu. Fazer máscaras para um artista. Mas eu não vou, voilà, “tal modelo, tal modelo, tal modelo...”. Por exemplo, Pantaleão: todo mundo o quer. Mas eu não vendo. Eu faço para um ator. Ver a máscara em todos os lugares do mundo, fazer oficinas com... Não.

O que pensa sobre os trajes? É um outro processo, mas, de certa maneira, faz parte da máscara. Eles compõem com a máscara.

Podemos dizer.

No Soleil ou em outros espetáculos, o senhor já teve possibilidades de criar uma máscara em parceria com o figurino? Ou é um processo completamente separado e depois é função do ator, do diretor e do figurinista de fazer esta composição corpo-máscara?

Voilà. Você leu muitas coisas. Eu não sou intelectual, mas, para mim, eu não sou figurinista, então eu não tenho nada a ver com o figurino. Mas eu reconheço, por exemplo, para algumas pessoas, será bom. Mas como fazer? Eu não faço nem mesmo o penteado. Agora, eu trabalho mesmo sobre o rosto. Antes, sim. Então, os figurinistas vinham me pedir “o que ele usa?”. Deveria ser um conjunto. Eu não vou dizer a um diretor ou figurinista “tal coisa”. Já me aconteceu outra coisa, do figurinista me dizer “Eu quero tal máscara. Faça para mim uma máscara”. Ele fazia um croqui. Se eu não quiser fazer, eu não faço. É como se eu fosse um figurinista, eu lhe diria “eu te faço um croqui, você faz isso”. Você entende o que te digo? É um figurinista, é uma outra arte. Esta história de total é verdade. A máscara, antes, na *commedia dell’arte* não era só o rosto. O conjunto era uma máscara. Pantaleão era uma máscara. Arlequim era uma máscara. Dito de outra forma, a máscara é *commedia dell’arte*. É o conjunto. Tinha tal e tal figurino e tudo isso era a máscara. Dizemos isso.

Mesmo o gesto, também era a máscara.

O gesto, quer dizer... não se sabe. De todo modo, dito de outra forma, eles faziam acrobacias, eram gênios! Projetar sobre cem metros no público que ficava lá, que falava, que mal via. Se eles não se sentiam atraídos, eles não ficavam silenciosos, como agora. Na sala, dizemos “shh”. Mas a máscara é total, como na África, igual. Evidentemente, cada máscara tem o seu traje porque é uma tradição, eram tradições antigas. Mas nós não temos, por ora. Tem figurinistas que dizem “isso faz um figurino renascentista”. Mas, bem, com uma máscara, o que se pode fazer?

Mas quando falamos de teatro contemporâneo, não é mais a tradição.

Eu vi pessoas que faziam máscaras balinesas, que colocavam um figurino europeu, uma gravata... eles trabalhavam assim. É problema deles, não é meu. Você viu bem com Ariane, nós reconstituímos as máscaras, os figurinos balineses. Porque ela disse “para a máscara balinesa, tem que ter figurino balinês”.

Eles trabalham ainda com máscaras balinesas para os treinamentos.

Sim, temos os figurinos balineses, tudo isso, como eles têm em Bali. Porque isso nós entendemos. Mas se pode fazer com qualquer figurino.

E então, não funciona...

Sim, talvez funcione, mas não é problema meu. É por isso que eu lhe digo: deixemos com eles. Ariane fez igual. Você pode falar com qualquer ator, eles vão te dizer a mesma coisa. A gente trabalhou com máscaras balinesas e tem os figurinos balineses, eles estão lá. Você pode falar com um figurinista. Porque senão, é o quê? Um ocidentalismo...? Você entendeu? É isso. Mas bom, é Ariane que viu isso num determinado momento. Ela não me perguntou palavra. Porque bem, ela tem a visão dela. Eu não lhe disse nada. Está muito bem. Eles estão felizes que eles não trabalham com os pés nus. Porque nossos pés não são bonitos, infelizmente.

Não temos os mesmos dedos dos balineses que fazem curvas assim.

Mas, em todo caso, isso se aproxima um pouquinho, como um balinês. Eles dão oficinas de tempos em tempos também.

Sim, mas eu não vi isso em nenhum dos espetáculos do Soleil, com figurinos de balinês e máscara balinesa.

Não existe motivo para que eles coloquem uma máscara balinesa num espetáculo. A gente nunca fez isso. Inspiração, sim. Por exemplo, esta máscara [ele me indica a foto do pai de Sihanuk no espetáculo *A História Terrível mas Inacabada de Norodom Sihanuk*], é uma máscara inspirada no *topeng*. Eu me inspirava nisso. Tinha a necessidade de uma máscara. Era um velho, uma aparição. Então, fazia sentido. Era o pai de Sihanuk. Era um morto que vinha, que estava em cena, então tinha uma máscara.

O Théâtre du Soleil começou com o trabalho de máscaras, mas as vemos cada vez menos em cena. O que pensa a respeito? De certa forma, este aprendizado da máscara fica ou é um outro trabalho, completamente diferente? O senhor vê relação ou não?

Eu entendo a sua pergunta. Se você quiser, eu falo do Théâtre du Soleil, mas eu sou independente. Eu trabalho neste ateliê, eu faço muitas coisas para muitas pessoas... Então, *A Era de Ouro*, o que era? Era verdadeiramente tentar compreender: o que é?

