

O Barqueiro Zen, os Jogos Músico-Teatrais e os Estágios de Jean-Jacques Lemêtre no Brasil

Marcello Amalfi ⁱ

Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasil ⁱⁱ

Resumo - O Barqueiro Zen, os Jogos Músico-Teatrais e os Estágios de Jean-Jacques Lemêtre no Brasil

Este texto elucida certos princípios e procedimentos que orientam a atuação de Jean-Jacques Lemêtre enquanto compositor no Théâtre Du Soleil. Apresenta depoimentos exclusivos do músico, e identifica os saberes e mecanismos por trás das atividades praticadas nos estágios que conduz, os jogos músico-teatrais.

Palavras-chave: Jean-Jacques Lemêtre. Théâtre Du Soleil. Música do Teatro. Jogos músico-teatrais. Macro-harmonia.

Abstract - The Zen Barqueiro, Musical-Theatrical Games, and the Classes of Jean-Jacques Lemêtre in Brazil

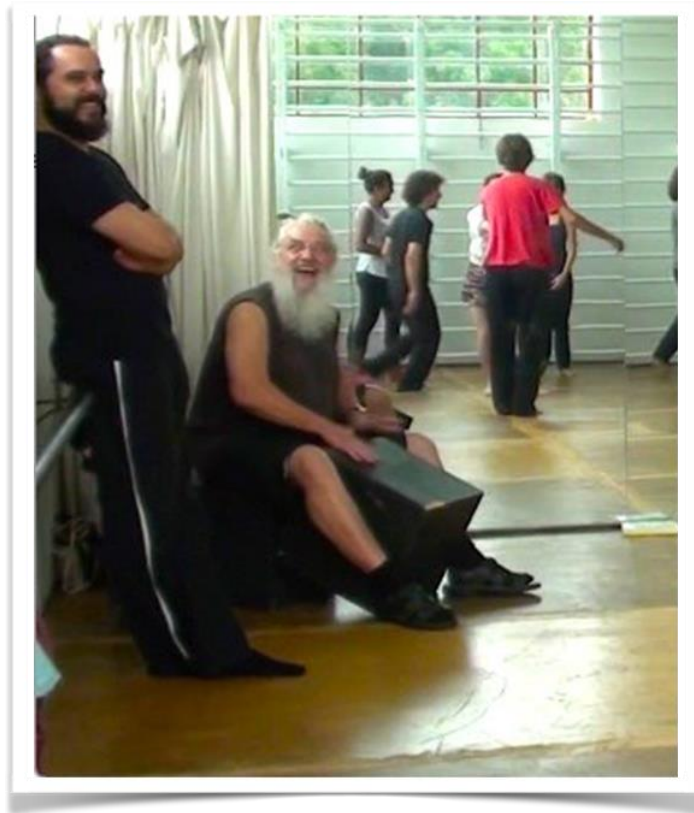
This study enlightens some principles and guiding procedures of Jean-Jacques Lemêtre's performance as a composer at the Théâtre Du Soleil. It presents exclusive testimonies from the musician, and identifies the knowledges and mechanisms behind the activities practiced in the stages guided by him, the musical-theatrical games.

Keywords: Jean-Jacques Lemêtre. Théâtre Du Soleil. Theatre Music. Musical-theatrical games. Macro-harmony.

Resumen - El Barqueiro Zen, los Juegos Músico-Teatrales y las Clases de Jean-Jacques Lemêtre en Brazil

Este estudio esclarece algunos principios y procedimientos que orientan la actuación de Jean-Jacques Lemêtre como compositor en el Théâtre Du Soleil. Presenta testimonios exclusivos del músico, y identifica los saberes y mecanismos detrás de las actividades practicadas en los talleres que conduce, los juegos músico-teatrales.

Palabras clave: Jean-Jacques Lemêtre. Théâtre Du Soleil. Música del teatro. Juegos musicales-teatrales. Macro-armonía.



Marcello Amalfi e Jean-Jacques Lemêtre - Estágio O corpo musical - USP São Paulo - Brasil.
Outubro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

PRELÚDIO

O texto que segue é uma parte do livro *A escuta do inaudível: os jogos músico-teatrais de Jean-Jacques Lemêtre*, ainda em processo de finalização e sem editora, que tem por base a tese elaborada para a obtenção do título de Doutor em Artes apresentada em 2019, com a presença de Jean-Jacques Lemêtre, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Brasil), com estágio doutoral na Université Paris 8 (França). Nosso objetivo é, através deste trecho autônomo, elucidar certos princípios e procedimentos que orientam a atuação de Lemêtre enquanto compositor no Théâtre Du Soleil, apresentando depoimentos exclusivos do músico, identificando e pormenorizando saberes e mecanismos por trás das atividades praticadas nos estágios que conduz, os quais denominamos na tese como jogos músico-teatrais.

Ele está organizado nas seguintes partes: *Introdução*, *O barqueiro Zen e o Curso das Águas* (onde são apresentadas as origens das atividades utilizadas nos estágios), *Os jogos músico-teatrais* (onde estão descritas algumas das atividades), *Os estágios de Jean-Jacques Lemêtre no Brasil* (observações e reflexões sobre quase dez anos de acompanhamento) e *Conclusão*.

