



IRRADIAÇÕES ETNOGRÁFICAS DO THÉÂTRE DU SOLEIL

Uma reflexão sobre a vocação etnográfica do Théâtre du Soleil através da análise do documentário “Un Soleil à Kaboul” de Duccio Bellugi Vannuccini, Sergio Canto Sabido e Philippe Chevalier

ETHNOGRAPHICAL RADIATIONS FROM THÉÂTRE DU SOLEIL

A thought on the ethnographical talent of Théâtre du Soleil through the analysis of the documentary “Un Soleil à Kaboul”, by Duccio Bellugi Vannuccini, Sergio Canto Sabido and Philippe Chevalier

Julia Carrera¹

Resumo

Este trabalho pretende analisar alguns aspectos interculturais, políticos e pedagógicos observados no estágio de teatro que a companhia de teatro francesa Théâtre du Soleil ofereceu a um grupo de artistas afegãos em Kabul, que refletem a vocação etnográfica da companhia e seu ativismo, e que foram registrados no filme documentário Un Soleil à Kaboul.

Palavras-chave: ativismo, escola nômade, interculturalismo, máscara

Resumen

Este trabajo quiere estudiar ciertos aspectos interculturales, políticos y pedagógicos observados en el workshop de teatro que la compañía de teatro francesa Théâtre du Soleil ofreció para un grupo de artistas afganos en Kabul, que reflejan la vocación etnográfica de la compañía y su activismo, y que se han registrados en la película documental Un Soleil à Kaboul.

Palabras clave: activismo, escuela nomade, interculturalismo, máscara

Abstract

This paper intends to analyse some of the intercultural, political and pedagogical aspects observed in the workshop that the French theater company Théâtre du Soleil offered to a group of Afghan artists, that reflects the ethnographical talent of the company and its activism, and was registered on the documentary film Un Soleil à Kaboul.

Keywords: activism, nomade school, interculturalism, mask

¹ Atriz, produtora, administradora do Teatro O Tablado e professora de teatro na Escola Aguinaldo Silva de Atuação. Mestranda no Programa de Pós-Graduação Artes da Cena da Escola de Comunicação da UFRJ, email: juliacarrera@gmail.com. Pesquisa em andamento, com conclusão em 2016, na Linha Poéticas da Cena: Teoria e Crítica, sob orientação da Prof^a. Doutora Gabriela Lírio, assistida pela Bolsa de Fomento de Cursos Emergentes da Faperj.



A melhor tendência é falsa quando não prescreve a atitude que o escritor deve adotar para concretizar esta tendência. E o escritor só pode prescrever essa atitude em seu próprio trabalho: escrevendo. A tendência é uma condição necessária, mas não suficiente, para o desempenho da função organizatória da obra. Esta exige, além disto, um comportamento prescritivo, pedagógico, por parte do escritor. Esta exigência é hoje mais imperiosa que nunca. Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar colaboradores os leitores ou espectadores. (BENJAMIN, 1987, p. 132)

Procure o pequeno para encontrar o grande! Ariane Mnouchkine²

Iluminar o fato de que Ariane Mnouchkine e o Théâtredu Soleil são um perfeito exemplo de um grupo praticante do que se pode chamar de ativismo artístico, ou de um teatro engajado politicamente, que visa a transformação da sociedade através do fazer – e viver – artístico, é fazer coro a uma multidão de pensadores, artistas e espectadores, minimamente familiarizados com os meandros internos e a trajetória da companhia. Não há dúvidas sobre os princípios éticos que norteiam a trupe desde a sua criação, nem mesmo sobre o caráter efetivamente transformador das suas ações, em pequenas e grandes escalas, em todos os países por onde a companhia passa. Finalmente, é inegável que a excelência técnica e artística de seus espetáculos afeta indelevelmente aqueles que os assistem, criando elos fortes o suficiente para

imprimir nestes espectadores a sensação de participar de uma “espécie de comunidade” - para usar o termo de Victor Turner (2008), que caracteriza uma comunidade breve condensada num ápice de liminaridade criado pelo momento ritual -, que, pelo contrário, é capaz de dar continuidade para além da experiência artística presentificada.

No entanto, ao analisar a companhia sob o viés de suas vocações etnográficas, é necessário problematizar determinados aspectos que poderiam levar a conclusões equivocadas sobre o alcance real de suas ações. Neste sentido, proponho tomar como ponto de partida o documentário *Un Soleil à Kaboul*, filme de Duccio Bellugi Vannuccini, Sergio Canto Sabido e Philippe Chevalier para exemplificar as ações humanitárias da companhia e como elas afetam efetivamente os envolvidos. Dentro deste contexto, pretendo analisar também a feitura do próprio documentário que, ao registrar a experiência, pela própria natureza da mídia audiovisual, engendra uma edição final, criando uma narrativa fechada, cujos desdobramentos podem mostrar-se tendenciosos. Se é somente graças a este registro documental que se pode ter acesso a este delicado momento de ativismo e processo criativo da companhia, ao se transformar em um produto para ser consumido pelo grande público, há que se questionar os limites até onde se pode ir ao expor o processo criativo e pedagógico para além das paredes acolhedoras do espaço de trabalho e, principalmente, problematizar a escolha de imagens e referências externas que viriam ilustrar o objeto documental, e que podem levar o espectador a conclusões limitadoras.