Porque Ariane vai sempre, como ela diz, quase “para a escola” aprender: começar um espetáculo, encontrar uma forma, encontrar como trabalhar. Isso a interessa. Então, não se pode ter esta ideia folclórica. Tem que se estudar bem o problema. Quero dizer, toda vez, é a primeira vez. Quando eu fiz *Sonho de uma Noite de Verão*, eu fiz um asno. Era o meu primeiro espetáculo com Ariane. Mas, *A Era de Ouro*, era a ideia de compreender um pouquinho o que é uma máscara e fazer uma espécie de *commedia dell’arte* moderna, falar do agora. Tinha mesmo assim [Giorgio] Strehler já no Piccolo Teatro. Ariane viu, evidentemente nós vimos, todo mundo achava aquilo formidável, extraordinário..., mas como fazer? Então, evidentemente, não tinham só máscaras. Havia dois ou três personagens que não tinham máscara, era lógico, como na *commedia dell’arte* em que havia personagens que não tinham máscara. E então, a gente aprendia com isso. Era o aprendizado, como fazer teatro, nós temos uma forma. Depois, a gente viu como é. Não tinha nem mesmo cenário em *A Era de Ouro*, tinham as dunas, era formidável. Aliás, era sempre por isso que não tinha cenário. Agora, tem cenário em tudo, tem projeções por todos os lados. Bom, em suma. E depois, a gente fez outra coisa, um outro espetáculo. Não era de forma alguma fazer teatro de máscaras. Teatro mascarado, como se diz – tem o teatro mascarado e o jogo mascarado, voilà. Mas a gente aprendeu. De tempos em tempos, tinha uma máscara que vinha, de tempos em tempos, não tinha. Isso dependia do espetáculo. Como para *Shakespeares*, era preciso de qualquer maneira. Os atores jovens, eles faziam um rosto de velho, então eles não queriam fazer uma maquiagem. Mas as máscaras de *A Era de Ouro* e as máscaras balinesas com as quais a gente trabalhou, a gente tentou também um pouquinho entender como funciona e como trabalha em conjunto. Está sempre presente. Então frequentemente, antes do espetáculo, nos ensaios, atrás da cena, tem três prateleiras e todas as máscaras estão lá para os atores. Elas estão sempre presentes, mas elas não estão presentes em cena. Então, não é um abandono. Porque a *commedia dell’arte* tinha cinco máscaras. Mas a gente fez mais para que tivesse máscaras para termos todos.

O senhor criou outros tipos.

Voilà. Porque nas sociedades atuais, não é isso.

Mas elas estão sempre lá, então os atores começam...

Então elas chegaram mesmo frequentemente em alguns espetáculos. Ariane retomou algumas máscaras, os atores tentam estes personagens com uma máscara para ajudar a

encontrar... Por exemplo, alguém queria fazer o Nixon, num determinado momento. É complicado. Então ela disse “tente a máscara de Pantaleão”. E ela encontrou muitas coisas com os atores. Isso a ajudava. Então as máscaras, o que é bom no Théâtre du Soleil, o que me lisonjeava, é que as máscaras estão sempre presentes. Mas, voilà, não é idealizado. Théâtre du Soleil não é teatro e máscara.

O trabalho avança.

Não, não é especializado, é isso que eu quero dizer. Então, não é um abandono, mas... não é possível fazer um espetáculo só para colocar algumas máscaras no final. Eu teria amado... Se você disser isso a alguns atores aqui, talvez eles não pensem como eu. Eu tenho certeza de que Ariane diria a mesma coisa. Porque se uma máscara não é realmente necessária... Como um acessório. Antes, coloque um acessório. Se não é necessário em cena, não a colocamos. Isso mudou gradativamente. Agora, tem cadeiras, coisas... Tem um monte de coisas. Antes, era diferente, mas isso depende da evolução do espetáculo.

É mais uma ferramenta e não uma obrigação de colocar a máscara em cena. É isso que o senhor quer dizer?

Não, é que o Théâtre du Soleil não é “com máscara”. É o espetáculo, isto é... Porque as pessoas idealizavam, todo mundo dizia “eu faço uma oficina no Théâtre du Soleil, então eu posso fazer uma oficina com a máscara”. Que a gente aprende com isso. Num outro momento, eles foram embora não sei para qual país, então eles levaram as máscaras. Daí, eu refiz todas as máscaras próprias assim e eles partiram para dar uma oficina no Afeganistão ou não sei onde, ou mesmo no Brasil. Eles foram para o Brasil com algumas máscaras. Mas Ariane as tira cada vez menos também porque ela entendeu que é um pouquinho uma armadilha.

Eu estava nesta oficina no Brasil⁴³⁶. Ela durou três ou quatro dias, então nós nem vimos as máscaras.

Mas eles as levaram. Voilà... Não podemos nos repetir. Não tem um sistema. Voilà, é isso que eu quero dizer. Não tem um sistema. Nós somos diferentes.

⁴³⁶ A oficina foi conduzida por Ariane Mnouchkine, Juliana Carneiro da Cunha, Paula Giusti e Sébastien Brottet-Michel no Teatro Sérgio Porto no Rio de Janeiro de 22 a 24 de novembro de 2011.

Como se houvesse uma receita certa de como fazer teatro.