Quanto a metodologia de pesquisa que ampara a elaboração deste texto, naquilo que concerne a abordagem, ela é qualitativa, visto que observa processos e fenômenos que não podem ser quantificados, conforme nos explica Deslauriers:

Os pesquisadores que utilizam os métodos qualitativos buscam explicar o porquê das coisas, exprimindo o que convém ser feito, mas não quantificam os valores e as trocas simbólicas nem se submetem à prova de fatos, pois os dados analisados são não-métricos (suscitados e de interação) e se valem de diferentes abordagens. Na pesquisa qualitativa, o cientista é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto de suas pesquisas. O desenvolvimento da pesquisa é imprevisível. O conhecimento do pesquisador é parcial e limitado. O objetivo da amostra é de produzir informações aprofundadas e ilustrativas: seja ela pequena ou grande, o que importa é que ela seja capaz de produzir novas informações (Deslauriers, 1991, p. 58 in Engel Gerhardt; Tolfo Silveira, 2009).

A respeito de sua natureza, trata-se de uma pesquisa aplicada por gerar conhecimentos para aplicação prática; e quanto ao objetivo, é uma pesquisa exploratória:

Este tipo de pesquisa tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses. A grande maioria dessas pesquisas envolve: (a) levantamento bibliográfico; (b) entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; e (c) análise de exemplos que estimulem a compreensão (Gil, 2007 in Engel Gerhardt; Tolfo Silveira, 2009).

No tocante aos procedimentos, trata-se de uma pesquisa de campo, visto que “caracteriza-se pelas investigações em que, além da pesquisa bibliográfica e/ou documental, se realiza coleta de dados junto a pessoas, com o recurso de diferentes tipos de pesquisa (pesquisa ex-post-facto, pesquisa-ação, pesquisa participante, etc.)” (Fonseca, 2002 in Engel Gerhardt; Tolfo Silveira, 2009).

Quanto à fundamentação teórica, é importante destacar que Jean-Jacques freqüentemente reitera que não adota qualquer método pré-definido, escola, sistema musical ocidental ou oriental, moderno ou tradicional, tampouco nenhuma poética ou filosofia específica. Partindo sempre do zero, ele não segue absolutamente nada que não seja a urgência do “estar no presente” do espetáculo teatral no qual trabalha. Diz que é isso que o define enquanto artista, e igualmente, enquanto formador. Opera sempre com base no conhecimento adquirido nos mais de quarenta anos de atividades no Théâtre du Soleil. Desta maneira, elencar autores, teorias ou conceitos nos quais ele poderia se enquadrar naquele momento da

pesquisa, o acompanhamento de suas atividades enquanto formador, significaria impor uma espécie de moldura que não seria natural, possivelmente incapaz de conter aquilo que sua prática descreve. Afinal, trata-se de um músico que utiliza centenas de instrumentos musicais de diferentes períodos e origens geográficas, que não está apoiado em centenas de escolas e sistemas musicais, mas flutuando sobre eles, pilotando o tapete voador no qual leva artistas e público para os lugares mais distantes que a imaginação pode alcançar. Reconhecemos desde o início que reflexões sobre Lemêtre e seu trabalho, em um momento posterior e de forma apartada, poderiam eventualmente se beneficiar de uma articulação mais aprofundada com os pensamentos de outros autores, não obstante a flagrante carência de pesquisadores que se debruçam sobre este tema¹ (a composição musical especificamente para a encenação teatral), quer seja no Brasil, quer seja no exterior como apontam Jean-Jacques Lemêtre e as diligências empreendidas neste sentido. Consequentemente, o próprio Lemêtre se configuraria, ao longo dos anos, como um grande provedor de material bibliográfico, enviando regularmente todo texto sobre ele ou sobre o Théâtre Du Soleil a que tinha acesso. No decorrer da pesquisa, autores entrariam tangencialmente no texto, sobretudo, em função da metodologia de pesquisa que fora adotada, e dos objetivos previamente apontados, que claramente se beneficiariam mais do privilegiado canal direto que o músico passou a oferecer em 2011. Desta forma, na construção da base para a fundamentação teórica da pesquisa, o próprio Lemêtre constituiu-se como uma das principais fontes, e igualmente, uma instância de checagem quanto as observações e apontamentos resultantes das prospecções. Isso caracterizou a pesquisa, em certos momentos, como um verdadeiro exercício de documentação e reflexão teórica a quatro mãos, as duas do pesquisador, e as duas do pesquisado.

Estabeleceu-se a partir de 2011 uma parceria tão prolífica e longeva, que o músico declararia em diversas ocasiões e entrevistas que, de fato, enxergava em mim o maior conhecedor e estudioso de seu trabalho, e durante anos me ajudaria a cunhar um conceito que finalmente se aproximaria do que ele faz. Não por acaso, Lemêtre foi o responsável por levar para a Europa o livro *A macro-harmonia da música do teatro* (Ed. Giostri, 2015), do qual sou autor

¹ Um detalhe que pode passar despercebido, mas que é de extrema relevância, é a necessidade de fazermos uma distinção nas pesquisas e ementas de disciplinas em cursos de teatro direcionados às questões de musicalidade: as mais frequentes são voltadas para a capacitação do atuante (por exemplo, para cantar, para se relacionar com as narrativas sonoras), e extremamente escassas são as que têm foco no responsável pela criação sonora com a qual o atuante formado contracenará posteriormente. No caso específico de Jean-Jacques Lemêtre, que não distingue uma coisa da outra, sobretudo em razão do papel que desempenha no Théâtre du Soleil, o observado desequilíbrio quantitativo e qualitativo de autores e cursos nestas duas direções impõe tamanho exercício retórico para coadunarmos o material disponível àquilo que Lemêtre realiza na prática, que tal um tensionamento teórico, ao invés de aproximar-nos de uma compreensão de sua atuação, nos afasta dele.

