

Dossiê música e cena do Théâtre du Soleil

Vestindo o sol

A criação coletiva e os trajes de
cena do Théâtre du Soleil

*Collective creation and costumes
at the Théâtre du Soleil*

Fausto Viana
Universidade de São Paulo
E-mail: faustoviana@usp.br

Resumo

O artigo revisita o processo criativo dos trajes no Théâtre du Soleil fundamentado nos depoimentos das figurinistas-costureiras Marie-Hélène Bouvet e Nathalie Thomas e no de Juliana Carneiro da Cunha, uma das atrizes há mais tempo na companhia francesa. Por meio da descrição da colaboração de quatro atores – Georges Bigot, a própria Juliana Carneiro da Cunha, Shaghayegh Beheshti e Simon Abkarian –, a pesquisa aponta para a efetiva participação do elenco no processo de criação dos trajes. As principais referências bibliográficas são VIANA (2016; 2004) e FÉRAL (1998; 2010).

Palavras-chave: Traje de cena, Théâtre du Soleil, Criação coletiva.

Abstract

The article revisits the creative process of costumes at the Théâtre du Soleil through testimonials given by costume designers-seamstresses Marie-Hélène Bouvet and Nathalie Thomas and Juliana Carneiro da Cunha, one of the longest-running actresses in the French company. Through the description of the collaboration of four actors – Georges Bigot, Juliana Carneiro da Cunha herself, Shaghayegh Beheshti and Simon Abkarian – the research highlights the effective participation of the actors in the process of creating the costumes. The main bibliographic references are VIANA (2016; 2004) and FÉRAL (1998;2010).

Keywords: Costume, Théâtre du Soleil, Collective creation.

Os trajes de cena no Théâtre du Soleil

(...) eu ainda confirmo: provavelmente, uma das últimas aventuras modernas é participar de uma trupe de teatro.

Ariane Mnouchkine.

Aquilo que o público vê quando tem início um espetáculo do Théâtre du Soleil é o produto do trabalho de um grupo de pessoas, uma equipe. Estão ali, para apreciação, as obras dos iluminadores, músicos, artistas da cena, maquiadores, peruqueiros, costureiras, figurinistas, cenógrafos e outros.

Se a busca por uma integração entre todos os elementos que compõem a cena é uma investigação incessante de Ariane Mnouchkine desde o início de sua jornada com uma trupe de teatro em 1964, a criação coletiva também é uma ação constante. A Enciclopédia Itaú Cultural define criação coletiva da seguinte forma:

Processo de construção do espetáculo em que o texto é gerado pelo jogo dos atores que, guiados ou não por um diretor, debruçam-se sobre um tema, uma história ou qualquer outro tipo de material. Em muitos casos, não apenas a função do dramaturgo é substituída pelo trabalho dos intérpretes, como também outras funções de criação, como o cenógrafo, o figurinista, o iluminador, o diretor musical.

Em geral, os atores que optam pela criação coletiva estão no contexto do teatro de grupo e têm como objetivo ampliar sua participação, deixando de ser apenas aqueles que se encarregam de criar personagens e representá-las para se tornarem autores e produtores¹.

¹ CRIAÇÃO Coletiva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo622/criacao-coletiva>. Acesso em: 15 ago. 2020. Verbete da Enciclopédia.

Patrice Pavis a define da seguinte maneira:

Espectáculo que não é assinado por uma só pessoa (dramaturgo ou encenador), mas elaborado pelo grupo envolvido na atividade teatral. Com frequência, o texto foi fixado após as improvisações durante os ensaios, com cada participante propondo modificações (...) É necessária toda uma pesquisa histórica, sociológica e gestual para a elaboração da fábula (Théâtre du Soleil para 1789 e 1793). Acontece de o ator começar por uma abordagem puramente física e experimental da personagem construindo sua porção da fábula em função do gestus que teria sabido encontrar. (1999:79)

O próprio Pavis talvez esclareça uma dúvida que pode eventualmente ter surgido para o leitor: o teatro não é uma arte coletiva? Ele enfatiza que sim, e que a criação coletiva “nada mais faz do que sistematizar e revelar uma evidência esquecida: o teatro, em sua realização cênica, é uma arte coletiva por excelência, um relacionamento de técnicas e linguagens distintas” (idem).

No Théâtre du Soleil o destaque, quando tem início o espetáculo, é o todo da encenação: a sonoridade aperfeiçoada dos atores, o rigoroso trabalho corporal, a composição cênica, tudo aquilo que leva a perceber o respeito que aquela companhia tem pelo seu público. No que tange ao item visualidade, é impossível ignorar o trabalho desenvolvido pela companhia nos trajes de cena, a razão de ser deste artigo. Não se deve esquecer, no entanto, que aqueles trajes de cena, com sua execução precisa, seus acabamentos primorosos e, acima de tudo, de concepção muito elaborada, são construídos dentro de um processo comum e servem para o corpo de um ator, que será iluminado, que fará parte de um ambiente sonoro composto pela musicalidade, dentro de um cenário específico. Fora deles, estes trajes são portadores da memória da cena, vestígios teatrais que trazem em si traços de um espetáculo do Soleil, mas que exibidos em uma exposição – como muitos já o foram no Centre National du Costume de Scène, em Moulins, na França, pois são propriedade hoje, por transferência do próprio Théâtre du Soleil, da Bibliothèque Nationale de France – não permitem a reconstrução de um espetáculo. Fornecem apenas algumas diretrizes sobre eles. (Ver o artigo *O Traje de cena como documento*, do mesmo autor deste artigo, na revista Sala Preta, disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/138645>, acesso em: 15 ago. 2020.)

