

Le dernier caravansérail

Espectáculo em duas partes, de Ariane Mnouchkine e do Théâtre du Soleil, Cartoucherie de Vincennes, Paris, 2003

Béatrice Picon-Vallin*



Em 2000, *Tambours sur la digue* afirmou-se como um momento importante no longo percurso do Théâtre du Soleil, companhia que, fundada em 1964, festeja este ano o seu 40º aniversário. Com efeito, nesse espectáculo, Ariane Mnouchkine e a sua companhia criaram o seu próprio teatro de *bunraku*. A peça foi escrita pela autora residente do Théâtre du Soleil, Hélène Cixous, a partir do modelo das grandes peças de Nô, para marionetas, representadas por actores, com movimentos precisos e tensos, manipuladas por um ou dois *koken*, vestidos e cobertos de negro. Os actores envergam fatos orientais sumptuosos, o seu rosto está maquilhado ou coberto parcialmente por uma máscara flexível e colorida feita de meias de *nylon* enchumadas de algodão, as mãos surgem embranquecidas e os punhos dos fatos atados com fitas. Sobre um imenso espaço de madeira, rodeado de seixos redondos, como é hábito no Nô, eles fazem a sua entrada por dois passadiços situados ao fundo do palco, sustidos pelos *koken*, que os conduzem do mesmo modo para a saída. Enormes painéis de seda, pintados com requinte em tons que vão do cinzento ao vermelho, passando pelo cor-de-rosa, cobrem a parede do fundo. Suspensos, caem suavemente uns após os outros, indicando, pela mudança de cores ou de reflexos da cor, as alterações de lugar ou de atmosfera.

Tambours sur la digue falava-nos do mundo de hoje com o distanciamento máximo, contando uma história de poder e de lutas pelo poder, que terminava tragicamente, numa China de há muito tempo, com a inundação de bairros inteiros de uma cidade. Distância no espaço e no tempo, longe ambos do nosso Ocidente e do nosso século, distância no modo de representação escolhido: os actores exprimem a sua emoção ou agonia através de magníficas "atitudes", pelas quais os seus *kokens* os elevam à força de braços, como na dança clássica. Distância na cenografia, de Guy-Claude

François, simultaneamente intemporal e ligada às grandes tradições teatrais. Na sua demanda infinita do Teatro, Ariane Mnouchkine, sabemo-lo, passou mais de uma vez pela Ásia, combinando fontes e tradições, fabricando sobre o palco o seu próprio Oriente. E aquando da visita do Théâtre du Soleil a Tóquio, os mestres de *bunraku* presentes nas representações comoveram-se com a companhia, que soube, através de uma visão pessoal e livre da sua tradição, reanimar aquela antiga arte.

Ariane Mnouchkine fez o filme deste espectáculo, questionando-se sobre a maneira de filmar um objecto tão poderosamente teatral, acabando, paradoxalmente, por encontrar o cinema através da acentuação da teatralidade.

Onde ir de seguida? Parecia que neste ano de 2000 o Théâtre du Soleil tinha chegado ao fim de um caminho magnífico que não podia levá-lo mais longe. Mas durante a digressão de *Tambours* pela Austrália, Mnouchkine viu-se confrontada com um problema que ela não esperava encontrar nesse continente longínquo – o dos campos de refugiados que se multiplicam pelo mundo. Este acabaria por ser o tema do espectáculo seguinte, até hoje o último espectáculo do Théâtre du Soleil. Mnouchkine realiza inquéritos e entrevistas em diferentes campos de refugiados, interessa-se de perto pelo de Sangatte¹, em França, perto de Calais, muito falado na altura. Uma actriz do Théâtre du Soleil, de origem iraniana, acompanha-a e traduz. Partindo do material documental reunido e das improvisações dos actores registadas em vídeo e depois visionadas, Mnouchkine constrói, sem apoio de qualquer texto escrito, um espectáculo colectivo, regressando, depois de a ter abandonado, à "criação colectiva", que definiu o Théâtre du Soleil nos anos setenta (1979, *L'âge d'or*). *Le dernier caravansérail*² fala-nos dos dias de hoje, desta vez seguindo de perto a actualidade. As personagens são esses viajantes sem bagagem e sem papéis, que fogem do seu país em guerra, de um governo que os persegue ou de um regime que age contra as liberdades e a inteligência. O tema do espectáculo é o *exílio* que constitui a condição do grupo de seres humanos mais numeroso do século XXI, o acolhimento oferecido a esses exilados e a responsabilidade dos países ocidentais. Ocupa-se, enfim, do fundamentalismo religioso e dos direitos achincalhados – tanto o das mulheres sob o *tchador*, como o de todos os seres humanos à instrução. Trata-se de uma enorme saga que, na sua versão integral, dura 6 horas (com as pausas necessárias para que o espectador possa respirar e recompor-se). É composta por capítulos ou sequências, onde reencontramos as mesmas personagens e onde os actores interpretam vários papéis.