e ele assina o texto da contra-capa (com prefácio do dramaturgo e novelista Lauro Cesar Muniz e orelha de capa do Maestro Gil Jardim). Trata-se do primeiro livro originalmente escrito em idioma português sobre a companhia Théâtre du Soleil, que hoje ocupa lugar de destaque na bibliografia da trupe e no seu site², na biblioteca da *Association de Recherche des Traditions de l'Acteur (ARTA)*³, no *Centre International de Réflexion et de Recherche sur les Arts du Spectacle (C.I.R.R.A.S)*⁴, e também no Centro de Estudos Latino-Americanos em Berlim. É neste livro que se apresenta o conceito homônimo macro-harmonia, desenvolvido durante a pesquisa de mestrado na Universidade de São Paulo, 2013, que funciona como uma chave indispensável na compreensão da prática artística e pedagógica de Jean-Jacques Lemêtre:

Ao participar de uma encenação, a música inter-relaciona-se de maneira indissociável com todos os seus elementos (luz, cenário, figurino, gestus, relações inter-personagens, trama da história, passagem do tempo, etc.), alterando-os ao mesmo tempo em que é por eles alterada. Isso acarreta uma ampliação de sua estrutura harmônica, que ao incluir elementos que não possuem natureza sonora, passa a ser identificada como Macro-Harmônica (Amalfi, 2013).

Citado pelo professor Pierre Longuenesse (Université Sorbonne Nouvelle Paris III) em seu livro *Jouer avec la musique. Jean-Jacques Lemêtre et le Théâtre du Soleil* (Actes Sud-Papiers, 2018), o livro e o conceito vêm ocasionando convites para palestras em importantes centros internacionais de estudos teatrais, como a *MACRO-HARMONY de la musique du théâtre*, que proferi em 15 de abril de 2016, no CIRRAS (*Centre International de Réflexion et de Recherche sur les Arts du Spectacle, Paris, Fr.*), e as palestras no Seminário de Doutorado e da Unidade Curricular Mimese e Representação, na Universidade de Lisboa em fevereiro de 2020,⁵ e na Université Sorbonne Nouvelle Paris III (fevereiro de 2020).

Sendo assim, munidos de um no conceito, e seguindo o aconselhamento de Jean-Jacques Lemêtre ao observar que muito pouco se escreveu sob o viés didático de sua atuação, corporificamos nossa base de dados para pesquisa de doutorado a partir de fontes apontadas pelo próprio músico como o melhor dos caminhos para alcançar os propósitos previstos. São elas:

² Disponível em <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/librairie-et-editions/a-macro-harmonia-da-musica-do-teatro-1906>, acessado em 31/05/2021.

³ Président : Georges Banu; Vice-Présidente : Ariane Mnouchkine; Direction artistique et pédagogique : Jean-François Dusigne - <https://artacartoucherie.com/01-qui-nous-sommes.html>

⁴ <https://data.bnf.fr/fr/16954663/centre-international-de-reflexion-et-de-recherche-sur-les-arts-du-spectacle/>

⁵ <https://www.letras.ulisboa.pt/pt/agenda/aurora-polo-de-pesquisa-teatral-estudos-sobre-o-theatre-du-soleil-em-lingua-portuguesa-1>

- I. O acervo pessoal que passou a ser constituído em 2011, por ocasião do mestrado realizado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA - USP, cujo título é “A Macro-Harmonia da música do Teatro: a relação criativa entre o compositor Jean-Jacques Lemêtre e a encenadora Ariane Mnouchkine”, com especial foco na rica e vasta literatura que vem sendo reunida, com numerosos textos ainda não publicados em português, e encaminhados diretamente pelo músico através das contribuições que faz regularmente desde o início deste estudo.
- II. Os frutos do acompanhamento e monitoria das atividades de Lemêtre no Brasil, iniciados em 2011, que logo passaram a incluir o desempenho da função de tradutor e assistente do músico. Para além da experiência única do convívio diário durante longos períodos, e da troca de ideias e aprendizado inerentes a ela, tal aproximação vem permitindo também a produção de fotografias e registros em áudio e vídeo com qualidade HD exclusivos dos estúdios e palestras que o músico realiza em solo brasileiro, que superam cem horas de duração.
- III. O material reunido durante a residência realizada, a convite de Lemêtre, na sede do Théâtre Du Soleil em Paris, durante o primeiro semestre de 2016 por ocasião da elaboração do espetáculo *Une Chambre en Indie*, que inclui a aquisição do precioso acervo histórico com material digitalizado sobre a companhia desde sua criação, fornecido pelo seu responsável, Franck Pendido. Merecem igual destaque as centenas de fotografias da rotina diária na sede da companhia, e o conjunto de entrevistas exclusivas realizadas com atores da trupe, membros e estudiosos apontados em uma lista elaborada pelo próprio músico, registradas em vídeo com qualidade HD, com mais de vinte e uma horas de duração.
- IV. A estruturação e condução do estágio OS JOGOS MÚSICO-TEATRAIS DO THÉÂTRE DU SOLEIL na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no bairro do Bom-Retiro, na cidade de São Paulo, de 23 de outubro a 13 de dezembro de 2017, objetivando a verificação da aplicabilidade e pertinência dos princípios e procedimentos dos estágios de Jean-Jacques Lemêtre em um ambiente externo a poética da trupe.⁶

⁶ Para a ocasião, foi desenvolvido o fichário aqui apresentado, contendo uma seleção dos jogos músico-teatrais de Jean-Jacques Lemêtre, enriquecido com comentários do próprio músico, e concebido para ser, parafraseando a professora Ingrid Dormien Koudela a respeito daquela que inspirou a adoção do formato de fichário, Viola Spolin, um “instrumento de extrema flexibilidade lúdica e didática, permitindo formas das mais variadas na escolha e sequência dos jogos” (Koudela, 2008, p. 21).