As figurinistas-costureiras ou costureiras-figurinistas

No Théâtre du Soleil, todas as atividades costumam ser divididas. Assim, os atores podem ajudar a cozinhar, já que as refeições são compartilhadas. Podem também ajudar na limpeza, na construção de cenários, no transporte de materiais diversos e também na costura, como contou em entrevista a atriz Juliana

Carneiro da Cunha: ela, por uma questão física, não vai carregar madeiras pesadas, como os atores mais jovens, mas sempre vai ajudar na sala de costuras (VIANA 2004:558).

Nesta, imperam duas figuras de grande importância na elaboração dos trajes: Nathalie Thomas (que colabora com o Soleil desde 1976) e Marie-Hélène Bouvet (desde 1982) (figura 1). Annie Tran (figura 2) tem sido, desde 1990, uma presença constante. Outras pessoas participam também da criação, finalização e acabamento dos trajes.

No Soleil, as costureiras não exercem apenas as funções de uma costureira comum: elas são parte ativa do processo criativo e é muito interessante perceber como existe, entre as três, uma sinergia que as ajuda a trabalhar juntas, com diferentes habilidades.

Nathalie Thomas é uma senhora bastante tímida, que estudou figurino na Escola Superior Nacional de Artes e Técnicas de Teatro (Ensatt), e

Trabalhou em diversos ateliês (*Comédie-Française, Société Française de Productions*). Trabalhou entre outros com Jacques Schmidt, Colette Derooy-Victor, Mine Barral-Vergès. Ela colabora com o *Théâtre du Soleil* desde 1976. Entrou na época da realização do filme *Molière*, e depois voltou em 1979 para *Mefisto*, quando colaborou com Daniel Ogier na realização dos costumes. (FÉRAL 1998:72)

Nathalie pode ser descrita como uma pessoa reservada, que não gosta de estar envolvida na agitação. Para isso – a agitação, o lidar com os atores nos ensaios, conversar com a diretora Ariane Mnouchkine – existe Marie-Hélène.

Esta é expansiva, faladora, vivaz, dá ideias, pergunta... Chegou ao Soleil em 1982, depois de um programa de readequação profissional na França, para aqueles que queriam mudar de carreira. Não saiu nunca mais. Annie Tran é uma pessoa muito educada, simpática, daquelas que de tão tímida sorriem com uma inclinação de cabeça: é a pessoa dos detalhes e dos acabamentos. Marie-Hélène a descreve como sendo “asiática, é precisa e perfeita, e trabalha mais na máquina de costura” (BOUVET 2007:120).

Liliana Andreone, que é relações-públicas do Théâtre du Soleil, explicou Há um pouco de todos nos cenários e figurinos. A assinatura, na verdade, é coletiva. Mas naturalmente há uma relação distinta. Annie tem uma relação com a máquina de costura, faz quase tudo e muito bem. Nathalie tem uma formação clássica de costura de teatro. Então, para ela, é muito mais fácil interpretar sobre o molde uma ideia que lhe dão. A importân-



Figura 1: Marie-Hélène Bouvet e Nathalie Thomas na sala de figurinos do Soleil. Fonte: theatre-du-soleil.fr, acesso em: 17/ago/2020.



Figura 2: Annie Tran no backstage do espetáculo *Os efêmeros*, em São Paulo, em 2007. Fonte: Maurício Alcântara, fotógrafo.

cia da Nathalie é, sobretudo, nas obras clássicas. E Marie-Hélène tem um dom que para o Soleil é precioso, que é saber interpretar o que Ariane, às vezes, não sabe dizer com as palavras. E buscar uma solução a uma ideia de Ariane, que tem que ser muito rápida. E a interlocutora para isso é Marie-Hélène. A magia de encontrar a solução rápida e com calma é Marie-Hélène. Depois que ela encontra a solução, entra a Nathalie para organizar de outra maneira e Annie para fazer a costura. (BOUVET 2007:120)

Marie-Hélène e Nathalie explicam que assumiram, já no ciclo de *Os Átridas*, as “múltiplas tarefas implícitas no trabalho de uma oficina de figurinos: seleção de tecidos, escolha das cores, tingimento, corte, costura, propostas de figurinos, esboços, realizações e provas de figurinos” (FÉRAL 1998:72).