Voilà, voilà. Eu, evidentemente, eu gostaria muito que todo mundo pudesse usar as máscaras. Mas com qual máscara? É isso... Então tem que se entender a qualidade da máscara. Sim, sim, voilà. Não se pode continuar esta ideia que... É a base, sim. É no tempo. Para qualquer diretor bom, deveria ser assim. O teatro começou com as máscaras, sim? Existem ainda teatros com máscaras no mundo. Isso existe ainda, felizmente. Então, no Japão, felizmente. Agora, todos os ocidentais vão dizer “oh là là, o Nō, eu conheço”. Então, o que é?

Eu gostaria de saber a sua opinião sobre a maquiagem. Eu sei que a maquiagem não é uma máscara.

Obrigado.

Mas, quando se usa máscaras, tem casos em que se maquam os olhos... Eu vi uma entrevista em que o senhor fala sobre as máscaras que fez para Alain Ollivier⁴³⁷ e que elas não suportavam nem mesmo um batom. Então, como vê esta relação entre máscara e maquiagem?

Para *A Era de Ouro* era evidente. A gente entendeu. O Pantaleão tinha um rosto todo branco com a boca assim. Pantaleão tinha tudo, isto é, a boca, o bigode, depois os olhos... Então, foram eles que inventaram isso. E funcionava muito, muito bem. Mas não se pode dizer que com qualquer máscara tem que ter uma maquiagem. Eu tenho máscaras... Para Alain Ollivier, eu não sei se você sabe, nós tentamos. Mas ficou imediatamente artificial e vulgar. Tornou-se vulgar. Porque evidentemente, é necessário diferenças para que ela combine com o rosto. Agora, para mim, é preciso fundir. Tem que... a partir de cinco metros, não é necessário. Porque ela faz parte do rosto. Eu falo de agora.

Da sua visão agora.

Isso é o mesmo. São receitas. Para *A Era de Ouro*, era perfeito. Mas depois... Todas as máscaras que eu fiz, agora, isso seria insuportável. Depois, tem que ser imprescindível. Com *Marinheiro*⁴³⁸, nós tentamos. Era formidável. As pessoas ficavam sentadas assim...

⁴³⁷ Alain Ollivier (1938-2010) foi ator e diretor.

⁴³⁸ O espetáculo de Alain Ollivier se chama *O Marinheiro* e é da Companhia de Teatro de Almada.

Elas quase não se mexiam. Eu dizia “mas uma máscara tem que se mexer mesmo assim”.

E não precisava mexer.

Era muito mais forte. Era um golpe, estas três irmãs, era toda uma coisa. Você conhece, porque isso fazia máscara.

O senhor fez as três cabeças de bruxas para *Macbeth*. O senhor as considera grandes máscaras?

É uma aparição. Uma máscara é feita... Tem duas faces. Tem uma borda, coloca-se sobre o rosto. Isso é agora outra coisa intelectual. São grandes rostos, grandes aparições. Eles não colocam isso sobre o rosto. Elas são manipuladas. Elas podiam abrir a boca, eu acho. Mas eu tento há anos compreender o que é uma máscara, porque uma máscara, qual momento é uma máscara, qual momento não é uma máscara... Então, se não se pode colocar sobre o rosto, não é uma máscara. É uma cenografia. É como colocar algumas máscaras de pedra sobre a varanda de uma casa parisiense, não é uma máscara.

E quando o senhor faz as próteses? Eu penso em *O Último Cravançará* em que tinham próteses. Nesse caso, as considera como máscaras ou não?

Sim, é um pedaço de rosto.

É difícil.

Sim, mas são os atores. Eles queriam ter narizes para se parecer mais com os orientais. E eles pintavam o rosto com uma cor mais escura, então criava um aspecto. Mas isso faz parte, eu quero dizer, quase da maquiagem. Em alemão, eu sou suíço, a gente diz: num teatro, tem um lugar que a gente chama de “máscara”. Então maquiagem, cabelo, bigode, tudo isso faz parte das pessoas que fazem máscaras, mas elas não esculpiram uma máscara. A gente emprega isso no Ocidente. Lecoq dizia que o pequeno palhaço é a menor máscara. É bonito, mas era a ideia dele, por que não? Se eu faço um nariz falso, eu prefiro que não se veja que é um nariz falso. Eu amaria que tivéssemos a impressão de ser um nariz de verdade. Se você faz um nariz falso, fica carnavalesco. Bom, pode-se fazer.

Não é seu território os narizes de palhaço?

Sim, eu fiz para uma oficina. Eu fiz uma coisa ótima, um espetáculo magnífico, aliás.

Uma coisa interessante é que o rosto completa a máscara.