<

Fot. Charles
Henri Bradier.

¹ Campo onde os refugiados esperavam receber os seus papéis ou esperavam por uma eventual passagem para Inglaterra, comprada aos passadores ilegais. Este campo já não existe actualmente, mas os refugiados permanecem lá.

² No persa original, significava "palácio das caravanas". Em português existe "caravançaraí" ou "caravançará", com o sentido, justamente, de estalagem pública, no Médio Oriente, para hospedar gratuitamente as caravanas que viajam por regiões desérticas; em sentido figurativo, sugere ainda mistura, baralhamento, confusão (N.T.).

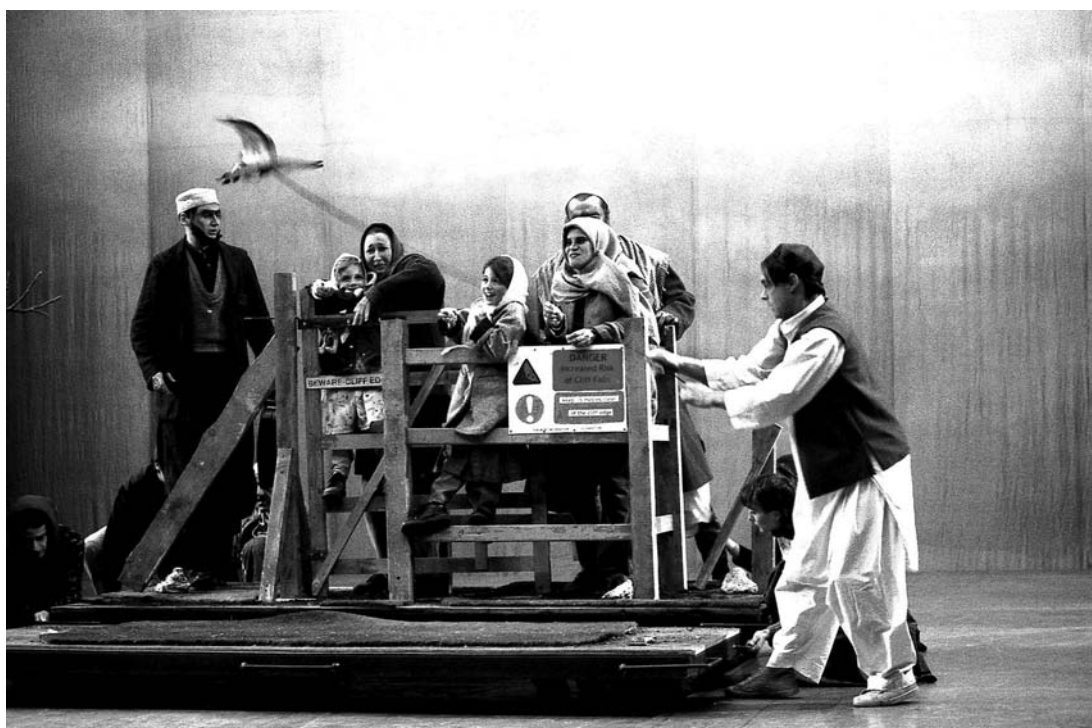
Como representar um tema tão actual, complexo, sórdido, violento, quando o realismo procurado por Ariane Mnouchkine é um "realismo convencional"? Como trabalhar para encontrar, para modular a distância necessária ao acto teatral? Que forma inventar, para que o documento não perca a sua força e impacto e para que, ao mesmo tempo, esse teatro documental seja uma obra de arte?

Atrás do palco, coberto por uma camada lisa de cimento colorido numa gama de tons de cinzento e preto, eleva-se um pano de seda também cinzento, recuperado de *Tambours sur la digue*, sobre o qual se apresentam, em versão pastel, as cores do tempo e do espectro cromático. Este pano de seda levantar-se-á no início e no fim de cada sequência para assegurar as entradas e saídas, facultadas pelos dois passadiços inclinados, que bordejam lateralmente o palco. No proscénio, uma longa fenda negra, um buraco rectangular. Neste vasto espaço vazio, simultaneamente sombrio e luminoso, tudo é dedicado ao movimento, visto que o espectáculo só fala de peregrinações, viagens, deslocações através do mundo, perda das raízes. A representação dos actores realiza-se sobre praticáveis rolantes, agilmente manipulados, postos em marcha ou parados por "impulsionadores" que, assistindo às cenas, são também os delegados do público, como um coro silencioso, mas expressivo. Cada lugar tem assim o seu praticável, que entra pelo fundo do palco, carregado com o seu cenário e as suas personagens. Podem ainda entrar outras personagens, sobre praticáveis mais pequenos, dirigidas também pelos seus colegas "impulsionadores". Eles são, deste modo, elevados acima do chão do palco,

constantemente deslocados e postos em desequilíbrio. A invenção, nascida do trabalho dos actores que tinham de construir o espaço a partir das suas improvisações, assemelha-se simultaneamente ao *ekkyklema* grego, ao célebre praticável d'*O Inspector-Geral* de Gogol-Meyerhold e à tábua de *skateboard*, ligando assim a tradição longínqua à contemporaneidade.