Nathalie Thomas relatou em 1992, na revista *Théâtre Aujourd’Hui*, que o processo criativo no Soleil era bastante diferenciado de outros processos em que trabalhou. No Soleil, ela nunca estava sozinha para decidir, e que os figurinos não eram criados da forma tradicional, que seria esta: depois da discussão com o diretor e produtor, o figurinista executa os desenhos, eles são escolhidos, aprovados e assim permanecem até o final da temporada.

No Soleil, elas não fazem nem desenhos nem modelos. Dentro do processo colaborativo, os figurinos estão sempre suscetíveis a mudanças. A função do figurinista passa a ser mais ampla: ele tem que assistir aos ensaios, observar o que os atores estão propondo e como ela diz “é só com a evolução do trabalho deles que os figurinos vão tomando forma. Eu me ajusto ao processo de criação enquanto também trago as minhas reflexões. Eu não sou apenas uma simples executante” (idem).

Os figurinos vão mudando ao longo dos ensaios e até mesmo durante as apresentações. Existe uma interação constante entre as costureiras-figurinistas, os atores e Mnouchkine, que deixa, no princípio dos trabalhos, uma cartela de cores definida para cada espetáculo. Mesmo que ela mude depois.

O processo criativo dos atores é estimulado não só a partir de livros sobre teatro ou das técnicas específicas de uma determinada cultura. “Desta forma, nosso trabalho nunca é uma cópia pura e simples. As influências raramente acontecem só na forma que as coisas acontecem. Tudo passa pela ordem da recriação”(idem), esclarece Nathalie.

Cada novo espetáculo traz uma nova proposta e os atores têm que improvisar, pensar, sugerir para que cada cena atinja o patamar artístico proposto por Mnouchkine. A sala de figurinos, ao lado da sala de ensaios, é uma fonte rica de pesquisa para os atores, que podem usar as peças do acervo para fazer propostas. No Soleil, os ensaios não acontecem com “roupas de ensaio” no sentido mais comum de uma roupa simples, ou uma roupa preta. Um dia típico de ensaios no Soleil, como esclarece Mnouchkine, é assim:

Chegamos às dez para às nove. Tomamos café e, às nove horas, começamos. Quer dizer, fazemos o aquecimento. Este vai depender do espe-

táculo. Ou é simplesmente um aquecimento, ou um aquecimento e dança como para Les Atrides. Depois, decidimos quais são as cenas que serão trabalhadas naquele dia, quem experimentará o quê em qual cena. Às vezes tudo fora de ordem. Então, as equipes se formam de acordo com as diferentes distribuições propostas. Os atores vestem seus figurinos - não ousaria dizer que já estão com os figurinos definidos, porque ainda não estamos nessa etapa. Então, eles põem os figurinos, maquiagem-se, parecem uns repolhos... e começamos a ensaiar. No primeiro mês de ensaio, paramos normalmente às sete da noite. E, em pouco tempo, começamos a parar às oito, às nove, às dez. Aí jantamos. E depois recomeçamos. (FÉRAL 2010:123)

Os figurinos – e o trabalho das figurinistas – já começam no primeiro dia de ensaio. A iniciativa de buscar peças, procurar e inventar sempre parte dos atores. “A integração entre as duas figurinistas e os atores se dá gradativamente”, explica Mnouchkine (idem:100).

A relação vai atingir níveis muito pessoais. Marie-Hélène explica que a função de figurinista é complementada também com a função de camareira:

Nós os conhecemos por inteiro, os atores! É como se fôssemos as mães deles. Estamos sempre cuidando deles. Às vezes, para vestir um ator, é preciso ser forte. O maior problema não é colocar o figurino propriamente dito, mas ter a paciência necessária. Às vezes eles ficam com uma cara! “Ai, você está me apertando! Eu não estou bem, você está me matando!” Tudo depende do grau de ansiedade com que eles estão entrando no palco, se estão com medo ou não, se estão em forma, se dormiram bem aquela noite, se beberam à noite... (FÉRAL 1998:76)

Junto a esta dose de psicologia, há a agilidade:

Durante os ensaios, estamos por lá... de repente, chega um e diz “preciso que você me ajude em uma troca rápida”, aí estou lá. E, pouco a pouco, nós vamos entendendo o que devemos fazer, onde devemos ajudar, pois trabalhamos o tempo todo com eles. Por exemplo, se há uma troca de roupa que deve ser feita rápida, nós preparamos o figurino, todos os acessórios e quando o ator sai da cena, nós fazemos a troca, às vezes em um minuto. Se precisar mudar a peruca, o penteado, o figurino... (BOUVET 2007:119)

As figurinistas-costureiras têm claro o princípio da criação coletiva e de uma das melhores definições de Ariane Mnouchkine: a de que as personagens vêm ao encontro dos atores. Isso fica evidente quando Marie-Hélène diz que “não é o figurino que queremos ver, mas a personagem. (...) Não. Não desenhamos. Porque não podemos prever um traje antes que o ator encontre sua persona-

gem. Pode-se dizer que a personagem se cria ao mesmo tempo que sua indumentária. Mesmo para os figurinos de época, não há desenhos (BOUVET 2007:121).