Aqui é o laboratório com justamente a pessoa ou a menina que trabalha comigo. Tudo isso a gente tenta entender, porque eu ainda não entendi bem o que é verdadeiramente uma máscara, o que é uma máscara bela, tudo isso. Eu não estou contente com o que eu faço. Bom, onde isso vai me levar, eu não sei. Então é por isso que não, não é uma máscara. Depois tem pessoas que dizem “bom, é uma máscara”, porque a maquiagem para eles é uma máscara. É uma máscara-maquiagem. Então, tem que saber o que é a palavra máscara no Ocidente. E têm pesquisadores agora muito interessantes, muito importantes que tentam falar disso. Uma escultura com duas faces, a máscara tem o interior e o exterior, assim. E não se vê nunca o interior, a não ser o ator que vê o interior. Tem um monte de teorias. E daí isso já mostra de qualquer forma o que é uma máscara. Então, se você quer falar de jogo mascarado, você pode falar. Não é problema meu. Eu tenho oitenta e três anos. Eu tenho sessenta anos de experiência. No início, eu dizia igual “tem que fazer isso, tem que fazer isso, tem que fazer aquilo”. Eu estava totalmente de acordo, eu achava isso formidável. Então num determinado momento, eu fui para a ARTA com Lucia Bensansson e alguém mais. Ela me disse “mostre-me uma vez o que você acabou de fazer, o que você faz neste momento”. Com uma pequena trupe assim, à tarde. Eu disse “eu quero muito, eu levo a minha pequena maleta, se você quiser”. Então, evidentemente, eu disse isso. A máscara tem que ser usada, senão ela não serve de nada. É bonito como objeto, mas... E daí eu disse para as pessoas “se vocês quiserem experimentar, só coloquem, sem fazer nada”. É muito difícil. Eles querem se mexer, é horrível. Bom, em suma, isso se faz. E então eu disse “não façam nada. Só coloquem a máscara, virem assim, só para que se veja o conjunto”. E tinha uma pessoa que dizia “oh” [ele imita alguém que quer se mexer]. Eles fizeram uma oficina, eles fizeram muitas oficinas. Eu disse “Não! Não façam nada”. E evidentemente toda vez que alguém não fazia nada é “oh!”. As pessoas ficavam assim [ele faz uma cara de surpresa]. Quando alguém fazia somente isso [ele mexe um pouco] era...

Era morto.

Muito bem dito. E então Lucia me disse “então você disse que não se deve fazer nada!”. Eu disse “sim, não se deve fazer nada”. Um ator não faz coisas. Ele tenta ser aquilo. E

depois ele tira gestos que correspondem ao que ele quer exprimir mesmo assim. Se eu digo “ah, esta máscara, tem que fazer isso, ou fazer isso, ou isso, ou...”. Depois, sim, pode-se dizer... Mas como a máscara se senta? Ela pode se sentar normalmente ou ela tem alguma deficiência? Ela tem dor nas costas? Eu não sei de nada, mas isso é outra coisa. E voilà, esta é a minha ideia. Eles estavam aquecidos “ah, mas não se deve fazer nada”. E todo mundo estava lá para ver “ah, ele vai dar um curso sobre jogo mascarado, tem que fazer isso, isso. *Stop!*”. E agora, as pessoas fazem “*stop*, não se mexa mais, assim é formidável”. Então o que ele faz? O ator está completamente bloqueado, ele diz “ah não, não está bom”. Eu vi este tipo de coisas... Eu faço máscaras. Um ator que encomenda uma máscara, ele faz o que ele quiser com ela. Eu nunca disse a um ator “você não tem o direito de fazer assim, faça assim, faça assim”. Não é da minha conta. É como se eu tivesse feito chapéus e alguém coloca dessa maneira. Ele tem o direito. Você coloca uma máscara assim, você faz isso. Eu não sou um *teacher* de máscara.

Agora que o senhor está nesse processo de pesquisa mais fechado, também experimenta a máscara sobre o rosto?

Ah sim, sim. Mas eu tenho a Simona⁴³⁹ que é uma mulher, é ela que é a primeira a colocar a máscara. De tempos em tempos, eu olho assim “o que isso dá?”. Eu não conheço atores... Tem atores que vêm fazer personagens femininas, evidentemente. É formidável, mas é previsível. Sim. Mas tem que sempre ver, evidentemente. Mas ali [ele mostra um projeto de máscara sobre a mesa], eu faço uma máscara para alguém que se chama Joséphina e eu faço outra pessoa que é ela que vai usar. Então eu vejo já sobre ela. Lá, todos aqueles gessos que eu faço, eu faço o molde, a modelagem até sobre um rosto. Então, eu já consigo ver o que isso dá.

Sim, já dá uma ideia.

Voilà, porque é preciso que se leve. Sim, sim, eu tento, eu tento ver. E bom, a última coisa que eu fiz neste momento é ainda completamente secreta. Se você colocar uma máscara, você vai ficar espantada. Aliás, se você tiver tempo, eu lhe mostro algumas máscaras para ver. Mas é preciso programar.

⁴³⁹ Simona Grassano, sua aprendiz.

Seria para mim um enorme privilégio ver as máscaras pessoalmente.

Você pode mesmo experimentar. São as minhas pesquisas de agora. Então eu faço, mas eu não quero dizer. Tem que chegar. Mas alguém pode dizer, um ator, um diretor “mas isso me interessa”. Aliás, a gente pode mesmo trabalhar com ela. Ariane não conhece estas máscaras.

Porque ela sempre tem vontade de usar as máscaras quando ela as conhece?

Não, porque ela evolui de uma certa maneira e eu evoluo de outra maneira. Então, eu acredito que por ora ela não está no processo disso. Eu não sei o que ela busca. Eu sei que ela busca as formas asiáticas. Ela tem o seu processo de criação. Às vezes, ela me pede. Toda vez que ela quer alguma coisa, eu faço, evidentemente, é um prazer. Mas, eu duvido agora, efetivamente, que a máscara... Porque está muito danificado o sistema de máscara... tem pessoas demais que fazem qualquer coisa com elas. Sou eu que digo, eu nunca vi alguém que faça uma boa máscara, jamais.

Que sabe fabricar ou...?

Fabricar. Atuar não é minha área. Eles têm máscaras ruins e eles fazem qualquer coisa com elas. Pode-se dizer que tem muitas pessoas... porque eu estou por dentro de tudo o que se passa, eu vejo internet, tudo isso...