“Tudo começou em 12 de junho de 2005”, diz a primeira legenda do documentário que registrou o estágio de teatro oferecido a artistas de teatro e cinema em Kabul, a convite da Fundação pela

²Todas as traduções são de minha autoria.

Cultura e pela Sociedade Civil (França), onde Ariane Mnouchkine e sua trupe trouxeram um pouco de sua vivência coletiva e seu processo criativo, no intuito de contribuir para a reconstrução da identidade cultural daquela comunidade. Durante três semanas, alguns artistas e estudantes afegãos foram convidados a experimentar os métodos de trabalho da companhia e, pela força da experiência, resultou dali a criação de uma companhia de teatro afegã batizada de Aftaab (“Sol” em dari), em atividade desde então, hoje sediada também em Paris.

Mas, na verdade, o início de “tudo” é muito anterior, antecedendo até mesmo à criação da própria companhia por estudantes franceses reunidos no que chamaram de “Sociedade Cooperativa de Trabalho de Produção – Théâtredu Soleil”, em 1964, já anunciando os movimentos estudantis e sociais que tomariam a França alguns anos mais tarde, em maio de 1968. Dos dez estudantes que fundaram esta que é uma das companhias de teatro mais antigas em atividade atualmente, duas jovens haviam criado, anos antes, em 1959, a ATEP (Associação Teatral dos Estudantes de Paris). Foram elas, a estudante da Escola do

Louvre, Martine Franck, e a então estudante de psicologia, Ariane Mnouchkine. Entre as atividades da ATEP estavam a organização de cursos e conferências de teatro para estudantes – com professores das escolas de Charles Dullin³ e Jacques Lecoq⁴, por exemplo -, a recepção de companhias de teatro estrangeiras envolvidas no Teatro das Nações⁵ e a produção de espetáculos próprios. Depois de alguns anos de atividades, a ATEP foi dissolvida já que seus integrantes precisavam terminar seus estudos e prestar serviços militares, com a promessa de retomarem o projeto de criação de uma comunidade teatral, onde todos engajariam uma mesma soma em dinheiro, portando, assim, direitos e deveres iguais, e acumulando funções técnicas e administrativas às funções artísticas. Neste período de suspensão que durou dois anos, Ariane Mnouchkine partiu em uma viagem iniciática pela Ásia, onde mergulhou na arte oriental, sendo especialmente tocada pelo teatro codificado indiano e pelas máscaras japonesas e balinesas.

Ao retornar à Paris, Mnouchkine retomou o grupo para a fundação efetiva do Théâtredu Soleil, que como tantos outros jovens grupos de teatro, gostariam de, nas palavras de BABLET (1979): “Fazer

³ Charles Dullin (1885 – 1949) foi um importante ator e homem de teatro francês, responsável pela renovação do teatro popular francês, calcada na improvisação, na mímica e no estudo sobre textos clássicos. Foi grande colaborador de Jacques Coupeau.

⁴ Jacques Lecoq (1921 – 1999) foi um ator e mímico francês, fundador da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em pleno funcionamento até hoje. Foi um dos responsáveis pela retomada do teatro físico francês, resgatando a mímica e o trabalho com máscaras para devolver ao ator a potência criativa através da fisicalidade.

⁵ O Teatro das Nações foi uma série de festivais internacionais de teatro organizados por AmanMaistre-Julien e CaludePlanson, a partir de 1954, engajados no movimento de reconstrução da identidade europeia no pós-guerras, trazendo à França grandes companhias de teatro e artistas de todo o mundo. O espírito que imbuía a todos era a necessidade latente de alcançar uma solidariedade maior do que em qualquer outro momento histórico, e o conhecimento das culturas estrangeiras era uma condição essencial para isto. Com a presença de diretores como Joan Littlewood e Peter Brook, e companhias como A Ópera de Pekin, Piccolo Teatro, Berliner Ensemble, durante muitos anos houve um intenso intercâmbio artístico e cultural que marcou essencialmente a produção artística das gerações que o assistiram, e que chega à atualidade, seja através da perpetuação de processos criativos pautados pela interculturalidade, seja pela manutenção de festivais internacionais por todo o mundo.



