



A AVENTURA DO THÉÂTRE DU SOLEIL A PARTIR DOS FILMES DE ARIANE MNOUCHKINE. Legado, dispositivos de comunicação e pistas para o videoteatro pandêmico¹

THE ADVENTURE OF THÉÂTRE DU SOLEIL THROUGH THE FILMS OF ARIANE MNOUCHKINE. Legacy, communication devices and clues for pandemic video theatre

LA AVENTURA DEL THÉÂTRE DU SOLEIL A TRAVÉS DEL CINE DE ARIANE MNOUCHKINE. Legado, dispositivos de comunicación y pistas para el videoteatro pandémico

Julia da Silveira Carrera²

<https://orcid.org/0000-0003-4097-8719>

Felisberto Sabino da Costa³

<https://orcid.org/0000-0003-1849-2165>

Resumo

Este artigo investiga a filmografia do Théâtre du Soleil, procurando iluminar os pontos pelos quais a obra fílmica de Mnouchkine torna-se um suporte para análise de conceitos geralmente ligados à identidade da trupe francesa como a pedagogia, o multiculturalismo, a etnografia e a relação com o público ao longo de quase seis décadas. Soma-se, ainda, a análise do projeto de comunicação da trupe e da mediação tecnológica em suas criações, resultado do trânsito fluido entre o teatro e o cinema, como vetores para a reflexão a respeito do teatro realizado durante os anos da pandemia, mediado por câmeras e telas, potencialmente visto como videoteatro.

¹ Este artigo tem a pesquisa realizada entre 2018 e 2024 como base. Algumas referências são relacionadas ao momento da pesquisa e optamos por mantê-las mesmo após a revisão de 2025 porque acreditamos que elas sustentam o fluxo de reflexão que o artigo espera atingir.

² Doutora pelo PPGAC- UNIRIO (2023), com estágio doutoral na Université Paris 3- Sorbonne Nouvelle, sob direção de Béatrice Picon Vallin. É pesquisadora do Centro de Pesquisa e Experimentação Cênica de Atuação (USP) e integrante do Théâtre du Soleil (França).

³ Docente-pesquisador do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Atua nas áreas de dramaturgia e teatro de máscaras. Coordenador de O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena.

Palavras Chave: Ariane Mnouchkine, cinema, multiculturalismo, pedagogia, Théâtre du Soleil, processo de criação, atuação, filme de teatro, comunicação, arte e tecnologia, pandemia, videoteatro.

Abstract

This article investigates the filmography of the Théâtre du Soleil, seeking to illuminate the points by which Mnouchkine's film work becomes a support for the analysis of concepts generally linked to the identity of the French troupe, such as pedagogy, multiculturalism, ethnography and the relationship with audiences for nearly six decades. In addition, the analysis of the troupe's communication project and the technological mediation in its creations, a result of the fluid transit between theater and cinema, as vectors for reflection on the theater performed during the pandemic years, mediated by cameras and screens, potentially seen as video theater.

Key Words: Ariane Mnouchkine, cinema, multiculturalism, pedagogy, Théâtre du Soleil, creation process, acting, theater film, communication, art and technology, pandemic, video theater

O Théâtre du Soleil não é um bom modelo econômico. É um bom modelo humano, artístico. É muito pedagógico, é muito inteligente. Não é só generoso. É visionário. É, simplesmente, bom. (MNOUCHKINE, 2022)

Sergei Eisenstein apontava que cada espetáculo deveria exigir não só um cenário original, mas um teatro próprio, incluindo o seu edifício e seus princípios de encenação, de forma que cada obra inaugurasse um teatro. Ariane parece seguir esse modelo e ultrapassá-lo, visto que a cada obra ela inventa princípios que alargam a própria linguagem da criação artística. Portanto, para as pessoas de teatro em todo o mundo, é um privilégio e uma responsabilidade pertencer ao mesmo momento histórico que Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil. Um privilégio porque nos torna testemunhas de uma das mais bem sucedidas trupes do teatro no Ocidente. E uma responsabilidade porque ao testemunharmos o fenômeno, sob a luz do Soleil, somos convocados a refletir a nossa própria teoria e prática, mesmo que correndo o risco da cegueira ou ofuscamento.

Neste sentido, um alívio é o fato de que a própria Mnouchkine se encarrega de desmistificar sua trajetória e seus princípios, desenvolvendo ações que alargam o alcance do Soleil para muito além dos arredores da Cartoucherie. Sua filmografia exerce a função de facilitar o acesso à obra, ainda que as dificuldades de legendagem, entre outras, sugiram ainda um longo percurso pela frente. Por outro lado, o Soleil desenvolveu atividades paralelas às criações em teatro e cinema que evidenciam o impulso de troca de saberes e compartilhamentos que norteiam a sua prática.

Nas próximas páginas tentaremos incluir algumas dessas ações de Ariane Mnouchkine que permitem, sobretudo por meio dos filmes, preencher algumas lacunas no inesgotável esforço de refletir sobre a amplitude e o alcance do Théâtre du Soleil.

Pedagogias, multiculturalismo e etnografia

As trupes longevas geralmente atravessam uma etapa que necessariamente leva à sistematização de uma pedagogia. Passados os anos iniciais de sua formação, o amadurecimento e envelhecimento dos integrantes, na maioria das vezes dá lugar ao acolhimento de novas gerações que, se por um lado, renovam o espírito e a força física, por outro precisam ser formadas, para se integrarem à equipe. Assim também aconteceu na experiência do Soleil, ainda que os processos formativos para atores estejam mesmo no DNA da trupe.

No início do Soleil, Mnouchkine transmitia ao seu grupo as aulas de Jacques Lecoq que ela própria frequentava e a cada nova pesquisa formal, novos mestres são convidados a formar o elenco do Soleil. E as fronteiras entre o palco e a técnica são tênues entre a trupe:

Mnouchkine não é atriz, ela se vê muito depressa como diretora, mas é capaz de subir em um palco, de substituir J. Derenne, vítima de um acidente em Londres, em 1789, ou ainda M. Azencot no papel de Madame Pernelle (*Tartufo*); ela atua em *Le Legs (O Legado)* de Marivaux, em 1972 sob a direção de J. C. Penchenat, e ensaiará o papel de Clitemnestra em *Os Átridas* (PICON-VALLIN, 2017, p. 51).

A pedagogia está entranhada no Théâtre du Soleil. Os processos de criação nascem acompanhados de treinamentos formativos e, como fica explícito nos documentários *Au Soleil Même la Nuit* (1997) ou *Todas por Uma* (2022), a criação da encenação pela direção envolve ferramentas pedagógicas e procedimentos didáticos. Ariane tem uma característica que a assemelha àqueles que desenvolvem um ofício sem ter passado por uma educação formal para ele: o permanente estado de aprendiz, a avidez por conhecimento, ou o estabelecimento de um ambiente em que o *não saber* está incluído.