Eu acredito, porque se a máscara não é boa, já começa mal.

Mas por que a máscara não é boa? Eu digo, é preciso que ela seja emoção, para que ela toque. Fala-se de um ser humano. É um ser humano, a sua representação em cena, claro... Então, tem que de toda forma tocar quando ela faz alguma coisa. Se for só para rir um pouco, como nos filmes de palhaço... A gente ri, isso se faz. Podemos fazer talvez máscaras cômicas sempre engraçadas. Mas também pode ser trágico, não se sabe de nada. Mas porque ela faz rir verdadeiramente bem? Como diz Ariane, “não é o riso forçado”, é... “Parem de rir”, porque frequentemente as pessoas riem, muito bem, mas não ajudam os atores. Porque quando a gente ri, ele ganha um ar de idiota, não é bom. Mas, se alguém ri verdadeiramente, porque ele está tocado, a bela gargalhada é “ah...” [ele faz uma cara de maravilhamento]. É real, de “verdade”. Este personagem fabricado, ele nos comunica, a gente pode se comunicar com ele, voilà. Se ele não tem isso, é... jogo mascarado. Então, como explicar? É preciso horas e horas. Efetivamente, é preciso ter boas máscaras. É só colocar sobre o rosto e já é bom. Isso lhe diz algo ou não? De

todo modo, voilà. Porque evidentemente, tudo o que se disse... Mesmo eu dizia besteiras, eu sei. É por isso que todo mundo diz “Stiefel diz isso, Stiefel diz aquilo, é...”. Eu tive, eu não sei, cinquenta editores que me fazem um livro imediatamente se eu quiser. Eu digo não, porque... Tem um estudante⁴⁴⁰ aqui que trabalha, ele faz doutorado, ele já tem um mestrado, então... Mas não se deve ser básico. É por isso que eu digo agora, o que eu penso agora. Então isso pode lhe chocar, o que eu digo, mas jogo mascarado: terminado. Então, evidentemente, os atores do Théâtre du Soleil, eles falam jogo mascarado. Eles não dizem que eu não uso mais isso. Eu digo: é uma armadilha. Eu nunca diria a um ator que eu faço máscara para um jogo mascarado. Porque o tipo diz “mas eu não sei mais nada”, assim como um outro ator que coloca a máscara “ah eu não sei mais nada, porque eu não estou no jogo mascarado”. Você entende? O jogo mascarado é o quê? O que é jogo mascarado? É o quê? Analisemos! Qualquer ator sem máscara faz jogo mascarado. Ele não é ele mesmo. Ele faz gestos diferentes em relação às pessoas que ele representa. Ele não caminha como ele mesmo no privado. O que é isso? Essa coisa [ele faz uma caricatura]. É artificial, não. Jogo mascarado, não. Ele encontra esta forma para esta pessoa, ele se mexe assim.

É a transposição.

O ator não é ele mesmo em cena de toda forma. Ele faz um cara, ele faz uma coisa, não sei o que, ele faz Tartufo... Bom, como ele é? Como ele se mexe? Mas é um disparate. Para mim, a máscara é igual. Mas isso é pessoal. Façamos uma oficina de teatro ou oficina técnica, como as pessoas falam, como as pessoas cantam, como as pessoas saltam... Com as máscaras, pode-se fazer as coisas um pouco diferentes, porque uma vez que você coloca uma máscara, ela obriga de toda forma a ser imediatamente diferente. Com uma máscara: “tac”, como Ariane faz, e “bem”, “plac”. Uma máscara, vai quem sabe por baixo. E depois, ela diz...

Não se tem os artifícios da vida cotidiana para ajudar.

Sim. Imediatamente, o ator está completamente rígido, não sei mais o quê... Ou ele é bem maleável ou ele é velho, como eu. Os velhos não caminham sempre assim... Os velhos, bem, eles são velhos, normal. E tem velhos que são completamente dobrados em dois. Eu não sou contra alguém limpar o corpo de um ator com uma máscara. “Mas não,

⁴⁴⁰ Trata-se de Claude Dessimond, seu aprendiz.

escuta, não coloque a sua mão aqui, coloque lá dentro”, como Ariane faz. É por isso que eu não quero tirar as máscaras agora, porque são as minhas pesquisas, ninguém as viu. Mas eu quero mesmo lhe mostrar um dia. Onde eu estou? O que eu faço? Há dez anos que eu trabalho, tudo é laboratório. Eu mostro uma vez ou duas vezes assim. Para mim é obrigatório que eu o faça.

Durante o processo de criação de *A Era de Ouro*, teve um encontro com uma trupe balinesa.

E eu estava lá e eu lhe dava uma máscara, Ariane dizia “dê-me uma máscara de Pantaleão”. Os balineses pegavam uma máscara de Pantaleão e eles jogavam com ela imediatamente. A gente ficava assim [Ele abre a boca como surpresa]. Como se faz isso? Com os figurinos balineses... Eles só transpunham um pouco, dava algo.

Eu adoraria ver as máscaras de *A Era de Ouro*. Mas você disse que Ariane que as tem.