Quanto à pertinência das argumentações contidas neste texto, vale ressaltar que Jean-Jacques Lemêtre não apenas acompanhou de muito perto tanto a pesquisa do mestrado quanto a do doutorado que gerou este texto, sobretudo nos períodos em que veio a São Paulo e ficou hospedado em nossa residência, ou enquanto viajamos país a fora para ministrarmos cursos e palestras pelo Brasil. Durante os anos destes processos, ajudou a cunhar conceitos, elaborar fichas e descrições dos jogos músico-teatrais, e a dirimir eventuais dúvidas que surgiam no percurso. Em 2019 fez questão de acompanhar pessoalmente a cerimônia de conclusão do doutorado sanduíche Universidade de São Paulo / Université Paris 8, e participar (duas noites antes da data) da seleção de suas próprias composições para integrarem a trilha sonora do vídeo que viria a ser apresentado na defesa da tese de onde foi extraído o texto que segue, que será parte do livro que pretendemos lançar conjuntamente em breve.

INTRODUÇÃO

Ao perguntar a Lemêtre quais seriam as melhores fontes para desvelar as questões que envolvem a música do Théâtre Du Soleil e seu aprendizado, ele foi categórico em nomear duas. A primeira, prosseguir com a minha ideia inicial e falar diretamente com os atores, pois, além disso jamais ter sido feito, de fato são eles os primeiros a estabelecer a conexão com a música, e são eles que estão no outro canto do palco, em cena.

Sobre a segunda fonte, ele prosseguiu:

JJL - Quando você me pergunta se há outras questões [além de falar com os atores], eu penso que com todos os estágios⁷, com todas as coisas que você já tem...

MA - Ah sim, eu já tenho mesmo muita coisa...

JJL - Você tem mesmo muita coisa! Porque depois, nós colocamos uma questão, e a resposta já está lá nos estágios. Veja você, como para a questão que você me fez esta manhã, ela [a resposta] está nos estágios (Lemêtre in Amalfi, 2016).

Sendo assim, para conhecer o universo dos estágios de Jean-Jacques, e contando com o privilégio de ter o próprio artista como guia, embarcaremos em suas palavras, proferidas durante a abertura de um deles, realizado na Universidade de São Paulo em novembro de 2011:

Meu nome é Jean-Jacques. Eu trabalho a música no Théâtre Du Soleil apenas há trinta e quatro anos. Nesse começo, eu pretendo trabalhar com vocês sobre essa relação música e teatro, teatro e música, sobre a forma de diversos pequenos exercícios. De fato, eu vou tentar dar a vocês uma espécie alimentação, de forma que

⁷ Lemêtre se refere ao acervo que venho reunindo durante a monitoria de seus cursos no Brasil, dentro e fora da Universidade de São Paulo, desde 2011, o qual conta, dentre outras coisas, com centenas de fotografias e dezenas de horas de registro em vídeo.

vocês possam digeri-la, e fazer com ela, aquilo que vocês quiserem fazer individualmente (Lemêtre in Amalfi, 2011).

Conforme deixa claro em sua fala, Lemêtre não vê o seu papel nos estágios, e tão pouco nas montagens de espetáculos do Théâtre Du Soleil, como o de um professor. Ele se coloca como uma espécie de barqueiro que navega pelo universo da música do teatro, conduzindo viajantes durante trechos de uma jornada que eles podem retomar posteriormente, quando e a partir de onde julgarem necessário. O cozinheiro⁸ que prepara um alimento especial, para ser degustado e digerido da maneira que se bem entender.

Desta forma, seus estágios refletem uma acepção muito próxima da palavra curso significando o caminho das águas de um rio, onde os viajantes podem beber sempre que têm sede, contrapondo à ideia de percurso fechado, com seu conteúdo pré-estipulado, com começo, meio e fim.

Isso significa que, ao transcrever e organizá-los, com a colaboração direta de Jean-Jacques e dos atores da companhia, estamos registrando fielmente uma prática que vem sendo desenvolvida desde 1978, que, em uma certa medida, permaneceu até agora restrita aos membros da companhia, e aos eventuais participantes dos estágios que o músico conduz.



Jean-Jacques Lemêtre - Estágio na Oficina Oswald de Andrade - São Paulo - Brasil.
Julho de 2017. Acervo pessoal Marcello Amalfi

⁸ Curiosamente, Lemêtre tem como uma de suas paixões, a culinária, e é responsável por boa parte dos pratos que comemos nas celebrações no Théâtre Du Soleil.

O BARQUEIRO ZEN E O CURSO DAS ÁGUAS

Com o passar dos anos, e o avançar das pesquisas sobre o trabalho de Jean-Jacques Lemêtre, foi possível observar alguns dos fatores que levaram o compositor a entender os estágios sobre música do teatro que conduz como “uma espécie de alimentação”, que o ator “pode digerir” e praticar posteriormente, para fazer o uso que bem entender.