Depois de *Os Gigantes da Montanha* programados no *Théâtre des Nations* em 1967, eu disse a mim mesma: se quero avançar, preciso sair do teatro à italiana, estou andando em círculos. Eu acho que ele me esmagou. Pensei em parar o teatro. Depois disse a mim mesma que eu devia encontrar minha liberdade, recomeçar tudo.' Momento fundador, pois essa ideia de recomeçar tudo é exatamente aquela que engendrará cada novo espetáculo do Soleil (MNOUCHKINE, 2017, p. 51).

O Soleil é um ambiente que se funda neste princípio de permanente busca, cujo risco pode ser a centelha ou a garantia de que tudo é passível de realização. Mesmo as denominadas leis do teatro que o Soleil persegue permanentemente, caras à Mnouchkine e sua trupe, são constantemente postas à prova no fogo sagrado do tablado, como condição para que se mantenham.

A observação atenta do comportamento dos membros da trupe do Soleil faz pensar que são movidos pelo sonho de uma “sociedade de emancipados”, como a que expõe Rancière em *O mestre ignorante* (2002, p.80):

Pode-se, assim, sonhar com uma sociedade de emancipados, que seria uma sociedade de artistas. Tal sociedade repudiaria a divisão entre aqueles que sabem e aqueles que não sabem, entre os que possuem e os que não possuem a propriedade da inteligência. Ela não conheceria senão espíritos ativos: homens que fazem, que falam do que fazem e transformam, assim, todas as suas obras em meios de assinalar a humanidade que neles há, como nos demais. Tais homens saberiam que ninguém nasce com mais inteligência do que seu vizinho, que a superioridade que alguém manifesta é somente o fruto de uma aplicação tão encarniçada ao exercício de manejar as palavras quanto a aplicação de outro a manejar instrumentos; que a inferioridade de outrem é a consequência de circunstâncias que não o obrigaram a buscar mais. Em suma, eles saberiam que a perfeição alcançada por um ou outro em sua *arte* não é mais do que a aplicação particular do poder comum a todo ser razoável, que qualquer um pode experimentar quando se retira para esse espaço íntimo da consciência em que a mentira já não faz mais sentido [...] [A inteligência] é potência de se fazer compreender, que passa pela verificação do outro. E somente o igual compreende o igual. *Igualdade* e *inteligência* são termos sinônimos, assim como *razão* e *vontade*. Essa sinonímia que funda a capacidade intelectual de cada homem é também aquela que torna uma sociedade em geral possível. A igualdade das inteligências é o laço comum do gênero humano, a condição necessária e suficiente para que uma sociedade de homens exista.

Esse princípio da sinonímia entre igualdade e inteligência, entre razão e vontade, parece nortear a prática do Soleil e é ampliado em suas atividades estritamente pedagógicas. Em todos os momentos em que a trupe passou por renovações, através da entrada e saída de integrantes, geralmente nos intervalos entre os espetáculos, havia estágios práticos em que atrizes e atores eram recebidos para oficinas de atuação, onde se integravam os novos e os antigos artistas do Soleil. Estes estágios eram ansiosamente aguardados e, com o passar dos anos, eram esperados também por artistas de outros países além da França.

Em paralelo, o multiculturalismo sempre se fez presente no Soleil, seja pela constante integração de estrangeiros na trupe - a preponderância de um teatro físico sobre um teatro da palavra pode ter facilitado essa absorção -, seja pelo intenso ativismo que Ariane e o Soleil realizam, em todas as décadas de existência, pelos imigrantes e refugiados, absorvendo também artistas que eram

impedidos de trabalhar em seus países de origem. Ariane tem um entendimento muito peculiar a respeito do trânsito entre culturas:

É sem dúvida com Lecoq, outsider no mundo teatral francês, em parte herdeiro de Coupeau, que Ariane pode fazer uma síntese intuitiva dos tesouros da Ásia que ela observou e do trabalho prático do corpo e da máscara. A passagem pela Escola Lecoq ensina que aquilo que ela viu em sua viagem não é somente asiático, que o teatro oriental é, em primeiro lugar, teatro, antes de ser exótico, que o país do teatro de sua utopia ultrapassa as fronteiras. Aliás, muito rapidamente os estrangeiros chegam ao Soleil: Mario Gonzaléz faz marionetes, dança e vem da Guatemala; Fabrice Herrero chega da Argentina com Maria Casarès que passara um ano lá (PICON-VALLIN, 2017, p.59).

Nesse contexto, a criação e absorção do afegão Théâtre Aftaab é o mais evidente dos exemplos. No trânsito intercultural que o multiculturalismo do Soleil se sustenta, há uma intensa troca de saberes que, a despeito das discussões sobre a possível apropriação cultural, se fundamenta no respeito e reverência às teatralidades tradicionais de diferentes povos, comunidades, artistas, e a visão de que a cultura não obedece fronteiras, ela é fluida. É comum Ariane citar as semelhanças entre manifestações culturais orientais em vias de extinção e o arcabouço folclórico das Américas, como o cavalo-marinho brasileiro, por exemplo. Da mesma forma, é comum que, após a reapresentação da pesquisa sobre alguma antiga tradição artística em um espetáculo, como o indiano *Terukkutu* em *Une Chambre en Inde*, as comunidades locais agradeçam ao Soleil por reacender o interesse sobre o seu trabalho e, dessa forma, dar os meios para que ele continue vivo, sobrevivente.

Quando da turnê em Tóquio, em 2001, os mestres do Bunraku agradeceram ao Soleil por lhes restituir seu tesouro perdido, por fornecer pistas para fazer evoluir suas tradições. Reinventada livremente, porém respeitosamente, por outros, uma tradição pode se revivificar, [e esse] é um dos fenômenos importantes da interculturalidade (PICON-VALLIN, 2017, p. 255).

Em todos os momentos em que a pedagogia está presente no Soleil, o sistema oriental de *mestre-aprendiz* é evocado, ou seja, os mais jovens ou iniciantes devem aprender com os mais antigos e experientes pelo exemplo, ou mais precisamente, pela cópia – seja a cópia no fazer artístico, seja a cópia no comportamento, nos princípios e valores. Os procedimentos de acolhimento e absorção dos novos integrantes não se alteram muito com o tempo. Tomo de empréstimo a voz de George Bigot que, em 2014, contava sobre a sua entrada no Théâtre du Soleil por ocasião dos Shakespeare em 1981. Ironicamente, a fala de Bigot traduz também o espírito e os acontecimentos que tiveram lugar nas

últimas semanas de ensaios de *L'Île D'Or*, em 2021, não só para os jovens que chegavam pela primeira vez para trabalhar nos arremates finais para a estreia, ou para os que retornavam depois de ter participado de espetáculos anteriores, mas também para todos os integrantes da trupe que saíam dos tenebrosos anos da pandemia rumo a uma ansiada estreia:

Lembro-me de que, quando fui aceito na trupe, no caminho entre o metrô e a Cartoucherie, fui tomado por uma espécie de sentimento de liberdade. Era isso: um sopro de liberdade e de confiança que concediam enfim e, também, de um enorme prazer não somente de fazer teatro, mas em tudo aquilo que havia ao redor, a vida no Théâtre du Soleil, limpar os banheiros, cozinhar, pintar as paredes coletivamente, dirigir o *derruppé*, todas essas obras enormes para fazer, em liberdade, com nossas competências. Era sensacional ter enormes superfícies de paredes para repintar, concretar. [...] O Soleil não era apenas os ensaios, era todo esse trabalho coletivo em que se preparava o teatro, em que a gente se preparava para o público. Inventava-se um mundo para oferecê-lo, como se se preparasse um enorme presente, como garotos, um enorme presente para o público. Era magnífico para os jovens que nós éramos. [...] Eu senti que estava entrando, enfim, no meu lugar de liberdade, de magia, de criação. Havia música, teatro, havia o bosque de Vincennes, a natureza, a vida. Enfim uma respiração, em 1981: o porvir era realmente possível. Era essa esperança que nos animava, com os companheiros e Ariane. Era ótimo trabalhar com Maurice Durozier, com Philippe Hottier, Clémentine, Myriam, com Joséphine Derenne, uma gigante do Théâtre du Soleil, com todos, com os técnicos, o administrador Jean-Pierre Hénin, Liliana Andreoni. Estávamos juntos, havia uma fusão (PICON-VALLIN, 2017, 127).

Com o passar dos anos, os estúdios para atores ficavam cada vez mais cheios e exigiam uma enorme organização logística por parte da trupe. Já em 2002, o estúdio acolheu mais de quatrocentos atores vindos de todos os continentes, resultado do crescente alcance que o Soleil obtinha em suas mais numerosas turnês internacionais e, principalmente, a partir da difusão dos seus filmes, lançados em DVD com algumas legendagens. Neste momento, o site do Théâtre du Soleil também já estava no ar e servia como núcleo de concentração de informações e comunicação, mesmo que a comunicação por cartas e por telefone com o público e os interessados seja a prática preferencial desde sempre, e assim permanece. Aliás, o público tem um papel absolutamente essencial na história do Soleil, fato que é conscientemente desenvolvido por Ariane e pela trupe:

Eu considero o teatro um alimento. Eu gostaria que o teatro desse forças àqueles que o fazem, inclusive ao público. A função social me parece evidente, na medida em que, de um belo espetáculo, você sai confirmado nas suas opiniões ou esclarecido sobre possibilidades das quais você só tinha uma vaga consciência. O alimento intelectual e emocional é acompanhado de propostas de alimentos terrestres: o Soleil tem sua cozinha e seus cozinheiros, para revigorar tanto a trupe durante a criação quanto os espectadores no período de apresentação do espetáculo. A composição do cardápio destinado ao público se faz assim que o espetáculo está terminado, e a história da evolução desses cardápios do Soleil é altamente instrutiva, desde os sanduíches de 1789 – e uma cólera memorável de Mnouchkine porque a matéria-prima não era conservada fresca nas malas metálicas – até os pratinhos compostos de comidas asiáticas e outras saborosas

limonadas do deserto. Acolher é saber receber com o bom e o melhor, para o prazer dos sentidos (MNOUCHKINE, 2017, p. 67).

Em 2005, o Théâtre du Soleil vive uma experiência memorável: a realização de um estágio de máscaras para jovens e trabalhadores das artes de Kabul, no Afeganistão. A viagem da trupe até a cidade afegã aconteceria em um momento particularmente crítico do governo talibã no país, em uma escalada de acontecimentos trágicos envolvendo a própria população e estrangeiros em seu território. O filme *Un Soleil à Kaboul* (2007) documenta esta imensa aventura e eterniza os fortes momentos vividos por todos os presentes. Como se viu, o filme também evidencia os caminhos pelos quais o Soleil institui seu papel como artista etnógrafo em suas ações. Considero oportuna a inclusão aqui das reflexões publicadas no artigo “Irradiações Etnográficas do Théâtre du Soleil”:

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 intervenções 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 o 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. [...] 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 Hal Foster e os dois grupos que se encontram no documentário é imediata, sublinhada, como foi dito, pelo recorte proposto no filme. Ainda que o Théâtre du 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, pode-se dizer que o filme expõe uma leitura generalizada sobre a sociedade afegã, onde a parte é tomada pelo todo [...] 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. Isso 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 esses vínculos, uma vez que ela impulsiona a neutralização das diferenças subjetivas, favorecendo elos identitários (CARRERA, 2016).

O estágio em Kabul acendeu o olhar do Soleil para a experiência de, ao invés de receber artistas e estudantes em sua sede em Paris, levar o estágio pedagógico até eles. Assim nasce 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 lugar que o Théâtre du Soleil ocupa no imaginário da cultura ocidental (CARRERA, 2016).

As Escolas Nômades operam no mesmo diapasão que Mnouchkine aplica ao trabalho com os atores da trupe do Soleil. Todos devem estar atentos às palavras que surgem, seja em texto, seja em improvisação, para que os atores possam viver o que, através das personagens, deve ser mostrado à luz do teatro. Em uma anedota de Mnouchkine, o ator seria enviado pelo público para desvendar as paixões humanas e retornar como mensageiro para, mais uma vez através das personagens, contar o que viu a esse mesmo público, que o investiu nessa missão sagrada. Mostrar sem julgamentos e sem resvalar na introspecção psicológica. Realizar uma autópsia da alma humana, o sacrilégio de desvendar os segredos do comércio íntimo com os deuses, para assumir a sua onipotência. Sempre através das visões, claras, luminosas, no presente, engendradas pela força do músculo da imaginação. O ator deve evitar o sentimentalismo, mas buscar os estados fisiológicos primários, como o medo, a

fome, o amor, o riso, o furor, a dor. E a ferramenta de criação nos estúgios, assim como no próprio Soleil, é a improvisação:

A improvisação, para A. Mnouchkine, é o fundamento do teatro. A ferramenta essencial, com ou sem texto. A criação coletiva, nutrida pela improvisação, é o modo de trabalho único e específico do Soleil, é nisso que ele se distingue. (PICON-VALLIN, 2017, p. 125)

Ou quando há o trabalho sobre um texto, a abordagem não é diferente do que se pratica no Théâtre du Soleil. O método de trabalho com texto fica bem claro no filme *Au Soleil Même la Nuit* (1997), mas é didaticamente explicado por Mnouchkine:

É sobre um espaço vazio que os atores, com as folhas na mão, aprendem a 'comer bem as palavras', Como diz G. Bigot, sem decorá-las, passando de uma peça a outra e de um papel a outro. O texto em mãos não é um entrave, tanto mais que de início eles saltam entre as traduções [...] - no fim tudo será memorizado -, e essa relação com o texto, presente na sua materialidade, que cai e é recolhido, que é enfiado no figurino, é fundamental. Mnouchkine repete: 'tome tempo de ler e veja o que você diz.' A leitura dessas folhas *suporte* não impede o jogo corporal, ela o determina, porém longe de todo textocentrismo: as folhas manuscritas são uma ferramenta para ultrapassá-lo e, suporte concreto da ligação entre a diretora e o ator, acompanham o mais de perto possível o corpo atuante dos atores (2017, p. 130).