A modelagem dos trajes é feita sobre o corpo dos atores por Nathalie Thomas assim que as decisões – nem sempre definitivas – são tomadas.

O trabalho parece, e de fato é, muito duro, mas elas deixam claro o prazer que têm em conviver com os atores e fazer parte desta trupe e não trabalhar num ateliê comum de produção de trajes:

O que é mais agradável aqui é que não se vê os atores nas provas de figurinos: nós os vemos nos ensaios, no palco. Nós os vemos quando estão com dor de barriga, quando dão risada. Comemos com eles. Temos uma relação diferente. Quando se trabalha num ateliê, não se tem ligação com o teatro. Nós, além disso, temos a sorte de trabalhar num teatro de verdade! Eu teria dificuldade de trabalhar só num ateliê. (FÉRAL 1998:79)

Georges Bigot

Georges Bigot é um ator francês, nascido em 1955. Ao chegar ao Théâtre du Soleil em 1981, já tinha terminado sua formação como ator, com foco no trabalho corporal, e trabalhado em teatro e TV. Sobre o trabalho preciosista de Bigot, o crítico francês Olivier Berardi escreveu:

O que Georges Bigot faz no palco é único, não único no sentido de que ele tem seu próprio estilo - qualquer ator pode dizer isso - mas único no sentido simples de que ninguém mais pode fazer o que ele faz. Georges Bigot é, antes de tudo uma voz (...); parece que ele herdou sua dicção de Paul Meurisse e sua energia bruta de Brando. Bigot é uma máscara em forma humana que, quando voltada para o público, bate em você como um soco no estômago. Todo mundo que o viu subir ao palco como Ricardo II, ou Príncipe Hal, ou Sihanouk ou em L'Indiade sabe exatamente do que estou falando.

(Disponível em: <https://www.broadwayworld.com/chicago/article/Theatre-Y-to-Welcome-Georges-Bigot-for-Shakespeare-Workshop-20151009>. Acesso em: 17 ago. 2020)

Josette Féral já havia publicado que Bigot declarou que “o figurino também determina o que está por baixo, não só o ator que está ali, mas também a roupa íntima que ele veste. Tudo deve estar em conformidade com o traje da superfície, mesmo os trajes mais escondidos” (FÉRAL 1998:76). Nem todos os atores trabalham com esta concepção de que até aquilo que não é visto no traje tem importância na criação de uma personagem.

O ator francês, ainda, mas desta vez em procedimento que lembra a produção brechtiana, “não quer que faça nenhum de seus figurinos com tecidos

novos. Ele acha melhor usar tecidos que já viveram”, como conta Marie-Hélène Bouvet: “Quanto mais velhos, mais bonitos” (FÉRAL 1998:76), ela diz.

Não é de admirar, portanto, a proposta que Bigot faz para a indumentária do seu Príncipe Henrique, o filho do rei, elaborado por ele em *Henrique IV* (1984), no Ciclo de Shakespeare (1981-1984).

A figura 3 mostra Bigot na sala de costura, buscando tecidos para criar o traje como se vê na imagem. São várias tiras de tecido que ele concebeu para dar à sua personagem a mobilidade que ele gostaria. Neste espetáculo, Mnouchkine, a diretora, propôs que os atores entrassem em cena saltando, já que luzes na ribalta de aproximadamente 1,20 m os projetavam no espaço cênico, magnificando as entradas. Como ator, sua proposta foi criar um traje nobre, em tiras, que acompanhariam a movimentação do ator e impregnariam o olho do espectador, como preconizara o inglês Edward Gordon Craig, cerca de 60 anos antes, para quem o cenário, os figurinos, a música e os outros elementos deveriam se fundir em apenas uma unidade.

Não foi apenas o alto grau de maturidade artística de Bigot que finalizou os trajes: os tecidos foram substituídos por tecidos nobres pelas figurinistas-costureiras, com a concordância de Mnouchkine, transformando-os no impressionante traje da figura 4, que foi o usado na temporada do espetáculo. Se no espetáculo parecia voar, hoje repousa na BnF! Bigot saiu do Soleil em 1992.

Simon Abkarian

Se Georges Bigot se preocupava com o tecido e a qualidade do acabamento de seus trajes, por exemplo, Simon Abkarian (1962), ator também francês descendente de uma família armênia e chegado ao Soleil em 1985, é lembrado como um “especialista” não só na sua proposição de trajes como na elaboração de adereços.

Féral (1998) assinalou que, para Simon, o peso do traje ajudava o ator, e isso fazia com que seus trajes fossem construídos em diversas camadas.

No ciclo de *Os Átridas*, Simon elaborou diversos personagens: Agamenon; Aquiles; um corifeu; o Emissário; Orestes e a Ama – sem contar que propôs a



Figura 3: Georges Bigot experimentando com tecidos. Fonte: Théâtre du Soleil (Martine Franck)



Figura 4: Henrique IV, com Georges Bigot. Fonte: Théâtre du Soleil (Martine Franck)

própria Clitemnestra, papel que só deixou de fazer com a entrada de Juliana Carneiro da Cunha na companhia.