Um deles é a origem dos exercícios. Inserido no seio de uma trupe antes de ter assistido qualquer espetáculo teatral, o músico passou a procurar atender as demandas da montagem que participava com os meios que possuía, que eram basicamente, o saber adquirido com a atividade musical pregressa, e toda e qualquer pista que pudesse lhe apontar uma direção naquela estrada que ele jamais havia colocado os pés.

Conforme Lemêtre relatou, em sua primeira experiência, *Mephisto* (1978), ele atuou basicamente como professor de música para os integrantes da trupe, e escreveu alguns temas “à maneira de...”, seguindo estilos pré-determinados por Ariane. Vale lembrar que, naquela ocasião, ele esteve incumbido de ensinar música dentro das práticas e perspectivas do padrão tradicional dos conservatórios. Segundo as orientações da diretora, os artistas formariam dois grupos musicais, e deveriam ser capazes de executar as músicas em cena. Quais músicas seriam escolhidas, e para quais cenas? A tarefa de fazer esta seleção ficou a cargo de Ariane, de forma que Jean-Jacques não chegou a sair de sua “zona de conforto”. Isso fez com que, dentro do campo que adiante identificaria como música de teatro, o compositor pouco avançasse neste primeiro contato com a trupe.

Porém, na ocasião da montagem seguinte, *Richard II* (1981), que marcou o início do ciclo *Les Shakespeares*, Lemêtre foi incorporado como membro efetivo da trupe, e inserido na rotina diária de ensaios e apresentações, possibilitando que os seus saberes a respeito da música do teatro comesçassem a ser desenvolvidos, e, juntamente com eles, os exercícios para praticá-la com os atores.

Enquanto estiveram sendo elaborados e utilizados apenas internamente, durante os processos de criação dos espetáculos no *Théâtre Du Soleil*, estes exercícios apresentaram, como objetivo único, desenvolver ou aprimorar alguma habilidade que estivesse sendo requisitada pela montagem. Nestas ocasiões, o compositor não tinha a intenção de preparar os atores para espetáculos futuros, ou para algo que não estivesse nos limites daquilo que vinham trabalhando. Isso fazia com que os exercícios espelhassem, na maioria das vezes,

situações muito familiares aos praticantes, ligadas diretamente as cenas do espetáculo em questão, ou situações minimamente vinculadas a ele.

Todavia, com o início da realização de estágios abertos, dentro e fora da Cartoucherie, estes mesmos exercícios passaram a ser praticados também por um outro público, porém, mantendo em sua estrutura certos elementos que não haviam chegado até eles através de qualquer tradição de ensino da música. Elementos característicos da atividade teatral onde, originalmente, os exercícios haviam sido criados, como por exemplo, a utilização ampla do corpo e de sua movimentação no espaço durante as práticas vocais, roteiros de pequenas cenas concomitantes com a execução de padrões rítmicos, improvisações de entradas no palco com aberturas de cortinas imaginárias, e por aí afora.

Do ponto de vista do público, isso acarretou em um aprofundamento na contextualização da música, o que pode ter impactado positivamente em muitos aspectos da relação que eles estabelecem com ela, durante e depois dos estágios.

Para Jean-Jacques, com o passar do tempo, a presença destes elementos da origem dos exercícios gerou uma produtiva fricção entre suas práticas musical (na acepção ortodoxa adotada tradicionalmente nos conservatórios, que ele já dominava) e teatral (que estava começando a desenvolver), o que acabou por estabelecer um interessante ponto de contato entre as duas, algo como os “empreendimentos interdisciplinares que não devem passar despercebidos a quem esteja engajado em qualquer tipo de educação musical”, apontados por Murray Schafer:

Quero acrescentar, também, minha firme convicção de que o colapso das especializações e o crescimento do interesse nos empreendimentos interdisciplinares não devem passar despercebidos a quem esteja engajado em qualquer tipo de educação musical. Durante o século XX, as artes tem se mostrado suscetíveis a fusão e a interação. Considero que é somente questão de tempo para que os estudos de mídia sejam adotados em aula, quando as diversas partes individuais poderão emergir dos compartimentos em que foram colocadas há tanto tempo e propiciar uma interação, ao mesmo tempo, estimulante e poderosa. Dalcroze estava certamente muito à frente de seu tempo quando, por volta de 1900, desenvolveu sua euritmia, pela qual o treinamento na arte temporal da música foi atraída para dentro da sinergia, com a atividade do movimento do corpo no espaço (Schafer, 1991, p. 305).

A presença de elementos característicos da atividade teatral, e a mecânica de sua utilização durante os estágios, em nosso entendimento, aproxima os exercícios de Lemêtre dos Jogos Teatrais de Viola Spolin, estudados pela Professora Ingrid Dormien Koudela, da Universidade de São Paulo:

O processo de jogos teatrais visa efetivar a passagem do jogo dramático (subjetivo) para a realidade objetiva do palco. Este não constitui uma extensão da vida, mas tem sua própria realidade. A passagem do jogo dramático ou jogo de faz-de-conta para o jogo teatral pode ser comparada com a transformação do jogo simbólico (subjetivo) no jogo de regras (socializado). Em oposição a assimilação pura da realidade ao eu, o jogo teatral propõe um esforço de acomodação através da solução de problemas de atuação (Koudela, 2006, p. 43).