As Escolas Nômades são registradas em vídeo, mas este material não tem permissão, até o momento, de vir à público, por questões que envolvem direitos autorais e de imagem. A primeira edição, que aconteceu no Chile em 2015, era transmitida em tempo real por *streaming*, o que permitiu uma ampliação do público que vivia o acontecimento, mesmo remotamente. O projeto permanece ativo até o momento - a mais recente Escola Nômade acaba de acontecer em Johannesburgo, na África do Sul, em junho de 2023 - e se mantém como a principal atividade do Soleil voltada especificamente para a transmissão e troca de saberes.

Ainda assim, alguns projetos periféricos ao Soleil apontam para a sobreposição entre pedagogia e criação artística. As turnês do Soleil geralmente são a oportunidade para que se realizem oficinas ministradas por seus integrantes, promovendo sempre um forte intercâmbio com artistas locais. Além disso, há os estúgios que transbordam para além do tempo das oficinas. A retomada do espetáculo *Sihanouk* - transposto no filme de 2019 - no próprio Camboja com jovens cambojanos, é um deles. E o outro é a realização de *Comadres* no Brasil, cujo processo criativo foi documentado no filme *Todas Por Uma* (2022), de Jeanne Dosse. Tratava-se de um musical, com uma forte e presente matriz fílmica canadense como referência em pé de igualdade com a dramaturgia. Dessa forma, o

grupo se compôs com atrizes cantoras, forjadas no teatro musical brasileiro, e atrizes que já possuíam alguma afinidade com as abordagens do Théâtre du Soleil. E havia, ainda, o trânsito entre idiomas, que evidenciou a forma com que Mnouchkine se aproxima desta questão em seus trabalhos:

[Deve ser] como se o texto [as traduções de Shakespeare] tivesse acabado de ser escrito, no presente absoluto. Entretanto – e a dialética é forte –, Mnouchkine sublinha que é preciso, ao traduzir, 'aceitar e manter o mais possível a distância': distância do inglês para o francês, distância da língua de Shakespeare para a língua moderna [em *Comadres*, a invenção de uma equivalência ao *joual*]. A isso acresce o desejo de não complicar, não comentar, não lastrear a tradução com observações inúteis. 'As pessoas que não tem contato com a realidade do teatro e dos atores procuram certamente que suas traduções se bastem, esquecendo que a atuação é o suporte do texto (MNOUCHKINE, 2017, p. 130).

Houve, portanto, a urgência em homogeneizar o grupo no Brasil através dos treinamentos de voz e dos procedimentos de trabalho de Ariane, incluindo a tradução do texto, sendo que, ela própria, se encontrava também como debutante, dirigindo um musical, fora do Soleil, dentro de moldes tradicionais do teatro moderno. O filme *Todas por Uma* é um registro deste acontecimento que também eterniza as abordagens de trabalho de Mnouchkine.

A diretora é a 'inspiradora', a guia dos exploradores que são os atores no caminho da descoberta, em busca da 'evidência' (palavra-chave no Soleil) que pode, aliás, às vezes ser enganosa. Todo grupo pede algo maternal, mas com a nova geração, e a diferença de idade, o papel maternal não pode mais ser negado por A.Mnouchkine. Ela fala de nascimento de atores e segreda: 'o dia em que eu não for mais levada às lágrimas pelo nascimento de um ator, eu pararei, porque isso quererá dizer que não sou mais capaz de dar nascimento, de deixar nascer (PICON-VALLIN, 2017, p. 131).

Para finalizar, cruzando os apontamentos trazidos, fica claro que os vetores pedagógicos do Soleil estão à serviço de sua missão de transmissão. As acepções que o cinema na trupe apresentam, portanto, se incluem como ferramentas pedagógicas que superam as fronteiras geográficas e cronológicas e, desta forma, potencializam a forte abordagem política das ações do Théâtre du Soleil enquanto um coletivo de cidadãos atuantes que procuram contagiar a sociedade através da arte.

O projeto de comunicação e editoria do Théâtre du Soleil

O projeto de comunicação do Soleil nasce quase ao mesmo tempo que a trupe. Isso acontece porque ele é atrelado à importância que o público possui na visão do Théâtre du Soleil, um público com que o Soleil quer se conectar e alimentar. Gérard Hardy foi o principal “embaixador” do Soleil

e, desde *A Cozinha* (1967), fazia um intenso trabalho de captação de público através de comitês de empresas e associações, apresentando o Soleil e organizando a venda coletiva dos ingressos. Essa tradição foi transmitida à Liliana Andreone que, ao lado de Sylvie Papandreou, comanda a equipe que cuida das coletividades, mantendo o contato amistoso e caloroso, o mais pessoal possível. Bem cedo o Soleil criou o costume de escrever a *Carta ao Público*, enviada por correio a todos os que voluntariamente deixavam seu endereço para comunicação, contando sobre o estado do trabalho da trupe, as novidades, as estreias, os espetáculos convidados. A carta reforçava a consciência da transparência com o dinheiro público e também fortalecia os laços de afeto com o público que, nas palavras de Ariane, tem retornado, apesar de tudo. Na outra via, o Soleil recebia – e ainda recebe – cartas em que espectadores contam sobre suas reações aos espetáculos, histórias pitorescas, entre outros assuntos, e essas cartas são cordialmente respondidas pelo Soleil.

Essa comunicação calorosa permanece, porém expandiu-se para a internet por ocasião da criação do site do Soleil, em atenção aos anos em que o Soleil era referência no programa de exame do ensino médio na França. A primeira versão do site mantinha bastante espaço para trocas de mensagens e informações históricas resumidas, seguindo o modelo dos sites gerados em torno da virada do milênio. A *Carta ao Público* passou a ser publicada na sua página principal e as diversas abas davam conta dos assuntos que se ligavam à trupe. Porém, ao contrário da comunicação esfriada que geralmente se apresenta nos sites institucionais, o Soleil soube manter uma forma de diálogo com o público muito particular, intuitiva sem ser banal. Hélène Cixous chama a atenção para o fato de que a comunicação no Soleil, com Ariane, se dá de forma oblíqua, ou seja, sinuosa, não direta, absorvendo o *caminho mais longo* como o mais eficaz, complexo, porém honesto. Pois esse modo oblíquo está particularmente presente na comunicação do Soleil com o exterior, seja pelo site, seja por trocas de mensagens que dizem respeito a produção ou administração, o que confere à interação com o Soleil, mesmo no âmbito virtual, um deslocamento de percepção do interlocutor. Ou seja, também em ambiente remoto, o Théâtre du Soleil cria um ambiente que se destaca do senso comum e estabelece relações que aprofundam vínculos e trocas.