,teatro. Mas não aquele que lhes mostravam. Não um teatro de vedetes onde se implora um cachê, onde cada um quer fazer carreira, onde cada um puxa a coberta para si. Não. Um teatro de grupo. Durante o dia, eles ganhavam a vida. À noite e na madrugada, trabalhavam juntos. Reinventavam o teatro. Foi o que fizeram.” Assim, o Théâtredu Soleil, tem sua origem marcada por fatos que iluminam sua trajetória e escolha de repertório, como a vivência comunitária de todos os seus integrantes, ações ativistas e espetáculos com forte engajamento político voltado para a construção do bem comum, ao gosto dos princípios universais da Revolução Francesa, uma importante tendência pedagógica incutida em seus processos criativos, bem como o interculturalismo presente primeiro em seus espetáculos, depois na escolha dos próprios integrantes da companhia.

É curioso notar também que o surgimento de uma companhia de teatro com estes propósitos se alinha totalmente àquele momento histórico, com a delineação do movimento Internacional Situacionista, calcado na abolição de uma noção da arte como uma atividade especializada e segmentada, transformando-a numa ferramenta de construção da vida comum. Se para os situacionistas, no que tange a função do fazer artístico, ou a arte era revolucionária, ou não era nada, ainda que o Théâtredu Soleil nunca tenha abdicado da formalização estética em seus espetáculos, é fato que a vivência comunitária de seus integrantes sempre caminhou para a finalidade transformadora da arte, seja por propor meios de produção absolutamente radicais frente ao teatro tradicional, seja por incluir em suas atividades e espetáculos manifestações de engajamento político que muitas vezes evoluíram para o ativismo artístico. O próprio estágio em Kabul é um perfeito exemplar deste tipo de ativismo, ainda que guarde em si algumas idiosincrasias, conforme veremos.

Retomando, portanto o momento cronológico deste estágio em 2005, importa lembrar que a companhia já tinha, então, quarenta e um anos de existência, dezoito espetáculos que se alternaram entre criações coletivas e textos clássicos mundiais, e muitas intervenções sociais e políticas, na França e em outros países. Tal qual o escritor russo Sergei Tretiakov, citado por Walter Benjamin na célebre conferência “O autor como produtor”, de 1934, como exemplo do escritor “operativo” cuja missão “não é relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo” (p. 123), durante toda a sua trajetória Ariane Mnouchkine mescla momentos de criação artística com operações sociais e pedagógicas. Assim foi a acolhida a refugiados cujos documentos haviam sido confiscados pelo governo francês, em 1996, dentro dos galpões do teatro (a permanência deles dentro das instalações se alternava com a chegada do público para assistir ao espetáculo em cartaz, numa clara fusão entre ativismo social, vida e obra artística, o que, naturalmente, resultou no espetáculo seguinte). Também são exemplos os frequentes estágios de teatro que a companhia oferece em suas instalações, para atores e estudantes de todo o mundo, sem cobrança de qualquer tipo de taxa, como uma contrapartida pelo financiamento público que a companhia recebe e que, diga-se de passagem, cobre apenas alguns meses de trabalho do ano.

E o estágio em Kabul nasce, portanto da fusão destas duas vertentes, social e pedagógica, quase como uma retribuição em alusão ao Teatro das Nações francês, assumindo para si o papel de fomentador da identidade cultural de um país destruído pela guerra, neste caso, civil. Assistindo ao documentário, percebemos o cuidado delicado dos seus diretores em mostrar que, diante do risco concreto que envolvia a “missão”, como foi chamada a empreitada por Mnouchkine, esta

sempre deixou claro que a decisão de viagem não era uma imposição. As imagens mostram diversas reuniões do grupo a respeito da proposta, onde todos podiam opinar a favor ou contra, incluindo uma carta da Embaixada da França em Kabul pedindo o cancelamento da viagem por parte da companhia, visto os constantes sequestros a estrangeiros empenhados pela facção islâmica fundamentalista que domina a região, os talibãs. Ainda assim, mesmo que no aeroporto, minutos antes da partida, a conversa tenha vindo à tona uma vez mais, a decisão de ida foi unânime. Desta forma, muitos integrantes da companhia, entre atores e técnicos, mais alguns baús com figurinos, máscaras e cortinas, partiram para a aventura em terras inóspitas estrangeiras. Conforme o desenrolar do filme, podemos ver o esforço de todos em reproduzir no espaço destinado ao estágio, a estrutura mínima para o tipo de processo criativo e pedagógico da companhia, centrado na improvisação com máscaras da *commediell'arte*, balinesas e japonesas. Neste momento do documentário, a estas imagens, são mescladas às paisagens de destruição da cidade de Kabul, mostrando, por exemplo, os escombros do que foi um cinema um dia e cartazes clamando pela recuperação da cultura afegã, situações urbanas que deflagram a imensa pobreza dos habitantes, com crianças em meio ao lixo e valas a céu aberto, mulheres sob burcas⁸ com suas crianças de colo, homens com dentes faltando, tudo em meio ao deserto árido e pedregoso da região. É impossível ao espectador do filme não contrastar os dois tipos de realidade, francesa e afegã, as duas absolutamente honestas e concretas, mas que, pareadas, deixam pouca margem para que um pensamento crítico possa se ampliar para além de

uma certa comoção com o lado mais fraco do elo.