Não, mas para *A Era de Ouro*, eu posso lhe mostrar o Pantaleão, por exemplo, o Arlequim... Eu doei todas as máscaras de verdade. Ariane não queria que eu as doasse. Infelizmente, eu doei, então eu refiz para Ariane. Eu fiz um duplo. Philippe Caubère então tem o dele. [Ele tira algumas máscaras de trás do biombo e as coloca sobre a mesa] Voilà o Pantaleão. É um velho. Era em *A Era de Ouro*, de fato. Agora eu não posso fazer um Pantaleão melhor que isso.

Uau! Eu achei muito interessante os olhos. Dá a impressão de ser simétrico, mas, se observarmos melhor, não é simétrico.

Com a velhice, os olhos são cada vez menos simétricos. Eles se mexem mais.

É impressionante. É couro?

Sim, mas bem, está malfeito. Agora, eu faço melhor. Se eu lhe mostrar as máscaras que eu posso fazer agora, é impressionante.

E esta textura granulada faz parte do couro?

Não, não, não, isso é um pouquinho a velhice.

As máscaras de couro têm a mesma espessura?

Isso depende um pouquinho. A princípio, são dois milímetros de espessura. É por isso que é muito difícil de fazer sem que ele esteja cortado. Antes, era sempre cortado. Este aqui não. Esse aqui, eu fiz um Arlequim.

Continua a fazer a partir daquela máscara de coleção que o senhor tem do Arlequim?

Sim, sim. Eu faço máscaras mais antigas que esta. Eu trabalho sobre verdadeiras máscaras. Mas este Arlequim é quase um documento, não é mais jogável. É a minha fantasia, não são máscaras reconstituídas.

[Sobre uma outra máscara de Arlequim sobre a mesa] Esta também era de *A Era de Ouro*?

Não, não, não. Aos poucos, eu fazia todo ano uma máscara de Arlequim. Este modelo tem cinquenta anos. Num determinado momento, com Strehler, tinha [Amleto] Sartori e eu, éramos os primeiros.

Eu vejo um nariz redondo e isso me faz pensar nas máscaras balinesas.

Eu chamo isso de “máscara com um balinês”.

Porque ela é redonda?

Não, porque é um rosto. Porque a máscara verdadeiramente de Arlequim é muito transposta. Essa é inspirada nas máscaras verdadeiramente antigas. Inspirada. Agora, eu faço cópia em conformidade. Então, não é um rosto de verdade. Aqui é rosto. Mas Caubère foi formidável com ela. Tecnicamente, ninguém consegue fazer isso.

Você faz máscaras para serem confortáveis?

São feitas sob medida. Todas as máscaras são feitas sob medida. As pessoas têm que colocar a máscara e fazer “ah, ela me veste”. É isso que é formidável. É como se não tivesse nada sobre o rosto.

É bom ver como era o trabalho antes, no início. O que o senhor conseguiu fazer na época.

[Ele me mostra uma máscara de Capitão] Esta, nós a trabalhamos, mas ela não ficou em *A Era de Ouro*.

Dá para ver as marcas de alguém que suou bastante.

Porque foi alguém que me revendeu. Ele disse “eu não trabalho mais com isso, então...”. Eu sou de idade. [Ele me mostra outra máscara] O Doutor também. Essa não foi usada.

Com bigode?

Sim, o Doutor sempre tem bigodes.

E o senhor as finaliza por dentro?

Se as pessoas quiserem, eu assino.

O senhor leva um mês para fabricar estas máscaras?

Um mês. Quer dizer, cada vez, é outra coisa. Eu faço o molde, e depois, a forma e tudo isso são... Agora, eu trabalho dez dias sobre somente o couro. É por isso que não tem nenhuma dobra, não tem nada. Esta aqui está bem-feita.

Eu posso tocar?

Sim, sim. Mas as máscaras de couro não são frágeis. A gente pode tocar, ao contrário, você deveria patinar depois. Estas máscaras de madeira, não se deve tocar.

As máscaras de couro também são pintadas?

Não, é couro grosso.

E isso, são ferramentas?

Voilà, são ferramentas para martelar. Mas não é o martelo. É o músculo. Músculo e dedos. Esta aqui. Eu mesmo me espanto quando eu vejo. Quero dizer, uma coisa plana assim. Se você vir os couros, é grosso, grosso, grosso... É muito complexo.

Faz muito tempo que o senhor não...

Não, agora é madeira. Mas ninguém consegue fazer isso.

Os olhos são mesmo grandes.

Sim. É o que dizemos, deve-se ver bem os olhos. [Ele me mostra um outro Arlequim]
Este não é o primeiro que eu fiz. Eu queria tentar este traço cubista. Tudo isso foi feito para Caubère, ele queria fazer um espetáculo com isso.

Ele não usou?

Sim, mas eu faço uma pra mim, um documento para guardar.

E isso lhe ajuda nas suas pesquisas?

Não, agora é o meu passado. No momento, está terminado. Eu não faço mais máscaras de couro, a não ser reconstituição de forma.

O senhor trabalha agora sobre as máscaras antigas gregas?

Não, impossível. Não tem máscara grega, como você pode ver. Agora, as máscaras de *commedia dell'arte*, eu faço Arlequins antigos, antigos, antigos... Não é de forma alguma mais isso [ele me indica as máscaras de *A Era de Ouro*]. Isso, a gente fazia anos atrás.

Era a sua visão do que poderia ser?