Um dos episódios recorrentes é a passagem da fronteira: um grande praticável situado na borda da abertura rectangular, limitado à frente por uma rede de arame que os passadores (aqueles que em troca de dinheiro fazem os refugiados passar ilegalmente a fronteira) cortavam para que os refugiados escapassem por entre as suas malhas, saltando no vazio – um vazio que representa simultaneamente o risco, o esconderijo onde os procuram os polícias com as suas lanternas-archotes, e o comboio ao qual eles devem, aproveitando um abrandamento, agarrar-se para deixar a França e atingir a Inglaterra mais acolhedora. Outros palcos rolantes evocam, através dos objectos que transportam, um porto francês, uma estrada do Cáucaso, uma praia, uma casa afegã ou tchetchena, um tribunal australiano, uma falésia inglesa... Alguns levam um contentor para o contrabando, um burro, uma mota, ou simplesmente árvores que indicam as diferentes estações ou ainda iluminação pública. Estas "caravanas" teatrais podem estar munidas de umas aberturas capazes de enquadrar grandes planos sobre diferentes partes do corpo das personagens. A referência ao grande cinema mudo está constantemente presente no tratamento do espaço recortado e móvel, tal como no jogo dos actores.

>
Fot. Charles
Henri Bradier.





<

Fot. Charles
Henri Bradier.

Este dispositivo espacial, simultaneamente inventivo e repetitivo, pronto a acolher dezenas de histórias dilacerantes de partida e de separação, combina-se com um dispositivo visual e um dispositivo musical. Os dois últimos pertencem tanto à dramaturgia como à cenografia. O estatuto do texto em *Le dernier caravansérail* é de dois tipos: testemunhos gravados, ditos nas suas línguas originais, e réplicas dos actores das mais variadas nacionalidades que utilizam o seu idioma (francês, persa, russo, búlgaro, inglês, ucraniano, etc.) ou o dos outros, como puderem. Os testemunhos comovem pelo timbre particular das vozes, pela beleza das sonoridades, pela emoção profunda que os faz vibrar. Traduzidos em francês, vão aparecendo sobre a tela de seda do fundo, ao passo que o equivalente francês das réplicas é projectado sobre qualquer parte do dispositivo cénico, por exemplo, sobre o bordo dos praticáveis móveis. Poderosa associação do oral e do escrito!

A música, cujo papel é, de há muito, essencial no Théâtre du Soleil, assume funções mais complexas do que alguma vez antes: "tapete" sonoro sobre o qual os actores representam, ela também serve de didascália – evocando o lugar, o momento, identificando um acontecimento político; compõe um espaço sonoro estratificado que completa o texto, reduzido ao essencial neste espectáculo, e aprofunda a narrativa. O músico-compositor utiliza música ao vivo, como é usual, instrumentos ocidentais, orientais ou construídos, aos quais se adicionam máquinas electrónicas, *samplers* (misturadores). O bricabraque deste *souk*³ de sons está, desta vez, escondido do público por um grande véu-tchador cinzento.

Esta combinação espacial, visual e sonora compõe uma forma audaciosa e nova, cuja beleza, sobriedade e eficácia estão ligadas a longas pesquisas colectivas. Esta é uma forma que exige virtuosismo e precisão por parte dos actores. Ela está ao serviço de um discurso impiedoso sobre o mundo de hoje. Cada uma das partes de *Le dernier*

caravansérail começa pelas atribuições dos exilados sobre a água agitada – o rio ou o mar: sequências em que os praticáveis baloçam sobre metros e metros de seda estendida, agitada furiosamente pelos actores. Esta forma constrói um hino à palavra dada: a voz da própria Mnouchkine, em directo ou gravada, consoante os espectáculos, anuncia numa carta (que, traduzida oralmente e simultaneamente em persa, é escrita ao mesmo tempo sobre a tela de seda cinzenta) dirigida a uma das suas interlocutoras principais, aquando da realização dos inquéritos, que o espectáculo prometido está finalmente acabado! Essa carta é também um hino à fraternidade, materializada no momento em que, depois de tantas cenas de violência e de ódio, os 40 actores do Théâtre du Soleil se lançam nos braços uns dos outros, na altura dos agradecimentos. Sem dúvida que este é um dos sentidos a que o teatro de hoje deve ainda ter a ousadia de aspirar.

* Directora do Laboratório de Pesquisa sobre as Artes do Espectáculo, CNRS, Paris.

Tradução de Marta Brites Rosa.

³ Palavra oriental para designar um conjunto de lojas.