Pois então, apresenta-se o primeiro dia do estágio, em que Mnouchkine coloca o propósito daquele evento: apresentar aos afegãos um pouco de como se faz teatro no *Théâtredu Soleil*. Com esta fala, a diretora resguarda à companhia e a si própria a autoridade sobre o processo criativo que se dará ali, ainda que a experiência seja compartilhada por todos. Delicadamente ela apresenta o seu arcabouço artístico: como se deve portar as máscaras, figurinos e, passo a passo, vai guiando as experiências cênicas para chegar-se ao método de improvisações que é aplicado no *Soleil*. Neste ponto, é interessante fazer algumas observações. Em primeiro lugar, importa lembrar que os participantes afegãos do estágio são, em sua maioria, jovens e homens, sendo também alguns atores e cineastas mais maduros e poucas mulheres, todas jovens. Portanto, ainda que a maioria dos participantes tivesse pouca ou nenhuma experiência, alguns dos mais velhos guardavam na lembrança experiências anteriores ao regime fundamentalista que passou a censurar toda e qualquer atividade cultural desde 1994. Também é interessante observar a participação das mulheres ali, com olhares desconfiados, captados involuntariamente pela câmera, ao se perceber em uma situação inusitada onde a liderança é ocupada por uma outra mulher que autoriza e, portanto, problematiza a igualdade entre os gêneros dentro daquele espaço de trabalho.

No que concerne este assunto especificamente, dadas as características de segregação e subordinação feminina imposta pelos talibãs e explicitada pela obrigação do uso da burca, é interessante notar as consequências trazidas pelo método criativo do *Théâtredu Soleil* a este grupo.

⁸ Burcas são vestimentas femininas que cobrem todo o corpo da mulher, incluindo a cabeça e os cabelos, com apenas uma pequena abertura na altura dos olhos, forrada por uma tela. Os talibãs impuseram às mulheres o uso da burca em todo o Afeganistão, segundo uma interpretação fundamentalista do Alcorão, livro sagrado islâmico.

A companhia, como foi dito, tem a improvisação com máscaras como a principal ferramenta de criação, sendo esta um importante dispositivo pedagógico, ao instaurar imediatamente um espaço tempo único para todos, obrigando o ator que joga seu jogo a comportar-se também de forma peculiar, devendo alcançar um nível de energia extra-cotidiana, que contamina seu corpo e presença cênica. Ao portar uma máscara, o ator percebe concretamente a necessidade de abdicar momentaneamente à sua personalidade para colocar-se a serviço de um outro – que nada mais é do que seu próprio duplo -, mas que guarda certa distância daquilo que lhe é familiar e pode trazer à superfície coisas que estão sob camadas de censura e repressão. Ora, em uma sociedade marcada pela massacrante segregação da mulher, nada mais potente do que a máscara como provocador desta suspensão das regras ordinárias para a instauração do espaço tempo extraordinário, onde outras hierarquias podem se estabelecer, para assim catalisar o potencial revolucionário da arte na vida cotidiana do indivíduo, aludindo, uma vez mais aos procedimentos encontrados na dinâmica de rituais e da performance de TURNER (2008). Foi, portanto, muito acertado e eficaz o uso da máscara neste estágio evidenciando seu cunho pedagógico e transformador, até porque, como a burca não deixa de ser uma espécie de máscara, esta já está no imaginário daquela comunidade, carregada de subjetividades que terminam por ser desconstruídas na própria cena teatral – entre outros exemplos, há no documentário algumas imagens de cenas onde atores homens vestem a burca, enquanto as atrizes os hostilizam, numa inversão de papéis. Talvez motivada por estas questões que emergiram, em outro momento, Mnouchkine, perguntada sobre processos de criação, incita os atores a experimentarem usar a burca nas ruas, sendo isto uma ação criativa, de risco

e verdadeiramente transformadora, e conclui o pensamento dizendo que é impossível um país sair da miséria se metade da sua população em idade ativa é impedida de trabalhar, e que só os artistas têm o poder de explicitar questões como esta.