O site inicial possuía uma *Árvore de Palavras*, para acolher os comentários externos e oferecia uma citação filosófica ou artística, alterada de tempos em tempos, em sua página principal, entre outras delicadezas. Lembra Picon-Vallin (2017, p.185) como “no alto das páginas do site do Soleil, o desenho azul, lembrança presente do cartaz e do afresco de *A História Terrível mas Inacabada de Norodom Sihanuk, Rei do Camboja*, realizados por R Moscoso” remontava “à experiência no

Camboja entre 2007 e 2013, em exemplos de originalidade, potência e durabilidade dos métodos do Soleil".

Recentemente a estrutura do site do Soleil foi atualizada e incorporou mais ferramentas para navegabilidade, tornando-se um repositório de conteúdos em todas as mídias, referentes ao Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine e projetos e acontecimentos vinculados a eles. Com a curadoria do editor Franck Pendino, o site mantém seu papel de interlocutor virtual com o público que frequenta o Soleil, mas também comporta um sem-número de arquivos e links externos a respeito de todas as obras do Soleil, tornando-se uma verdadeira biblioteca virtual sobre a trupe, com textos, fotografias, arquivos em áudio e em vídeo. Para tal, a experiência de comunicação que o site promove mantém a autenticidade do Soleil, o afeto caloroso, mas passou a incluir uma atenção à organização do material ali disposto como arquivo, como um projeto de memória e acervo. Os mecanismos de busca do site são sensíveis e, dado que o seu repositório é bem amplo, é possível encontrar materiais preciosos, raros, para pesquisa e conhecimento. O site tornou-se uma plataforma de busca sobre o Théâtre du Soleil, o que evidencia também a preocupação com a segurança dos dados e a transmissão do seu legado. E, através do próprio site ou de extensões específicas, todo o seu conteúdo é traduzido automaticamente para qualquer idioma. Algumas observações curiosas são que, a partir de então, toda a investigação científica sobre o Soleil torna-se facilitada, já que as fontes estão cada vez mais disponíveis ao acesso, não há tanta necessidade em publicar particularmente os materiais utilizados, já que estão todos amplamente disponíveis, e os resultados dessas investigações passam a dialogar diretamente com o site do Soleil como fonte da pesquisa.

Dentre todos os conteúdos dispostos no site, os filmes do Soleil têm a relevância evidenciada, naturalmente. O site da trupe é, atualmente, a principal ferramenta de acesso aos filmes –não só aos filmes mas a todos os conteúdos pertinentes a eles, como *making off*, fotos, trilhas sonoras e artigos –, e a principal plataforma de inscrição deles. Ou seja, no plano da virtualidade, o Théâtre du Soleil se apresenta, principalmente, pela sua filmografia. É importante ressaltar que o acesso aos filmes esteve gratuito em um período durante os anos da pandemia, porém tornaram-se pagos, mediante uma taxa de aluguel, via plataforma Vimeo, onde os filmes estão hospedados. Ou seja, dada esta tecnologia e arranjo, o Soleil recuperou uma forma de manter a sua filmografia disponível ao público e, de acordo com os contratos de parceria com os diferentes distribuidores, reverter o consumo dos filmes em receita financeira mínima.

Por tudo isso, é essencial evidenciar que o trânsito entre o teatro e o cinema, de onde derivam as tecnologias de comunicação, está no DNA da trupe, permitindo que o Théâtre du Soleil mantenha-

se em movimento, vivo e atuante no tempo presente. Lembra Picon-Vallin: “Se, após 1789, os espetáculos do Soleil dialogam uns com os outros através dos ciclos que formam e as variações de distância interposta entre a ficção e o real, a aceitação de marcas conservadas pelo filme intensifica esse diálogo. Tornados perenes em suporte de vídeo ou digital, as novas obras coexistem com as antigas à maneira de um repertório” (2017, p.238).

Assim, o Soleil alcança a façanha de garantir que a sua identidade, seu modo de operação, sua personalidade estejam presentes também no meio virtual da internet. O que pode ser lido como um passo para a compreensão de que a sua efemeridade irá ultrapassar sua materialidade, em algum momento...

Um legado através dos filmes: o cinema do Théâtre du Soleil e o videoteatro

Eu considero que o teatro deve ser ao mesmo tempo político, histórico, sagrado, contemporâneo, mitológico. São apenas as proporções que mudam de espetáculo para espetáculo. (MNOUCHKINE, 2017, p. 244)

A trajetória do Théâtre du Soleil é enorme e se dividirmos os seus trinta e quatro espetáculos e seus oficiais onze filmes, pelos cinquenta e oito anos de trajetória, houve quase uma realização por ano de existência. Ao lembrar que suas obras são de uma intensidade ímpar e não têm duração menor que três horas, em média, constata-se que a capacidade de realização da trupe é quase sobre-humana!

Neste sentido, o estudo sistemático dos filmes em ordem cronológica constituem uma fonte importante para a compreensão da trajetória de Mnouchkine e sua trupe, compreendendo os impulsos, desejos, desafios e superações ao longo das suas quase seis décadas de existência. Por abarcarem um período bem ampliado do século XX – e do início do século XXI – os filmes também são uma fonte de pesquisa a respeito do contexto histórico, político e social de cada época, além de fornecerem pistas preciosas a respeito do teatro do momento –mesmo descontando as especificidades da abordagem do Soleil.

Os filmes compreendidos em ordem cronológica permitem também que o espectador observe o desenvolvimento na linguagem do filme de teatro que Ariane cria. O seu amadurecimento como artista e a utilização das melhores tecnologias disponíveis a cada momento propiciaram a realização de um verdadeiro arcabouço de experimentos e descoberta de técnicas, com infinitas possibilidades de cruzamentos artísticos. Os filmes são uma fonte testemunhal da envergadura artística de Ariane Mnouchkine e permanecem como legado para as futuras gerações de artistas em todo o mundo.

Recentemente fomos radicalmente atravessados pela pandemia e seria um erro não incluir esse rasgo que divide a história recente nestas reflexões. Mais ainda pelo tema delas... Seria possível investigar a história do Théâtre du Soleil a partir dos filmes, procurando visibilizar a importância destas obras como caminhos para desvendar as abordagens de Ariane que se filiavam ao cinema. Esse objetivo foi sendo conquistado e ampliado, aqui e ali, especialmente nas últimas décadas, à medida que se revelava a complexidade da linguagem fusionada por Mnouchkine entre o teatro e o cinema. Ainda assim, era latente a certeza de que as obras teatrais do Soleil eram a locomotiva da trupe e os filmes mantinham-se em segundo plano.

Porém a pandemia do Covid 19, na aurora de 2020, com sua imediata instauração de uma distopia inesperada, nunca imaginada, nos conduziu a um estado de suspensão no qual todas as certezas foram postas em cheque. Se isso se deu em todo o planeta e na vida particular de cada um, também se deu na pesquisa que gerou estas reflexões. Os teatros de todo o mundo fecharam e embora guardássemos a esperança de que algum dia voltaríamos à normalidade, a concretude de um vírus desconhecido e potencialmente mortal nos obrigaram a nos defrontar com a fragilidade da nossa própria materialidade e das nossas construídas visões de mundo.