Eu buscava... Eu não tinha documentos. Agora eu consegui. Eu encontrei documentos. Tem cinco Arlequins antigos no mundo. Nós fizemos muitas pesquisas nos museus do mundo todo, nas coleções e tudo. Depois, a máscara, o que eu faço agora, são as minhas pesquisas. Mas isso é mais tarde. Bem, eu já fiz quarenta Arlequins diferentes. Você vai ficar chocada, eu vou lhe lançar uma assim [Ele vai procurar uma outra máscara]. Eu fiz uma máscara completamente moderna para um cara que acabou não ficando com ela... Eu tinha uma ideia, porque eles querem sempre fazer o Arlequim fixo e eu fazia sempre a mesma coisa há anos. Eu disse “eu te faço um moderno”. Ele tem uma e eu fiz uma para mim, porque depois ele não ia mais me dar. Porque as pessoas não dão mais as máscaras boas depois. É o único que disse “se um dia você não a quiser mais, eu lhe compro pelo mesmo preço”.

Mas eu entendo. Se fosse eu, eu nunca iria...

Bom, mas é um testemunho. Eu preciso de documentos. Voilà, aqui está ele. Arlequim é diabo, animal e homem. São as três coisas juntas.

[Sobre outra máscara] Isto é o Max⁴⁴¹, não é?

Era outra também: Lou la Grosse⁴⁴². Era uma máscara que tinha os dois sexos, era interessante, eu penso. Não era exatamente do mesmo tamanho. Era feito para ela. Mas era a mesma coisa. Essa menina, ela era engraçada também.

O senhor fez também cabeções de nazistas para *Méfisto*?

Sim. Era expressionismo alemão para este espetáculo. Era um pouco Otto Dix⁴⁴³ que é o desenhista. Uma cabeça, uma cabeça assim. Cabeças completas.

O senhor tem aprendizes, não tem? O senhor me falou de Simona e tem também o Claude.

Eu tenho um aluno de verdade porque eu sou Mestre de Arte⁴⁴⁴ do Ministério da Cultura. Então eu faço uma transmissão. Eu tenho um aluno oficial. Os outros, infelizmente, eles não têm o direito de serem registrados pelo Ministério da Cultura. Sigfrido [Rivera] é o meu verdadeiro aluno que esteve aqui por três anos apoiado pelo Ministério da Cultura e com uma subvenção. Eu não sei o que ele faz. Eu creio que ele deixou para lá. Ele faz música. Tem muito tempo. Então, era muito bom, muito gentil. Ele é chileno.

Mas o site está desatualizado. É ainda Sigfrido no site oficial.

Mas, é verdade, sim, sim. Mas ele está marcado por toda parte. Como eu, eu sou Mestre de Arte mais um aluno. É o sistema francês. Tem que fazer assim.

⁴⁴¹ Personagem de *A Era de Ouro*.

⁴⁴² Outra personagem de *A Era de Ouro*.

⁴⁴³ Otto Dix (1891-1969) foi pintor e grafista alemão.

⁴⁴⁴ No original: Maître d'Art.

[Sobre outra máscara] Este Arlequim parece muito mais a foto da máscara da sua coleção.

Sim, um pouco, sim, sim. Mas, porque aos poucos, eu tento compreender como fazer esta imagem do Arlequim. Então, eu queria fazer o meu, não aquele do Sartori. Todo ano, eu faço um Arlequim.

Este é mais recente.

Não. Dez anos.

É um caminho.

É passado. Mas é interessante.

O senhor acha que as máscaras antigas de *commedia dell'arte* foram feitas por atores?

Não. Porque eu estou em processo de fazê-las a partir de uma máscara verdadeiramente antiga, centímetros de perto. Eu não faço uma fantasia assim. E tem que ter um escultor para refazer uma forma. Então, não é feito. Impossível. Tem verdadeiramente uma técnica, porque tem o molde... A gente pode ver, tem que saber já esculpir. Depois, aplicar sobre, tem vários signos também que eu sei que um amador não poderia fazer. Impossível.

E o senhor acha que tinha cabelo, bigode, sobrancelhas como a máscara de Doutor?

Claro, perfeitamente. Nós fizemos isso [ele indica uma máscara de *A Era de Ouro*], sem pelos. É falso. Eu sei, tinha sobrancelhas. Mas isso era em *A Era de Ouro*.

Danifica, perece. Não pode resistir tanto.

Voilà. Você fala como eu. É por isso que, agora, o que me interessa é pesquisar. É tudo. Pesquisar a máscara moderna e a máscara antiga. É a minha vida.

Mas é interessante pensar que uma máscara que não era tecnicamente a melhor funcionava em cena.

Sim, mas naquela época... Para Caubère era ótimo. Ele se chamava Abdallah⁴⁴⁵, aliás. Era um imigrante. Está dentre as primeiras máscaras de Arlequim que eu fiz.

Eu penso em alguém que faz uma escultura genial e superdetalhada, mas que não funciona em cena.

É por isso que se deve entender. Eu fazia dez máscaras: três eram boas. As outras, tinha que jogar no lixo. Elas eram muito bonitas. Eu fiz Belas Artes. Mas não eram boas. As pessoas me diziam “ah, não jogue fora” e eu fazia [ele faz o gesto de quebrar e jogar no lixo].

E elas eram todas de couro? Mesmo aquelas que não funcionavam?

Não, eu as fazia primeiro de *papier mâché* e depois, quando eram boas, eu fazia no couro.

Senão, eu imagino o sofrimento de criar tudo isso. Era trabalhoso.

Foram dois anos de trabalho. A diretora, os atores.

E foi um grande sucesso, não?