A máscara, no estágio, ainda traz alguns desdobramentos interessantes, mas cabe aqui introduzir outros conceitos que ajudam a desconstruir esta complexa relação que se dá entre sociedades, culturas e gerações tão diferentes. Como foi dito, gostaria de trazer a esta discussão duas referências de grande potência para iluminar algumas questões. Walter Benjamin, em sua conferência *O Autor como Produtor* (1934), revela aspectos dicotômicos sobre o fazer criativo, incitando a importância de o artista não se colocar ao lado do proletariado apenas, contentando-se em enquadrar sua temática às necessidades políticas da parte mais “fraca” do elo, sob o risco de manter-se na onda da tendência, mas de revolucionar os próprios meios de produção da sua arte, por onde então estaria de fato aderindo e contribuindo para uma efetiva transformação social. Como é conhecido, há a possibilidade de uma leitura simplista, onde estaria sendo proposta uma cisão entre forma e conteúdo, ainda que também seja clara a certeza de indissociação destas partes, o que corrobora a intenção de Benjamin, ao provocar o artista no sentido verdadeiramente transformador. Sob este aspecto, a experiência da companhia francesa no Afeganistão exemplifica bem o caráter revolucionário do processo criativo do Soleil, pois a companhia vai oferecer ali seus meios de produção como capital de valor, e não sua obra final. Vale atentar que o convite para a viagem à Kabul foi feito pelo diretor da Fundação pela Cultura e pela Sociedade Civil francesa, depois de assistir ao espetáculo que a companhia estava levando, *Le Dernier Caravanserail* (“A Última Caravana”, em tradução livre), que tratava sobre os movimentos

migratórios dos países árabes para a Europa, já intensos e dramáticos. Ou seja, a companhia poderia até ter sido convidada a apresentar o espetáculo no país que foi um dos inspiradores desta temática, mas a decisão de oferecer o estágio de trabalho se alinha melhor ao perfil “operativo” do Théâtredu Soleil.

Ainda assim, sob a luz de Benjamin uma vez mais, poderia se aplicar nesta relação estabelecida entre franceses e afegãos a ideia de “mecenato ideológico”, segundo a qual a parte mais frágil é tida como passiva, como um depositário da ideologia dominante. Ora, uma companhia francesa de teatro estabelecida há quarenta anos como uma das mais importantes da atualidade versus um grupo de jovens estudantes de teatro afegãos já demonstra em si a impossibilidade de diálogo artístico horizontalizado entre as partes. E, aqui, a escolha de imagens da pobreza, violência e desertificação local para apresentar a cidade de Kabul, alimenta ainda mais a desigualdade da balança, de alguma forma corroborando para o imaginário do colonizador que traz as benesses da civilização ao povo primitivo. Porém, a maestria de Mnouchkine reside em, justamente, perceber e aceitar a diferença de níveis artísticos estabelecida e, diante disto, reforçar os vínculos humanísticos entre todos os participantes, trazendo este elo para o foco central da experiência.

Neste momento, introduzo o capítulo do livro *O Retorno do Real* (1996), “O Artista como Etnógrafo”, de Hal Foster, cujas discussões se encaixam perfeitamente a esta proposta. Aqui, Foster aborda a conferência de Benjamin citada, para iluminar as aproximações entre o artista e o etnógrafo na atualidade, onde os papéis se misturam, numa contaminação mútua, cujo paradigma se assemelha ao autor como produtor de Benjamin. Ele propõe ainda que a discussão sobre o papel político da arte continue se fixando sobre a contestação da arte capitalista-burguesa, a parte

frágil da relação pela qual o artista tende a se engajar politicamente, atualmente, é o outro cultural ou étnico. A partir daí ele propõe diversas formas de aproximação e alteridade que se estabelecem entre o artista interessado em produzir em campo e este “outro subcultural oprimido”.

Assim, a analogia entre os personagens da discussão de Foster e os dois grupos que se encontram no documentário é imediata, sublinhada, como foi dito, pelo recorte proposto no filme. Ainda que o Théâtredu Soleil seja formado por pessoas das mais diversas nacionalidades e culturas, há naturalmente a preponderância da cultura francesa que fagocita as diferenças criando um conjunto único europeizado. Da outra parte, é dito que o grupo de atores afegãos reunidos para o estágio faz parte de universidades e associações culturais, portanto, dificilmente estão concentrados na parcela da população açoitada diretamente pelo regime talibã, vivendo um cenário de opressão, pobreza e ignorância. Portanto, poderia se dizer que o filme expõe uma leitura generalizada sobre a sociedade afegã, onde a parte é tomada pelo todo, um comportamento comum àquele que se debruça sobre a cultura alheia sem muito conhecimento prévio. Claro que o propósito do documentário é somente registrar a experiência humanista e artística que se deu naquele evento, mas há que se problematizar a responsabilidade autoral do filme, justamente por se tratar de uma companhia como o Théâtredu Soleil em uma situação de forte apelo político e social. Por exemplo, as únicas imagens que ilustram algum aspecto da cultura local mostram crianças cantando músicas folclóricas em uma feira (num determinado momento, uma menina sorri enquanto canta evidenciando a timidez diante do estrangeiro que a observa e capta sua imagem, o que me fez pensar até onde o canto não se trata unicamente de uma demonstração para turistas). Já que o Théâtredu Soleil é conhecido por beber nas