Relendo os artigos escritos durante a pandemia, constata-se a angústia febril de termos como *a humanidade não será a mesma, os teatros como conhecemos não existirão mais, a arte não será mais a mesma, o que será feito dos trabalhadores das artes presenciais*, entre outros pensamentos agudos. Naquele momento houve, de fato, uma transformação na relação com as artes presenciais, no acesso à cena teatral, ainda que de forma compulsória, premida pela necessidade. Nos primeiros meses da pandemia, em 2020, milhares de filmes e registros em vídeos de espetáculos de teatro, dança, performance, concertos, musicais, *master classes*, entrevistas, documentários, de companhias e artistas de todo o planeta foram disponibilizados ao grande público, quase que instantaneamente, através da internet. Isto sem incluir os acervos de grandes e pequenas distribuidoras de filmes de todo o mundo, disponibilizados e multiplicados em plataformas digitais, públicas e privadas. Ou seja, de uma hora para a outra, a humanidade tornou-se idealmente capaz de fruir praticamente de toda e qualquer obra, cênica ou cinematográfica produzida nos séculos XX e XXI, em sua própria casa, em diversos formatos de tela, produzindo formas de recepção ainda pouco refletidas.

Na esteira destes acontecimentos, e pela concreta necessidade de continuar trabalhando, por motivos financeiros e de saúde mental, artistas e trupes migraram para as plataformas de videoconferência e iniciaram pesquisas que culminariam em toda sorte de criações. Havia apresentações públicas em redes sociais e em circuitos fechados, de forma síncrona com o público ou

assíncrona, mesclando conteúdos previamente gravados aos apresentados ao vivo. As casas dos artistas rapidamente tornaram-se teatros/estúdios/locações e as gambiarras que davam conta da iluminação, do som e da fotografia foram as mais criativas possíveis. Familiares de artistas tornaram-se técnicos de palco e, instantaneamente, todos aprenderam a lidar com problemas de TI, microfone ou câmera. Até mesmo as redes de televisões passaram a depender da autonomia dos artistas em produzir suas imagens para gerar os conteúdos a serem transmitidos. Naturalmente, a dependência quase total da tecnologia e de bons pacotes de internet ampliaram ainda mais o abismo da desigualdade social, o que tentou-se minimizar com a transferência de dados e equipamentos para os menos favorecidos, pelas universidades, empresas e instituições.

Este movimento propiciou experiências que se assemelhavam ao momento histórico do fim do século XIX, quando se multiplicavam as traquitanas para produzir as desejadas imagens em movimento no qual o cinematógrafo viu-se vitorioso. Ou seja, cerca de cem anos depois, por motivos opostos - no fim do século XIX o progresso propiciou os avanços, mas neste início de milênio o progresso indiretamente contribuiu para a crise sanitária em escala global -, a humanidade se viu às voltas com a produção, captação e projeção de imagens em movimento. E tivemos que inventar meios...

No campo do teatro, especificamente, o preconceito com a fusão entre as tecnologias da imagem e o teatro foi compulsoriamente anulado – alguns resistiram por mais tempo, outros por menos – e houve uma explosão criativa que pode ser denominada pelo amplo conceito de videoteatro. Na verdade, no calor do momento, surgiu uma profusão de nomes: *teatro digital*, *cineteatro*, *cinema ao vivo*, *teatro telemático*, *teatro em casa*, *teatro online*, entre muitas tentativas. Curioso que o *filme de teatro* não foi cogitado, ao passo que o *teatro filmado* voltou a circular, para nomear, principalmente, os registros de espetáculos na íntegra disponibilizados nas plataformas de streaming. E a curiosidade e o senso inventivo passaram a fazer parte da rotina da gente de teatro, o que preencheu vazios e deslocou a atenção dos horrores que se acumulavam, especialmente no Brasil. O público comprou a ideia e passou a frequentar toda sorte de espetáculos via telas, de forma que artistas e espectadores conseguiram emular a experiência do teatro: muitas vezes havia os três sinais para o início e o momento dos aplausos finais onde todos compartilhavam suas telas com as imagens abertas, emocionados por dividir aqueles instantes catárticos, mesmo que de forma descorporificada.

Com as vacinas e os avanços no entendimento da doença, as atividades presenciais foram sendo retomadas aos poucos e os teatros... bem, os teatros foram alguns dos últimos a se abrirem, o que era natural, pela própria estrutura fechada da maioria das suas salas. Algumas trupes retomaram

suas criações ao ar livre, aludindo às míticas experiências do teatro grego, dos teatros de feira, e construíram espetáculos fortes e potentes. Houve também a transmissão de espetáculos realizados em teatros vazios, ao vivo, para o público em casa, driblando as possibilidades de contaminação, ainda pouco controladas. Felizmente as principais instituições de fomento, públicas e privadas, também aderiram às necessidades do momento e realizaram transferências de renda via editais, programas e projetos. Embora no Brasil houvesse a barreira quase intransponível do nefasto momento político que se atravessava, foi possível sobreviver. Foi possível à maioria, mas não a todos, golpe trágico com o qual nos coube aprender a conviver. A partir de 2021, pode-se dizer que a humanidade soube construir o pacto social da vacina e dos cuidados sanitários básicos que lhe permitiu conviver com o vírus e, quiçá, estar menos exposta a possíveis novas doenças. É inegável que as tecnologias da comunicação foram algumas das principais ferramentas para que atravessássemos o isolamento social com um mínimo de dignidade e que a potência das manifestações artísticas foi revigorada em seu caráter terapêutico, restaurativo.

E o fato é que as investigações sobre as interseções e transmutações entre teatro, cinema e audiovisual potencialmente ganharam uma nova perspectiva e uma relevância inédita, especialmente ao se considerarem as experiências cênicas passadas antes da pandemia como memória de um tempo e de uma humanidade interrompidos e, posteriormente, metamorfoseados pela experiência traumática. Naturalmente, assim que foi possível o pleno retorno, os teatros foram habitados novamente por indivíduos ávidos pelo encontro real, pela troca de energia que só ocorre entre os corpos diante uns dos outros em uma sala de espetáculo. A experiência da presença foi atualizada e seu valor passou a ser estimado como nunca.

Ainda assim, os encontros em videoconferências permaneceram como alternativas, tanto por superar questões de deslocamento físico, quanto por manter o funcionamento de diversas atividades ao longo dos altos e baixos da contaminação pela Covid 19, causados por questões climáticas ou baixas vacinais. Da mesma forma, o videoteatro manteve-se e é uma alternativa como linguagem teatral que não há motivos para se estancar. Pelo contrário, se as artes visuais, a música e a dança já haviam se vinculado à linguagem do audiovisual para ampliar seus domínios, o teatro - sempre tardio em seus movimentos evolutivos -, tem a chance de inaugurar um novo campo. Até mesmo porque o público, sem o qual não há teatro, também familiarizou-se com esta possibilidade. Além disso, o videoteatro segue como uma alternativa para públicos que permanecem em confinamento, como em hospitais e penitenciárias, ou que habitam regiões periféricas nas quais o poder público *demora a chegar*. E, neste contexto, a filmografia do Théâtre du Soleil ganha novo relevo.