No entanto, foi com a acepção francesa da palavra jogar, ou seja, *jouer* (à propósito, a qual é utilizada por Lemêtre), que encontramos uma correlação mais profunda com os exercícios utilizados pelo compositor nos estágios que conduz, os quais passamos a identificar neste trabalho como **jogos músico-teatrais**.

Em comparação com a palavra jogar, em português, a palavra *jouer* em francês, assim como *play* em inglês, são utilizadas para indicar uma gama bem mais extensa de ações. Desta forma, quando Lemêtre diz em seus estágios “*Jouons les exercices*”, nós entendemos que ele não está orientando os participantes a “encenar os exercícios”, e tampouco “tocar os exercícios”; mas a fazerem algo que está neste ínterim, no meio dessas duas coisas.

Sendo assim, não obstante tratar-se de uma questão vernacular que se apresenta para aqueles que falam o idioma português, entendemos ser importante observar que a adoção do termo jogo para identificar os exercícios de Lemêtre, parte da perspectiva ampla através da qual o próprio compositor compreende a palavra *jouer*, em sua origem, no idioma francês.

OS JOGOS MÚSICO-TEATRAIS

Os jogos músico-teatrais começaram a ser desenvolvidos há décadas, partindo das demandas específicas que surgiram durante as montagens dos espetáculos no Théâtre Du Soleil, com a finalidade de solucionar questões locais e imediatas ligadas à execução das cenas, dimensionadas pela habilidade dos atores em lidarem, ou não, com elas. Nos estágios abertos ao público, conduzidos por Lemêtre, estes jogos sofrem pequenas adaptações e aprimoramentos, e passam a ser acompanhados por novos jogos, que, eventualmente, foram sendo criados para atender demandas que surgiam nos próprios estágios.

Embora Jean-Jacques não faça qualquer tipo de classificação quanto ao objetivos dos jogos músico-teatrais, durante o acompanhamento dos estágios, verificamos que eles

apresentam-se principalmente, mas não exclusivamente, em dois grandes eixos: da musicalidade e da corporalidade.⁹

No eixo da musicalidade, incluímos jogos que visam desenvolver as habilidades do ator para lidar com a música em cena - mais especificamente, a música do teatro. Apesar de abordarem questões como, por exemplo, a percepção musical e o uso da voz, ou seja, assuntos pertinentes a um estudo de música tradicional, verificamos que, nos estágios, eles são propostos por Lemêtre com o objetivo de aprimoramento da capacidade dos atores para articularem tais elementos a partir da relação que eles estabelecem com elementos que não possuem natureza sonora (texto, movimentação, gestual, e por aí fora). Um exemplo de jogo músico-teatral que trabalha neste eixo é o *Prenez à cette note* (Tome essa nota), que envolve a percepção da altura de um som e a reprodução desta referência vocalmente, e o falar um pequeno texto enquanto se realiza uma série de movimentos pré-estabelecida.

No eixo da corporalidade, incluímos jogos voltados para o desenvolvimento de habilidades ligadas ao ritmo no corpo do ator, à coordenação motora, à sincronia. São jogos em que o participante realiza gestos ou rotinas de movimentos, obedecendo padrões rítmicos, sobretudo, padrões não simétricos e pouco usuais na música ocidental, como por exemplo, um padrão de sete tempos. Um jogo músico-teatral que trabalha neste eixo é o *Promener sur cinq et sept* (Passear sobre cinco e sete), que envolve o caminhar sobre um padrão rítmico assimétrico.

Um fato relevante, que ficou claro desde que iniciei o acompanhamento dos estágios conduzidos por Jean-Jacques, é que apesar de cada um dos jogos músico-teatrais, à princípio, trabalhar predominantemente uma habilidade (como por exemplo, a emissão vocal de um som afinado, a realização de uma sequência de movimentos em um ritmo específico), praticamente todos eles desenvolvem, simultaneamente, habilidades dos dois eixos

⁹ É importante observar que não se pretende, aqui, fornecer definições do que é musicalidade e corporalidade, mas agrupar os exercícios de uma maneira que, neste momento, nos parece ser interessante para o estudo, não obstante o músico jamais ter feito qualquer comentário a respeito de uma identificação como esta. Em outras passagens da tese estes termos são mais aprofundados, notadamente nas entrevistas realizadas com artistas do Théâtre du Soleil e pesquisadores ligados a ele, como Jean-François Dusigne, antigo ator da trupe, que é professor da Université Paris 8 e foi supervisor em nosso estágio doutoral realizado em Paris em 2016. Em sua entrevista, ele afirma que "Agora, a questão de um diálogo possível com a música, eu vejo... ali estão as máscaras (aponta para máscaras de Kyogen que estão no chão do espaço), é um tipo semelhante. Isso significa que, se você colocar juntos um mascarado e um ator sem máscara, os dois vão se acordar em torno dos princípios que estão sob o jogo, o mascarado com o sem máscara. Isso quer dizer que existe uma determinada ritmicidade, há uma energia mínima. Em um tempo, podemos dizer também, que está ligada ao seu ritmo e a essa música, que podemos chamar "uma musicalidade" (Dusigne, Jean-François. Entrevista concedida a Marcello Amalfi, em 23/06/2016, na ARTA - Association de Recherche des Traditions de l'Acteur. Cartoucherie, Paris - France. Tradução nossa).

apontados. O que era de se esperar, uma vez que foram criados a partir de demandas que surgiram no palco, onde a atuação dos participantes não se limita a simplesmente cantarem uma melodia, ou executarem um ritmo com palmas.