fontes da cultura oriental, por que não se apresentou imagens do próprio arcabouço cultural afegão? No espetáculo *Le Dernier Caravanserail* que a companhia apresentava na época, conforme dito, havia cenas que mostravam a paixão dos afegãos pelo cinema, por exemplo. Talvez se o documentário iluminasse também o lado cultural, pré-talibã, daquela sociedade, seria um pouco diluída esta relação colonizador X colonizado que, mesmo sem a intenção (e sem a necessidade deste subterfúgio), o filme explicita.

Voltando a Foster, há algumas passagens do texto que gostaria de trazer para iluminar as características deste encontro intercultural, pensando na responsabilidade etnográfica que o *Soleil* se autoconfere neste evento de forma exemplar. Foster fala sobre uma certa inveja mútua entre o artista e o etnógrafo, onde um experimenta uma nostalgia em relação ao universo de atuação e alcance um do outro. Ele propõe um mergulho de determinada vertente artística no campo da etnografia em busca de um real capaz de reacender o espaço da criação ficcional. E, naturalmente, aponta as possíveis complicações que podem advir disto. Relacionando estas ideias ao nosso evento em questão, o *Soleil* em Kabul, destaco uma passagem que ilustra como se comportam seus agentes, levando-se em consideração que o principal resultado do estágio é a formação de uma companhia de atores afegãos, sendo dirigidos por atores franceses:

(...) o autor proletkult poderia ser um simples companheiro de viagem do trabalhador, não devido a alguma diferença essencial na identidade, mas porque a identificação com o trabalhador aliena o trabalhador, antes confirma do que fecha a lacuna entre ambos por meio de uma representação redutora, idealista ou, ao contrário, espúria. (Esta alterização [othering] na identificação, na representação, é o que preocupa

Benjamin em relação ao proletkult.) Uma alterização análoga pode ocorrer com o artista como etnógrafo vis-a-vis o outro cultural. Sem dúvida, o risco de mecenato ideológico não é menor para o artista identificado como outro do que para o autor identificado como proletário. É até possível que este risco aumente, pois, o artista pode ser solicitado a assumir os papéis de nativo e informante bem como de etnógrafo. Em suma, identidade não é o mesmo que identificação, e as simplicidades aparentes da primeira não deveriam substituir as complexidades reais da segunda. (FOSTER, 1996, p. 161)

Porém, é muito delicado tecer julgamentos sobre as decisões de ação dos envolvidos, especialmente porque no calor dos fatos e tratando-se, como vimos, de artistas que mergulham nas profundezas com poucas redes de proteção, fica mais latente o vínculo pelo afeto que se estabelece entre as partes do que necessariamente um caso de mecenato ideológico em estado bruto. Isto fica claro através dos depoimentos emocionados dos atores afegãos diante da experiência vivida, além da própria criação da companhia afegã em homenagem à companhia francesa. E, mais uma vez, é a máscara que proporciona o espaço para que se estabeleçam estes vínculos, uma vez que ela impulsiona a neutralização das diferenças subjetivas, favorecendo elos identitários. Novamente, Foster ilumina este princípio de forma definitiva:

Porém, a codificação automática da diferença aparente como identidade manifesta e da condição de outro [otherness] como exterioridade [outsideness] tem de ser posta em questão. Pois este código poderia não só reduzir a identidade à sua essência, como também restringir a identificação, tão importante para a filiação cultural e a aliança política (a identificação nem sempre é mecenato ideológico). (FOSTER, 1996, p. 162)

É amparada por esta filiação cultural, portanto, que se legitima a formação da companhia Aftab de teatro. Se o projeto da recente companhia afegã seria contar com o suporte artístico e pedagógico do Soleil somente em um primeiro momento, para depois trilhar um caminho de forma independente, a natureza dos fatos impediu que isto acontecesse. Nos primeiros anos que sucederam o estágio, os afegãos fizeram algumas viagens à Paris, sendo acolhidos nos galpões do Théâtredu Soleil, para incursões pedagógicas com profissionais de diversas áreas, além de remontar textos do próprio Soleil. Logo no início deste percurso, a única atriz afegã do grupo acabou por se afastar do projeto por pressões familiares, evidenciando também a dificuldade real que se apresenta quando se está afastado do auspicioso acolhimento de uma civilização supostamente mais avançada. Por fim, atualmente, estão todos sediados em Paris, muitos moram nos vagões dormitórios do próprio Théâtredu Soleil, cumprindo a função de volantes e contrarregras dos espetáculos da companhia francesa que ficam em cartaz.