O Théâtre du Soleil, na figura de Mnouchkine, tem a potência visionária de prospectar a sociedade de cada época e é capaz de identificar uma tônica, uma forma, um corpo que dialoga com as questões sociais dos tempos. Talvez isso tenha permitido à trupe se metamorfosear sistematicamente, mergulhar em diferentes estruturas de criação (dramaturgia clássica, máscaras, diferentes tradições orientais, cinema e, recentemente, como observa Picon-Vallin, o canto). Assim, a trupe mantém acesa a interlocução direta com seus diferentes públicos, ao longo dos últimos anos.

Dessa forma, se pensarmos que pela efemeridade do teatro, pela longevidade e consolidação institucional da trupe e pelas condições do mundo atual (possivelmente será cada vez mais difícil realizar longas viagens cruzando oceanos com grupos e volumes em grandes escalas), o público que conhece e aprecia o Théâtre du Soleil se formará cada vez mais a partir da difusão dos seus filmes e, potencialmente, isso se constituirá como uma forma de diálogo. Um diálogo concreto porque se mantém permanente e alcança as gerações que estão por vir. Nesse contexto, o Soleil mais uma vez se atualiza e atravessa fronteiras geográficas e cronológicas, vencendo a efemeridade do teatro, fornecendo-se os meios para ver renascer sua potência artística em mais uma utopia realizada – estar presente onde quer que seja, quando seja, viajar no tempo e no espaço. Eternizar-se...

Pode-se dizer que os filmes do Théâtre du Soleil se vinculam às experiências em videoteatro pelo seu caráter artesanal, experimental, de trânsito entre linguagens. A metodologia de ensaios de Ariane oferece pistas sobre a facilidade do acesso ao vídeo e sua maior utilização:

O vídeo dá o texto cênico completo de uma improvisação, 'a partitura anotada', diz Mnouchkine, 'uma obra tangível', aquela que faltava às criações coletivas dos anos 1970; ela pode ser retrabalhada, mas a boa improvisação deve também ser bem filmada para ser retrabalhada, insiste Ariane. A classificação permite a triagem, a marcação dos lugares e, portanto, um exame fácil. Um exame coletivo na tela grande, em que o olhar do ator deve tornar-se um olhar do diretor, e exame pessoal que se torna possível, sobretudo depois de *Os Efêmeros*, quando o olhar do ator estava suficientemente formado por essa prática coletiva e dirigida (PICON-VALLIN, 2017, 267).

Ao longo da primeira década dos anos 2000, o Soleil adquiriu a intensa experiência de transitar entre o teatro e o cinema, ou o vídeo, e isto reconfigurou os papéis dos integrantes da trupe. A partir daquele momento, Ariane se viu fornecendo as ferramentas de encenação aos atores que passaram a assumir, eles próprios, a criação. Se os atores tornaram-se auto-encenadores, criando personagens, texto, cenários, figurinos, movimentos e enquadramentos que simulavam a fotografia da câmera, coube à Mnouchkine o exercício de montadora, de editora, recusando, impelindo, aceitando, acentuando ou minimizando as gradações das cenas. Para a trupe, a assunção sobre este novo modelo de trabalho colaborativo trouxe à consciência o fato de ele ser artisticamente mais eficaz e

politicamente mais justo. Finalmente, isso trouxe autonomia ao grupo e levou Mnouchkine a uma direção menos impositiva e ainda mais aberta, conseqüentemente, mais relaxada e fluida. Os atores tornam-se, portanto, artistas multifacetados e, a atuação, mais intensa, na medida em que os próprios atores dominam todo o processo da criação teatral. Neste período, o trabalho musical também se modificou e as gravações e mixagens entraram em cena como mais ferramentas de criação para Jean-Jacques Lemêtre, ou seja, a linguagem digital foi introduzida pela música e pelo modo de operação do cinema (PICON-VALLIN, 2017, p. 268).

Ora, estes foram os mesmos princípios pelos quais os artistas de teatro que atravessaram a pandemia conseguiram reativar seus trabalhos. Atrizes e atores tornaram-se auto-encenadores e absorveram os procedimentos das linguagens da música e do vídeo digital em suas criações. Além disso, a própria estrutura dos espaços domésticos – e dos teatros esvaziados de público, quando foi este o caso –, aludia ao cinema de estúdio idealizado por Georges Méliès e utilizado nos filmes de teatro. As ferramentas digitais de vídeo e som das plataformas de videoconferência possibilitaram que as trucagens e efeitos sonhados e arduamente realizados por Méliès, fossem realizadas com um clique. Naturalmente, os engenheiros que criaram as plataformas de videoconferência talvez não tivessem previsto utilizações para fins artísticos, assim como os Irmãos Lumière e seu cinematógrafo, mas à engenhosidade lúdica dos artistas coube transformá-las em linguagem criativa. Méliès ficaria orgulhoso de seus sucessores... Ainda que, como se viu, Ariane como cineasta opere mais no campo da teatralidade com os truque artesanais do que com os efeitos digitais de edição – embora estes sejam presentes em todos os seus filmes –, a estrutura do seu pensamento criativo, entre diretora e cineasta, é uma chave potente para o desenvolvimento de um possível videoteatro nascente.

Finalmente, o Théâtre du Soleil é uma trupe viva, em movimento permanente, de forma que a fixação destas reflexões nestas páginas, inexoravelmente a tornarão marcas circunstanciais, circunscritas em um tempo-espaço. De toda forma, a matéria desta pesquisa é enorme, só não é maior do que as articulações que podem ser construídas a partir dos tantos elementos presentes na trajetória do Théâtre du Soleil, nos impulsos inventivos de Ariane Mnouchkine.

É evidente que as reflexões sobre os princípios artísticos e humanos nos quais o Théâtre du Soleil se sedimenta são infinitas. É preciso reconhecer que Ariane Mnouchkine é um ser humano de alcance raro e que sua obra constitui um belo momento humano. Portanto, agradeço-a pelo seu exemplo, pelo seu legado e pelo seu amor ao teatro e ao cinema.