Nathalie Thomas descreveu que a participação de Simon no processo criativo dos trajes foi uma constante. Mas na criação dos adereços, por exemplo, “Simon teve mais (participação), particularmente. Ele trabalhava até as quatro da manhã em casa. Ele adorou fazer isso. E talvez tenha sido ele quem lançou o estilo (dos adereços de cabeça). Os adereços foram inspirados nos de kathakali, não foi uma criação pura” (FÉRAL 1998:74).

Ela, em outro momento, diz que “a mesma coisa aconteceu com o traje de Agamenon. É um delírio do ator, que o concebeu e atingiu inteiramente” (BRYANT-BERTAIL, 1994:18).

O próprio Simon Abkarian relata que

Desde a minha “aparição”, confrontada com o texto de *Ésquilo*, era como se eu tivesse que me fazer menor, e ficar ainda menor, e de repente crescer, acordar. Sair do chão. Nós frequentemente falamos de exumação, e nós sempre nos arrastamos por trás da paliçada para entrar na posição, mas era uma viagem poética que durava dez metros. Para os figurinos, cada um pesquisou: eu tinha que construir um traje por mês, eu fiz um adereço de cabeça com setenta centímetros de altura. Eu subi no palco com o figurino, durou trinta segundos – para nós percebermos. Aquiles acabou com uma simples meia na cabeça, mas era necessário que eu fizesse aquilo tudo, e que Ariane visse” (WILLIAMS 1999:207)

A impressionante sequência visual atingida por Simon Abkarian pode ser vista na obra de minha autoria *O figurino teatral e as renovações do século XX*, entre as páginas 243 e 246. Ele e Catherine Schaub receberam os créditos nos programas dos espetáculos por “concepção de acessórios de figurinos”. Ambos saíram do Soleil em 1993.

Juliana Carneiro da Cunha

Juliana Carneiro da Cunha (1949) é uma atriz brasileira que chegou ao Théâtre du Soleil em 1990 e continua lá até hoje, protagonizando inúmeros espetáculos memoráveis. É uma atriz de minúcias, de pequenos detalhes. Em São Paulo, em 2003, explicou em entrevista para este autor como era a sua preparação e como pensava em sua personagem antes do espetáculo *A morte do caixeiro*



Figura 5: Simon Abkarian como o Emissário, em Agamenon. Fonte: Théâtre du Soleil (Martine Franck)

viajante, que fazia na ocasião com Marco Nanini, em breve período de afastamento do Théâtre du Soleil:

Quando eu me preparo, é diferente aqui, porque estou num outro grupo. Eu chego mais cedo, geralmente eu sou uma das pessoas que chega mais cedo, eu gosto de chegar mais cedo, e: “Eu estou aqui”. Eu não vou mais ficar pensando que eu tenho que tomar táxi, que eu tenho que pegar condução. Aí eu tomo meu cafezinho, vou, e depois eu, aqui, por exemplo, desço e fico passando na minha lembrança o que me ajudou na criação. Por exemplo, a Linda, do *Caixeiro Viajante*, eu repasso toda a ida dela ao porão, quando a luz da casa se apagou e ela estava procurando um fusível. E atrás da caixa de fusíveis tinha caído um pedacinho de um tubo de borracha. “Tem uma conexão na ponta. Percebi na hora. E é lógico que na base do aquecedor, tem uma nova torneirinha no tubo de gás”. Então eu repasso este texto porque sei que quando aquela noite começa, a Linda já fez isto, e este foi o momento em que ela se deu conta que o Willie está querendo se suicidar. Então eu vejo, eu desço as escadas do porão, eu vejo a janelinha que é pintadinha de amarelo, aqui, que dá para a grama aqui do lado. Eu vejo aquele porão onde tem a máquina de lavar roupa, onde tem umas ferramentas, tudo na minha imaginação. Aí eu vou para o quarto dos meninos, eu toco muito na madeira, daquelas camas, a gente não tem muitos objetos em cena, mas aquilo tudo foi me ajudando a eu ficar parando de pensar na minha irmã, na minha amiga, no banco, sei lá a gente sempre tem mil coisas fazendo, resolvendo, e isso vai te dando aquele apoio, aquele chão, para que quando a peça começar, a Juliana está bem longe de lá, porque se a Juliana estiver ali é um terror. (...) O que é preciso é muita calma para você sentir que você não é mais você. Isto todo mundo tem que ter, você não pode ser você mesmo quando está em cena. (VIANA 2004:549)

Bailarina de formação, sua disciplina é férrea e sua dedicação ao Théâtre du Soleil, que ela conheceu sete anos antes de entrar na companhia, é total. Ela diz sobre Ariane Mnouchkine que “ela tem com ela mesma uma exigência, moral, humanitária, de atitude, de comportamento em relação à sociedade e em relação ao próximo, ela mesma se exige tanto em relação a isso que a gente acaba praticando essas qualidades, eu diria”, afirmou na mesma entrevista.