Enorme. Mas Ariane não quer falar mais desse espetáculo. Ninguém nunca tinha visto isso. As pessoas com quem eu falo ainda, que são agora de idade, para aqueles que viram de fato, foi a revelação do teatro. Ninguém tinha visto algo parecido. Era chocante. As pessoas ficavam chocadas. Tem dois ou três filmes, mas eles são muito ruins. Agora, tudo é filmado, tudo é fotografado. É uma pena. De todo modo, para nós, foi um aprendizado, uma escola.

É uma pena que Ariane não queira mais falar de *A Era de Ouro*.

Ela tem razão. Ela sofreu demais. Os atores com a máscara ficavam contra ela. Eles diziam “mas não, eu atuo assim”, porque ela era a diretora “o ator faz isso, isso, isso”... Lá, era impossível. Caubère entrava e fazia qualquer coisa, era extraordinário. Um outro entrava, era ruim. Então, como fazer, diretora? E finalmente, foram eles que fizeram a

⁴⁴⁵ Personagem de *A Era de Ouro*.

encenação, foram os atores. Ela era inteligente, refinada. Então, somente no fim, ela disse “eu coloco isso, eu coloco isso”. Ela se fazia de bêbada. Mas ela não pôde dizer não, “não é isso”. Então, toda vez, quando alguma coisa não ia bem, ela dizia a [Mario] Gonzales ou a Caubère “venham, ajudem os outros para achar uma cena”. Então lhe devolviam a máscara e, igual, tudo era justo. Como diretora, ela ficou desorientada. Era uma abertura noca, isso não existia. Agora todo mundo faz teatro, todo mundo faz qualquer coisa. Era a única trupe que... E as pessoas nos detestavam no começo. Mesmo eu, “são amadores”. Depois, eu fazia as minhas máscaras para Vitez⁴⁴⁶, para pessoas assim. Ela não queria que eu trabalhasse para os outros. [Sobre o Pantaleão sobre a mesa] Precisava fazer sobancelhas também.

Mas o Pantaleão, o senhor tinha feito antes, quando Ariane lhe encomendou máscaras para treinamento, certo?

Voilà. Então, já tinha este. Eu queria mudá-lo num determinado momento.

E o fez a partir de fotos, de imagens.

De imagens, minha imaginação e um pouquinho de fantasia. Mas tem um com sobancelhas. Mas eu não consigo encontrá-lo, porque ele tem uma sobancelha-barba.

Preto, não?

Não, branco. É um velho.

Hoje, quando o Soleil vai trabalhar com as máscaras, são outras?

Não, não, com isso [ele indica a máscara de Pantaleão]. Ele é um *super star*. Tem também mulheres que jogam com isso, que fazem Madame Pantaleão. É muito bom também.

⁴⁴⁶ Antoine Vitez (1930-1990) foi ator e diretor. Ele estudou na Escola de Teatro do Vieux-Colombier de Jacques Lecoq. Vitez é muito conhecido por seus esforços em prol de um teatro de elite para todos.

Shasha fez o seu personagem⁴⁴⁷ de *Os Efêmeros* a partir desta máscara, não?

Eu creio, sim. E Hélène Cinque⁴⁴⁸, ela sempre faz Madame Pantaleão. É sempre... É sempre muito inspirador.

⁴⁴⁷ Chama-se Madame Perle.

⁴⁴⁸ Hélène Cinque é atriz e diretora. Ela integrou o Théâtre du Soleil no ciclo de Shakespeare, mas atuou de maneira intermitente por vários anos. Em 2013, ela dirigiu o espetáculo *La Ronde de nuit* do Teatro Aftaab, companhia afegã hospedada no Soleil, e permanece até hoje como atriz da trupe.

APÊNDICE E – Entrevista com Duccio Bellugi-Vannuccini

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

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

Duccio Bellugi-Vannuccini: De acordo.

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

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

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

Eu entrei na *Indíada* em 1987.

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

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

E você vê isso no trabalho do Soleil?

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

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

Sim. É um pouco as mesmas máscaras que nós usamos aqui para *A Ilha de Ouro*. A diferença é que é muito mais transparente. Então, no fundo, um pouco menos rígida. Primeiramente, porque tem uma expressividade do rosto que com as máscaras não há, somente a expressividade dos olhos e evidentemente do corpo. Então, com estas máscaras mais flexíveis, tínhamos a possibilidade de dar a impressão de uma *máscara total*. E era a marionete.

Era o figurino, o corpo.

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

Até porque vocês tentaram a máscara de madeira no começo.

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

Em vários espetáculos?

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

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

Não.

Era um outro processo?

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

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

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

Sim, tem uma transposição de certa maneira.

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

Justamente, na preparação, nas improvisações, como vocês preparam os figurinos, a maquiagem durante os ensaios, eu vejo uma relação com a máscara. Você acabou de

me dizer que tem diferenças... Você acha que a maquiagem não está sempre ligada a essa ideia de máscara?

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

Tinha o nariz, as próteses...

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

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

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

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

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

E era diferente, então, de trabalhar os cachorros?

Ah, era diferente.

Era diferente porque os cachorros eram máscaras?

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

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

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

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

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

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

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

Tinham as camadas...

Tinham as camadas, é isso.

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

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

Mas por que você acha que havia esta diferença?

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

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

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

Do mundo ordinário?

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

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

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

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

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

Eu adoraria ver como vocês fazem para se maquiarem.

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