Chama a atenção também que, curiosamente, o que Lemêtre procura enfatizar quando propõe jogos do primeiro eixo é, geralmente, algo ligado ao desenvolvimento de uma musicalidade do corpo do ator; e quando propõe jogos do segundo, algo ligado ao desenvolvimento de uma corporalidade da música do teatro.

Ao fazer a introdução nos estúdios, Jean-Jacques, usualmente, anuncia que trabalha sobre a relação música e teatro, “ou teatro e música, como vocês queiram chamar”, indicando que, nos jogos, não estabelece qualquer relação de superioridade de um ou de outro como premissa.

Há uma fala marcante a respeito dos jogos que propõe, a qual ele profere no início de praticamente todos os estúdios que conduz:

Então, farei pequenos exercícios, que eu não terminarei jamais, já que serão vocês que os terminarão em suas casas, se quiserem. Portanto, são todos muito fáceis no início, e depois... Se vocês tiverem perguntas a fazer, eu posso responder mil vezes a mesma pergunta, sem nenhum problema, eu sou completamente Zen. Aí, eu entendo a coisa ao contrário, que sou eu que me expliquei mal, para me fazer entender. Não hesitem em me fazer de novo exatamente a mesma pergunta. [...] Nós vamos nos ver por três dias, e eu vou trabalhar sobretudo três coisas: a independência, a interdependência, e a dependência (Lemêtre in Amalfi, 2011).

Ao dizer que não termina jamais os jogos, Lemêtre revela o seu entendimento de que, não obstante os jogos músico-teatrais possuem o propósito de aprimorar alguma habilidade, o tamanho deste aprimoramento pessoal deverá ser determinado particularmente pelo participante do estúdio, que poderá retomar o exercício posteriormente, e praticá-lo o quanto julgar necessário.

Outra informação importante também nos é revelada nesta mesma fala, quando Jean-Jacques diz que trabalhará “a independência, a inter-dependência, e a dependência”. A partir da experiência de mais de quatro décadas inserido diretamente no processo de criação de espetáculos teatrais, o compositor acredita que uma das maiores dificuldades apresentadas pelos atores, durante as montagens, é se relacionarem com a música em cena de forma consciente. Pensando nesta dificuldade, ele procura, nos estúdios que conduz, propor jogos em que o participante possa desenvolver tal habilidade em três maneiras distintas:

A primeira delas, é com independência. Conforme explica nos estúdios, há uma tendência dentre os atores iniciantes, de procurarem reconhecer os tempos fortes na música

para apoiarem seus gestos, passos, movimentos de cabeça, ou falas marcantes. Isso, segundo o compositor, pode criar uma caricatura, transformar a música do teatro em música de desenho animado, algo bizarro que deve ser evitado. Para Jean-Jacques, o ator precisa desenvolver a capacidade de exceder a mera sincronia gratuita com os sons, ou mesmo, significar a sincronia que eventualmente optar em fazer de forma coerente dentro da cena.

A segunda maneira, é com inter-dependência. Neste caso, como descreve Lemêtre, o ator deve “jogar” com a música, estar disponível, verdadeiro e “no presente”, ao mesmo tempo em que fornece elementos para que a música também o faça. É um contracenar, que somente pode ser edificado pelo engajamento inequívoco dos dois lados, ator e músico.

A terceira, é com dependência. Nela, o ator contribui com algo na encenação que somente pode ser gerado através da relação que ele estabelece com a música. Um tipo de relação que exige uma qualidade muito alta de percepção da cena e do jogo, e que não pode ser confundida com o que Jean-Jacques identifica com um “deitar sobre a música”, ou seja, quando o ator “não está presente” na encenação, e a música passa a “fazer todo o seu trabalho”.

Uma particularidade sobre os estágios de Lemêtre é o fato dele não trazer consigo um roteiro prévio. É bem possível que jamais tenha anotado qualquer um dos jogos músico-teatrais, posto que, nestes anos em que venho acompanhando suas atividades pelo Brasil, ele nunca fez algo neste sentido. Ademais, não houve sequer uma ocasião na qual chegou para conduzir um estágio portando cadernos, ou qualquer lista pré-definida do que iria propor aos participantes.

Não obstante partir da “proposta inicial” (montagem, oficina, workshop), entendemos que o fator de maior peso para a **seleção dos jogos no estágio** são as informações advindas da observação que Jean-Jacques faz do fluxo de troca e alimentação mútua que ocorre entre ele e os participantes durante o próprio estágio.

Uma relação direta, muito similar àquela que estabelece com os atores do Théâtre Du Soleil quando estão em cena, aqui descrita por Jean-Marc Quillet:

Durante as representações, Jean-Jacques Lemêtre permanece em relação direta com a cena, com a ação, com a emoção do ator, como o músico oriental que não deixa de seguir o ator e, por vezes, se diverte com ele em um jogo de pergunta e resposta: às vezes ele acelera o ritmo e o ator deve segui-lo, às vezes o ator provoca uma ação e é o músico que deve se adaptar. Diferentemente dos músicos ocidentais de ópera, por exemplo, Jean-Jacques Lemêtre nunca repousa os olhos em uma partitura sobre uma escrivaninha, agarrando-se a um regente. A partitura, o regente, são os atores (Quillet, 1999, p. 145).