Um dos maiores segredos de Juliana, ao que parece, é conhecer bem as regras e segui-las minuciosamente. No que se refere aos figurinos, por exemplo, ela descreve qual é o processo:

Neste processo de criação das personagens, a maquiagem e os costumes são importantes. Eles participam na transformação para que, mesmo antes de começar a trabalhar, você já esteja transformado.

A personagem que você cria com o figurino também corresponde a uma imagem, a uma imaginação. Você se prepara de acordo com uma imagem, uma visão que você tem. E esta é interior (refletindo sobre o processo de criação da personagem). (FÉRAL 2010: 94)

Ao descrever os trajes do ciclo de *Os Átridas*, ela conta que também fez adereços: “Esse colar aqui fui que eu fiz. E esse acessório de cabeça aqui também fui eu que fiz, era uma espécie de tiara que eu amarrava atrás, na cabeça, e eu tinha colocado algumas pérolas. Era bem simples a tiara dela” (Entrevista, 2003).

Como já visto, nas atividades cotidianas do Soleil, Juliana vai para a sala de costura. Sua descrição de trajes é, como sua interpretação, minuciosa e muito reveladora. Um exemplo é sua descrição dos trajes de Tambores sobre o dique:

Esta roupa que eu falei que foi construída em algodão, teve uma hora em que a Ariane falou: “Eu não posso mais ter ideias com este figurino em algodão. Vamos ter que construir em tecido”. O tecido era fibra de abacaxi, aquela roupa que era uma calça, uma túnica e um manto, que a gente teve que fazer para todas as pessoas que queriam fazer Senhor Khang, a possibilidade de usar um verdadeiro costume, para realmente saber como que você anda, qual a sua postura. Era para se ter uma ideia real, em algodão não dava mais. A fibra foi 4.000 francos. E nunca foi usada no espetáculo. Porque se deu conta que não era isso. A Madame Li tem uma roupa mais *taiwanesa*. Se bem que como tinha corte, tudo que era corte acabou ficando japonês, porque a gente se deu conta que o desenho do costume japonês é muito mais teatral do que um outro que é mais marionete. Mas não é no Japão, a peça não se passa especialmente no Japão. (VIANA 2004: 544)

Juliana, de maneira geral, trata no coletivo o desenvolvimento do trabalho, o que torna suas declarações muito compatíveis com suas atitudes: Juliana é pessoalmente acolhedora; profissionalmente, é uma das atrizes mais escolhidas para parcerias em cenas.

Nossas roupas todas tinham aquela alça, a gente tinha por baixo um *arméé*, que é um gorgorão, que a gente fecha com velcro (nas duas pernas, para dar suporte). Aí cada um vai como for melhor. Um dizia que preferia que o suporte fosse no ombro, o outro que o suporte fosse no corpete. Cada um vai se adaptando, a gente vai pedindo para as costureiras e elas vão fazendo de acordo. Mas todo mundo tinha estas alças na cintura, que eram feitas do mesmo tecido que a roupa, porque todas as roupas, as de baixo, as de cima e as outras – porque são camadas – uma calça comprida, depois um quimono, depois um outro quimono, tudo tinha que ter um corte no mesmo lugar, para poder passar a alça e cada roupa, para juntar uma na outra, tinha que ter um velcro. Nas costas também tinha uma alcinha,

porque havia necessidade de alguém segurando. Eu fazia de conta que ele estava me guiando, mas na verdade ele é que estava me seguindo. (VIANA 2004: 542)

O figurino, para Juliana Carneiro da Cunha, é uma parte muito integrada do processo criativo desde o início, uma prática que foi sendo fortalecida desde tempos remotos no Soleil, e que ela sabe que faz parte também do processo criativo de Ariane Mnouchkine – o que mostra o trabalho coletivo por outra perspectiva, que não é só atender seus anseios, as suas necessidades como artista-criador, mas também o respeito pelo trabalho do outro – que, nesse exemplo, fica figurado no trabalho de criação dos trajes.

Shaghayegh Beheshti

Quem conta sobre a criação de Perle é Maria-Hélène Bouvet:

Madame Perle começou a se criar na cabeça da Shasha (como é chamada a atriz Shaghayegh Beheshti) no Afeganistão, quando Ariane realizou um estágio para os atores afegãos, jovens estudantes de teatro da Universidade de Cabul, em 2005. Eram uns trinta atores, sendo que somente três mulheres. Levamos figurinos do Théâtre du Soleil, e também muitas coisas, da Ópera de Paris, Comédie Française, doações de figurinos e materiais para criar uma companhia teatral no Afeganistão. Levamos cenários, adereços, o máximo de coisas possíveis. Os atores do Soleil também estavam lá com os atores afegãos e eles trabalhavam juntos. Era um estágio de máscaras. A esta época, Shasha trabalhava a Madame Pantalon, da Commedia dell'Arte. Geralmente uma personagem masculina, mas ela quis fazer. E lá começou a trabalhar sua voz, sua postura... (BOUVET 2007: 117)

Shasha, como ela é conhecida, nasceu no Irã em 1974 e mudou para a França com sua família em 1975. Completou um mestrado na Sorbonne Nouvelle e desde 1997 tem participado de atividades no Soleil. Seu primeiro espetáculo foi em 2003: *O último Caravançará* (Odisseias).