Portanto, por melhores que tenham sido as intenções de todos os envolvidos, e que a experiência tenha resultado em frutos concretos que transformaram a vida de todos os implicados na empreitada, em termos artísticos fica a dúvida sobre o quanto efetivamente houve uma passagem de bastão de uma parte a outra. Talvez o processo criativo tenha resultado na criação de um organismo, a companhia afegã, sem identidade própria, pois não carrega em si todo o percurso de experiência e pesquisa intelectual nem a chancela do teatro europeu ao qual é convocado, tampouco aprofundou nas próprias raízes afegãs para descobrir o percurso que lhe seria orgânico e autêntico. Diz Foster:

Assim como o autor proletkult, segundo Benjamin, procurava se ater à realidade do proletariado, só em parte ocupar o lugar do patrão, o artista etnográfico pode colaborar com uma comunidade localizada, redirecionando esta obra a outros fins. Geralmente, artista e comunidade estão vinculados por meio de uma redução identitária de ambos, em que a aparente autenticidade de um é evocada para garantir a do outro, (...). (FOSTER, 1996, p. 181)

Esta redução identitária, portanto, penosa para ambas as partes, naturalmente é mais daninha para a ponta mais fraca do elo, ainda que, como foi dito anteriormente, não caiba fazer um julgamento de valor, dado que as condições concretas da realidade circundante são extremadas. Estamos falando de um país mergulhado na guerra civil, miséria e ignorância, de onde alguns pouquíssimos cidadãos conseguem se libertar para conquistar um mínimo de sobrevivência digna em um país defensor dos direitos humanos. Neste sentido, qualquer análise sobre processos criativos e resultados artísticos só podem vir em segunda instância, depois que as questões humanistas estão salvaguardadas. Portanto, e diante disto, insisto que por mais que se possa apontar os desvios e os momentos em que se cai na armadilha do paternalismo colonizador, a finalidade maior e mais importante de jornadas como esta que o Théâtredu Soleil se propôs é o ativismo humanista, do qual não resta dúvidas sobre o sucesso alcançado.

Focando novamente nas questões intrínsecas ao documentário como obra, é interessante observar que os cineastas que assinam o projeto também são atores do Théâtredu Soleil que, no entanto, não participam do estágio ativamente, estando somente atrás das câmeras. São, portanto, grandes conhecedores dos métodos pedagógicos e dos processos criativos, da ética e dos princípios que

norteiam a companhia. Ainda que dificilmente a edição final não tenha passado pelo olhar clínico da própria diretora, Ariane Mnouchkine, é a eles que devemos atribuir os créditos e responsabilidades da empreitada. Digo isto porque, novamente, procuro me debruçar sobre os motivos que levaram à construção de um registro que reitera tanto o abismo civilizatório entre as duas nacionalidades. Por mais que o documentário apresente um registro cronológico dos dias de trabalho, e se possa perceber a evolução do trabalho como um todo, fica nítida a sensação de que uma parte transmite à outra um conhecimento do qual somente a primeira é portadora, e que tem o poder de libertá-los de suas mazelas. Repito que a proposta do estágio é clara, fazer teatro aos moldes do Soleil, mas a contaminação entre as partes, que é um efeito natural do próprio caráter coletivo do teatro, acontece de forma muito superficial. Há, inclusive, a questão da tradução simultânea feita por uma das atrizes da companhia de origem árabe que suscita jogos de palavras e entendimentos, ora cômicos, ora dificultosos, mas sempre cuidadosos e respeitosos, como em todas as atividades do Soleil mundo afora. Tanto nas cenas improvisadas, quanto nas questões da fala, a escolha e o encadeamento das sequências filmadas reiteram a fragilidade dos afegãos diante dos franceses, compondo um quadro final de extrema desarmonia na balança. É reconhecida por muita gente de teatro, em todo o mundo, a dificuldade em se alcançar os objetivos sob método da improvisação com máscaras utilizado no Théâtredu Soleil, que pressupõe uma técnica e um preparo bastante específicos, sem falar numa agilidade criativa que se consegue com muito treino. No estágio de Kabul, é possível reconhecer estas dificuldades que são inerentes a todos mas que, graças aos contornos do filme, levam o espectador a penalizar-se com os resultados não alcançados. Não se pode negar o caráter pedagógico do filme, e nisto reside o seu principal triunfo, mas

dadas as circunstâncias de disparidade artísticas tão acentuadas entre os participantes, o espectador tende a enfraquecer ainda mais a parte já vitimizada por todo o contexto. E naturalmente isto é uma escolha da edição final, ainda que não intencional. Aqui, novamente, introduzo Foster para reiterar o que foi dito:

É certo que a reflexividade pode perturbar os pressupostos automáticos a respeito das posições do sujeito, mas também pode promover um massacrimento dessa perturbação: ressurgem na teoria uma moda do confessional traumático, que às vezes é crítico da sensibilidade, ou uma moda de informes pseudoetnográficos na arte, que às vezes parecem diários de viagem oriundos do mercado de arte mundial. Quem na academia ou no mundo da arte já não testemunhou esses depoimentos do intelectual empático ou estas flâneries do novo artista nômade? (FOSTER, 1996, p. 167)

Finalmente, não se pode de maneira nenhuma retirar o mérito e o êxito desta empreitada em Kabul, pois ela foi a semente do atual projeto do Théâtredu Soleil: a Escola Nômade. Talvez numa percepção da importância do processo de criação como principal legado do artista – em um certo sentido, a obra final não deixa de ser uma dramaturgia residual do cerne do impulso criativo que reside justamente no momento do ato processual –, Ariane Mnouchkine idealizou a Escola Nômade, que seria incursões de alguns membros da companhia em alguns países, oferecendo estágios de teatro nos moldes do Soleil aos artistas locais, sempre de forma gratuita aos participantes. O primeiro país a receber este projeto foi o Chile, em julho de 2015, seguido da Suécia, Inglaterra e Índia. Através da Escola Nômade, Mnouchkine recupera também alguns dos princípios que nortearam o início de seu percurso artístico, já que, novamente, ela se vê envolvida com o oferecimento de cursos de formação para estudantes, com a criação de espaço



para o fomento e o debate e com o aprofundamento da interculturalidade, o principal norteador para a construção do bem comum e da paz mundial,

reiterando o espaço que o Théâtre du Soleil ocupa no imaginário da cultura ocidental.

Bibliografia

ASLAN Odette. Le masque, du rite au théâtre. Paris: CNRS Editions, (1985) 1999. Coll. Arts du spectacle/Spectacles, histoire, société,

BABLET Denis; BABLET Marie-Louise. Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur. Paris: Diapollivre, Editions du CNRS, 1979.

BENJAMIN, Walter. O Autor como Produtor in Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Ed. Brasiliense S.A., 1987.

DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. eBooksBrasil.com, 2003

FÉRAL, Josette. Trajectoires du Soleil: Autour d'Ariane Mnouchkine. Paris: Éditions Théâtrales, 1998.

_____. Dresser un monument à l'éphémère: rencontres avec Ariane Mnouchkine. Paris: Éditions Théâtrales, 1995.

MNOUCHKINE, Ariane; PASCAUD, Fabienne. L'art du présent. Paris: Plon, 2005.

MILLER, Judith G. Ariane Mnouchkine. New York: Routledge, 2007.

PICCON-VALLIN, Béatrice. Ariane Mnouchkine. Paris: ActesSud, 2009.

PLANSON, Claude. Il Était Une Fois Le Théâtre des Nations. Paris: Maison des Cultures du Monde, 1984

TURNER, Victor. Dramas, Campos e Metáforas: Ação simbólica na sociedade humana. Niterói: EdUFF, 2008.

Dissertações e Teses

MIRANDA, Rodrigo. Ativismo Artístico, a arte como protesto político. Pós-graduação em jornalismo cultural – UERJ, Rio de Janeiro, 2013

VACCARI, Eduardo. Encenar Ensinando – Ensinar Encenando: A relação entre encenação e pedagogia a partir da análise de processos de criação do Théâtre Du Soleil. Rio de Janeiro: UniRio, 2014

Artigos

ASLAN, Odette. Le masque: une discipline de base au Théâtre du Soleil. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr>. Acesso em 15 de agosto de 2015.

GODARD, Colette. Théâtre des Nations, Encyclopaedia Universalis (online). Consulta em 22 de agosto de 2015. URL <http://migre.me/vhFSC>

Filmes

D A R M O N D , E r i c ; V I L P O U X , Catherine. Au soleil même la nuit. Coproduction AGAT Film & Cie, La sept ARTE, Le Théâtre du Soleil. DVD, cor., 190 min., 2011.

VANNUCCI, Duccio Bellugi; SABIDO, Sergio Canto; CHEVALIER, Philippe. Un Soleil à Kaboul. Bel Air Media, Théâtre du Soleil, Bell Canto Laï. DVD, cor., 75 min., 2007.

VILPOUX, Catherine. Ariane Mnouchkine: l'aventure du Théâtre du Soleil. AGAT Film & Cie, ARTE France, Le Théâtre du Soleil, INA, Bel Air Média. DVD, cor., 75 min, 2009.

Recebido: 10/04/2016

Aprovado: 15/07/2016

Publicado: 21/10/2016