E nós... Bem, nós temos a chance. Cabe a nós olharmos não só o dedo de Ariane que aponta para o céu, mas as estrelas que ela nos dá a ver. E seguir trilhando. Courage! Evoé!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA EXPANDIDA

- AGOSTINHO, Larissa Drigo. *Mallarmé e Manet, simbolismo e impressionismo*. Publicação UEPG: Ciências Humanas, Linguística, Letras e Artes, 2007.
- BARNI, Roberta. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- BARTHES, Roland et al. *O efeito de real*. In: *Literatura e Semiologia: Pesquisas Semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BENJAMIN, Walter. *O Autor como Produtor* in *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense S.A., São Paulo, 1987.
- BUNUEL, Luis. *Meu último suspiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 2007.
- CARRERA, Julia da Silveira. *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*. Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], v. 3, n. 1, 2016.
- CARRERA, Julia da Silveira. *Les Éphémères – cinema em cena no Théâtre du Soleil*. São Paulo: Giostri, 2021.
- CEZARINO COSTA, Flavia in MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2012.
- DÉBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*, in *Revue d'études théâtrales*, Registres 11/12, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2006.
- FOSTER, Hal. *O artista enquanto etnógrafo*. São Paulo: Ubu Editora, 1995.
- GOSWAMI, Amit. *O ativista quântico*. São Paulo: Aleph, 2010.
- HOBİ, L. *Da cena contemporânea e as tecnologias digitais*. Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, v. 1, n. 1, 2018.
- HOOD, Jean-François. *Georges Méliès- Ecrits et propos: du cinématographe au cinéma*. Éditions Ombres: Toulouse/ Paris, 2016.
- ISAACSSON, Marta. *Dinâmicas intermediárias no processo de criação cênica*. Porto Alegre: VI Reunião Científica da ABRACE, 2011.
- KIERNANDER, Adrian. *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*. Cambridge University Press, 1993.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2002.
- MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. *Autobiografia na cena contemporânea: tensionamentos entre o real e o ficcional*. Revista do Programa de Pós: Belo Horizonte, v. 6, n. 11, 2016.
- MÜLLER Jürgen. *Vers l'intermédialité Histories, positions et options d'un axe de pertinence*. Médiamorphoses, Bry-sur-Marne, INA, v. 16, 2006.

- OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein Ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAÏNI, Dominique; PERRIN, Paul e ROBERT, Marie. *Enfin le cinéma* - catálogo da exposição homônima no Museu d'Orsay. França, Paris: Maestro - Grafiche, 2021.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *Les écrans sur la scène*. Suíça, Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1998.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *Le film de théâtre*. França, Paris: CNRS Éditions, 2001.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. tradução: Fatima Saadi, Claudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- 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*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva/ Edições Sesc São Paulo, 2017.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *The Théâtre du Soleil: the first fifty five years*. Tradução de Judith Miller. Nova Iorque: Routledge, 2021.
- PLUTA, Izabella. *L'Acteur et l'intermédialité*. Lausanne: L'Age d'Homme, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papirus, 2013. (Coleção Campo Imagético).
- RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante - cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Trad. Lílían do Valle. Belo Horizonte : Autêntica, 2002.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano*. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2008.
- TACKELS, Bruno. *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil*. éd. Les Solitaires Intempestifs, coll. Écrivains de plateau, vol. VI, 2013.
- TURNER, Victor. *Dramas, Campos e Metáforas: Ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EdUFF, 2008.
- VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- VILHENA, Deolinda. *Ariane Mnouchkine ou a eterna busca pela estética de uma ética*. Repertório - revista acadêmica de teatro e dança. PPGAC - UFBA, 2009.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS SOBRE O THÉÂTRE DU SOLEIL E ARIANE MNOUCHKINE POR ORDEM CRONOLÓGICA

O HOMEM DO RIO. Direção: Philippe de Brocca. Produção: Alexandre Mnouchkine. França: Les Films Ariane e United Artists, 1964. Streaming/ Vimeo

1789 - LA RÉVOLUTION DOIT S'ARRÊTER À LA PERFECTION DU BONHEUR. Direção: Ariane Mnouchkine. Produção: Alexandre Mnouchkine. França: Belair Classiques, 2017. DVD

MOLIÈRE OU LA VIE D'UN HONNÊTE HOMME. Direção: Ariane Mnouchkine. Produção: Les Films du Soleil et de la Nuit. França: Belair Classiques, 2017. DVD

MÉPHISTO - LE ROMAN D'UNE CARRIÈRE. Direção: Bernard Soel. Produção: Théâtre du Soleil. França: Televisão, 1980/ Arquivos do TDS

L'INDIADE OU L'INDE DE LEURS RÊVES. Direção: Bernard Sobel. Produção: Théâtre du Soleil. França: Televisão, 1989/ Arquivos do TDS

LA NUIT MIRACULEUSE. Direção: Ariane Mnouchkine. Produção: Théâtre du Soleil à pedido da Assembléia Nacional para o Bicentenário da Declaração dos Direitos do Homem. França: Théâtre du Soleil, 1989. VHS

AU SOLEIL MÊME LA NUIT. Direção: Éric Darmon e Catherine Vilpoux em harmonia com Ariane Mnouchkine. Produção: La Sept ARTE, Agat Film & Cie e Théâtre du Soleil. França: Belair Classiques, 2012. DVD

D'APRÈS LA VILLE PARJURE OU LE RÉVEIL DES ERINYES. Direção: Catherine Vilpoux. Produção: Théâtre du Soleil. França: Éditions Théâtrales/ BNF, 2010. DVD

TAMBOURS SUR LA DIGUE. Direção: Ariane Mnouchkine. Produção: Théâtre du Soleil. França: Belair Classiques, 2002. DVD

LE DERNIER CARAVANSÉRAIL. Direção: Ariane Mnouchkine. Produção: Théâtre du Soleil. França: Belair Classiques, 2006. DVD

UN SOLEIL À KABOUL. Direção: Duccio Bellugi-Vannuccini, Sergio Canto Sabido, et Philippe Chevallier. Produção: Théâtre du Soleil. França: Belair Classiques, 2007. DVD

LES ÉPHÉMÈRES. Direção: Bernard Zitzerman. Produção: Théâtre du Soleil. França: Belair Classiques, 2009. DVD

UN CERCLE DE CONNAISSEURS. Direção: Jeanne Dosse. Produção: Théâtre du Soleil. França: Belair Classiques, 2010. DVD

ARIANE MNOUCHKINE - L'AVENTURE DU THÉÂTRE DU SOLEIL. Direção: Catherine Vilpoux. Produção: Arte Vidéo. França: Arte Vidéo, 2009. DVD

LES NAUFRAGÉS DU FOL ESPOIR (OS NÁUFRAGOS DO LOUCA ESPERANÇA). Direção: Ariane Mnouchkine. Produção: François Duplat. França: Belair Media, 2013. DVD

ARIANE MNOUCHKINE AU PAYS DU THÉÂTRE. Direção: Thierry Thomas e Fabienne Pascaud. Produção: Cie Phares et Balises. França: Cie Phares et Balises, 2014. DVD

LE TEMPS DE NABABS. Direção: Florence Strauss. Produção: TV5. França: TV5, 2019. Streaming/ Vimeo

SIHANOUK. Direção: Julien Condemine. Produção: Théâtre du Soleil et Bel Air Media (François Duplat et Xavier Dubois). França: Bel Air Media, 2019. DVD

TODAS POR UMA. Direção: Jeanne Dosse. Produção: Feever Filmes. Brasil: Feever Filmes, 2022. Vídeo