Destaca-se do depoimento de Marie-Hélène o surgimento embrionário de uma personagem antes de surgir em cena, finalmente, em dezembro de 2006, na Cartoucherie em Vincennes. Ressalta-se também a liberdade de uso do gênero de uma personagem, inspirada no clássico Pantalon da *commedia dell'arte italiana*. Bouvet continua descrevendo a gênese de Mme. Perle:



Figura 6: Mme. Perle, uma criação da atriz Shaghayegh Beheshti. Foto: Divulgação Soleil.

Era completamente diferente do que é a Perle hoje, mas ali começou o trabalho. Então, durante a criação de *Os Efêmeros*, ela propôs uma personagem que se inspirasse em Madame Pantalon. Essa máscara. E a voz, sobretudo. Assim, a própria atriz, mais que nós, foi criando essa senhora, pouco a pouco, ao fim de cada ensaio. Ela foi trabalhando com a Juliana e, com o assistente de Ariane, finalmente encontrou. Foi um trabalho diário. E quanto aos figurinos, ela usa muita roupa de minha mãe. (BOUVET 2007: 118)

Marie-Hélène explicou que sua mãe tinha ido para um asilo, em um momento em que estava muito obesa. A mãe tinha sido costureira e feito muitas roupas boas que não serviam mais em seu corpo. “Eu recuperei todas estas roupas (...). Coloquei tudo no meu carro, que ficou cheio de roupas até o teto. Cheguei ao teatro, coloquei tudo sobre as araras e os atores avançaram como moscas (risos)” (BOUVET 2007:118).

O que talvez tenha gerado um impacto emocional foi o fato de que aquelas roupas não tinham apenas uma história, elas tinham um vínculo emocional e afetivo com uma pessoa muito importante para a figurinista: sua própria mãe. Mais impressionante ainda era o fato de que Mme. Perle era uma senhora idosa, com distúrbios emocionais e que tinha um câncer gigantesco na região abdominal, o que a levava a crer que estivesse grávida (!). Suas cenas – suas “intervenções” no espetáculo *Os efêmeros?* – com Juliana Carneiro da Cunha eram, com certo exagero, mas na medida exata para descrevê-las, lirismo puro.

Na ocasião da entrevista, no Teatro Laboratório da USP, em São Paulo, em 2007, Marie-Hélène ainda completou sua declaração mostrando como o trabalho coletivo no Soleil se dá de várias maneiras: “Há muita roupa da minha mãe no espetáculo: na Gaelle, em personagens da Juliana... E não só nas roupas que eu trouxe. A Liliana, o Jean-Jacques... tem roupa de todo mundo no espetáculo” (BOUVET 2007: 118). Liliana é Liliana Andreone, a responsável pelo contato com o público que vai às peças e atividades do Soleil e que não tem necessariamente a ver com o trabalho que acontece no palco. Jean-Jacques é o multifacetado músico e instrumentista que trabalha no Soleil há décadas e é um dos parceiros fixos de criação de Ariane Mnouchkine.

Apontamentos conclusivos

O que me desanima é o desencantamento, a indiferença, o cinismo...
Preciso de uma certa religiosidade, de uma ligação com o sagrado.
Ariane Mnouchkine

Desejou-se mostrar neste artigo como o trabalho integrado da companhia reflete seu processo de criação coletiva, o que abraça literalmente a produção dos figurinos também.

Ao ressaltar o fato de que as costureiras não são meramente reprodutoras de trajes já prontos e estabelecidos, evidencia-se que elas se impõem e se integram ao espetáculo como criadoras, trabalhando junto e conhecendo, até mesmo muito proximamente, seu objeto principal de trabalho: o corpo dos atores, meio sobre o qual “suas artes finalizadas” serão apresentadas ao público. Essa integração acontece em tudo o que compartilham: refeições, humores, ensaios, crises e espetáculos em si.

Quatro trajetórias distintas foram apresentadas para mostrar processos distintos de criação e elaboração de trajes: Georges Bigot, pelo requinte criativo que emprega trajes ou tecidos antigos, que já tenham histórias que possam contribuir para a elaboração de sua personagem, além de seu entendimento de que mesmo aquilo que não está exposto aos olhos do espectador, como a roupa interior, é importante e deve receber tratamento especial para finalizar sua composição artística; Simon Abkarian pelo processo criativo e manual, efetivamente, na elaboração principalmente de adereços, mas também de trajes; Juliana Carneiro da Cunha pela ourivesaria detalhada com que trata suas personagens, seus colegas e também seus figurinos e adereços; e Shaghayegh Beheshti, a Shasha, que forneceu elementos para que fosse traçada a trajetória de uma personagem quase dois anos antes de sua apresentação no palco, valendo-se de personagens da *commedia dell'arte* para atingir uma personagem doente do contemporâneo com seus trajes que têm raízes emocionais e pessoais em membros da companhia, notadamente a mãe da própria figurinista Marie-Hélène Bouvet.

Nada se dá de forma tão organizada e descritiva como o artigo contempla: elementos foram pinçados para demonstrar como se dá o processo colaborativo entre os envolvidos, não significando que os modos de criação sejam únicos e sempre iguais.

Há uma ilusão de que o trabalho de criação coletiva seja algo em que todos os envolvidos fazem tudo, sem uma organização ferrenha. No Soleil, o que fica claro é que o processo criativo é coletivo de fato, mas que cada especialidade é respeitada e levada ao extremo de suas possibilidades. No caso dos figurinos, a própria Marie-Hélène disse que a participação dos atores se encerra “quando eles falam besteira! [risos] Quando eles falam coisas que não são realizáveis. Aí, nós fazemos nossas propostas: “Não! É assim, assado...”. E eu falo: “Isso funciona, isso não funciona. Dá pra fazer, não dá pra fazer” (BOUVET 2007:120).

Tudo isso é regido com mão de aço há quase sessenta anos – e que isso não soe como crítica, pois não se percebe outra maneira de descrever uma mulher que dirige atores de mais de vinte nacionalidades, um corpo técnico, uma equipe administrativa – por Ariane Mnouchkine.

É sobre ela e sua relação com os trajes e as figurinistas que se deseja encerrar este artigo, com dois depoimentos precisos.

Josette Féral diz, para corroborar a fundamental importância do traje para o ator no processo de criação que:

Ela (Ariane Mnouchkine) tem um gosto especial por formas, cores e tecidos. E o espectador sente prazer em olhar para os trajes tanto quanto para os atores, e querem tocá-los, carregá-los, viver neles. O papel do figurino é muito importante para Ariane porque ajuda o ator a encontrar sua personagem. (2010:78)

E a última citação vem da própria diretora, em um posfácio que ela escreveu para o livro *A arte do presente – Ariane Mnouchkine*, de Fabienne Pascaud. Encerro este artigo com esta citação-agradoimento, que demonstra a importância dada por Ariane Mnouchkine ao trabalho de criação e de costura das figurinistas-costureiras ou vice-versa.

Ao longo do livro de entrevistas, Ariane cita muitas pessoas e sente, ao reler as provas do livro que foram enviadas para ela pela autora, que faltava agradecer várias pessoas, entre elas as costureiras-figurinistas. Assim, ela escreveu:

A costura! Ainda não falei da costura! Ainda não falei de Marie-Hélène, a Francesa francesa, volúvel, alegre, aquela que sabe tão bem reconhecer o valor de um instante e dizê-lo. Aquela que termina minhas frases. “Essa calça... – você quer que ela seja mais curta”. “É isso mesmo.”

Tantos anos! Vinte e três anos [o texto foi escrito em 2004; hoje, 2020, seriam 39 anos]. E Nathalie, a silenciosa, a toda de preto, envolta de fumaça, sempre ali, a trabalho, com grandes tesouras nas mãos. Vinte e oito anos [em 2020, 44 anos].. Annie, o sorriso khmer, o segredo khmer. A firmeza. Catorze anos [hoje, 30 anos].

A costura, para os atores, é o templo antes do Templo. É a caverna do tesouro. O calço do barco. O saque de Samarcanda. O porão onde todas as manhãs eles se precipitam como uma nuvem de gafanhotos. E as três estão lá, as figurinistas intuitivas e espertas, guiando os gafanhotos devoradores...

(PASCAUD 2011:214)

Bibliografia

BOUVET, Marie-Hélène. “Os figurinos de Les Éphémères”. In **Revista Sala Preta** 7 (2007): 117-122. Link: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57327>

BRYANT-BERTAIL, Sarah. “Gender, Empire and Body Politics as Mise en Scène: Mnouchkine’s Les Atrides”. In **Theatre Journal** - Março de 1994 Volume 46, Número 01.

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

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

PASCAUD, Fabienne. **A arte do presente – Ariane Mnouchkine**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

THOMAS, Nathalie. “La Tragédie Grecque: Les Atrides au Théâtre du Soleil”. In **Théâtre Aujourd’Hui** nº1- Diretor da Publicação: Pierre Trinca. Paris: CNDP,1992.

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

VIANA, Fausto. **O figurino teatral – as renovações cênicas do século XX**. São Paulo, 2004. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orientação: Ingrid Dormien Koudela. [Nota: Foram adaptados trechos desta obra, do mesmo autor, para a elaboração deste artigo.]

WILLIAMS, David. **Collaborative Theatre-The Théâtre du Soleil Sourcebook**. London: Routledge,1999, p.207.