Por essa razão, os estágios de Jean-Jacques Lemêtre se configuraram como experiências únicas, que apesar de seguirem as mesmas premissas, guardaram em si uma generosa porção de *mystère*. Não apenas pelo fato de serem configurados por uma escolha local e personalizada de jogos músico-teatrais, mas, principalmente, pela riqueza e variedade trazida pelos inúmeros artistas e aspirantes que deles participam.



Jean-Jacques Lemêtre - Estágio na Oficina Oswald de Andrade - São Paulo - Brasil.
Julho de 2017. Acervo pessoal Marcello Amalfi

OS ESTÁGIOS DE JEAN-JACQUES LEMÊTRE NO BRASIL

O acompanhamento dos estágios conduzidos por Lemêtre, que é utilizado como base neste estudo, teve início no ano de 2011, na Universidade de São Paulo. Não obstante abranger somente atividades realizadas no Brasil, ele se apresenta como uma sólida fonte de pesquisa a respeito desta prática. O próprio compositor afirmou, repetidas vezes, que os estágios aqui realizados não possuem diferenças significativas daqueles realizados em outros países, quer seja quanto à sua estrutura e desenvolvimento, quer seja quanto ao seu conteúdo.

Trata-se de um universo de dez estágios, perfazendo vinte e sete períodos, com cerca de quatro horas de duração cada, totalizando, aproximadamente, cento e oito horas de atividades:

2011

De 17 a 19 de outubro - Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

2012

De 06 a 08 maio - Oficina Cultural Oswald Andrade, São Paulo, SP.

De 21 a 27 de julho - Ave Lola. Curitiba, PR.

2013

De 02 e 03 maio - Oficina Cultural Oswald Andrade, São Paulo, SP.

De 02 e 03 maio - B_arco, São Paulo, SP.

2015

De 04 a 06 de maio - Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

04 maio - Centro de artes e educação Célia Helena, São Paulo, SP.

2017

15 a 17 de julho - Oficina Cultural Oswald Andrade, São Paulo, SP.

2018

28 de abril - Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

De 28 e 29 de abril - Teatro Núcleo Experimental, São Paulo, SP.

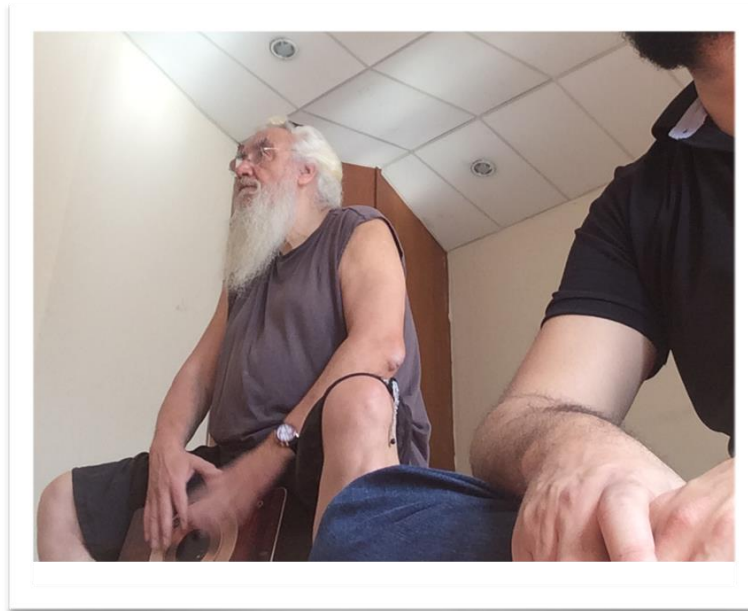
O material reunido neste acompanhamento inclui o registro em vídeo das atividades, com cerca de noventa horas de duração, além de centenas de fotografias, e um número incalculável de horas em conversas e debates com Jean-Jacques, durante e após os estágios.

Quanto ao perfil dos participantes dos estágios no Brasil, infelizmente não foram elaboradas quaisquer fichas ou registros que possibilitassem coletarmos informações que pudessem nos balizar na tarefa de traçarmos algo preciso. Contudo, com base nos locais de sua realização, nas monitorias que realizamos, e nos registros em vídeo, verificamos que, na maioria das ocasiões, a faixa etária permaneceu entre os dezoito e os vinte e cinco anos de idade. Foi maciça a presença de universitários, oriundos de cursos de graduação e pós-graduação em artes-cênicas. Houve participantes com titulação de mestre e doutor, especialistas, e professores universitários. Profissionais experientes da área do teatro e da música também participaram em alguns dos estágios, assim como artistas e estudantes estrangeiros.

Ainda sobre o perfil, acreditamos ser importante observar que foram relativamente poucas as ocasiões em que houve a participação de musicistas, profissionais ou aspirantes,

tocando nos estágios. Nas vezes em que vieram munidos de seus instrumentos, a opção de Lemêtre foi, em um primeiro momento, mantê-los praticando os jogos de maneira indistinta dos outros. Em um segundo momento, Jean-Jacques os agrupou, e passou a orientá-los sobre como atuarem no papel de responsáveis pela música durante os jogos. Tais ocasiões, no entanto, foram excessões. Apesar da presença, em quase todos os estágios, de participantes se auto-declarando musicistas em suas companhias, ou algo similar, poucos deles levaram instrumentos, e por essa razão, participaram dos jogos músico-teatrais da mesma forma que os demais.

A respeito do formato dos estágios, em momento algum houve planejamento prévio por parte de Jean-Jacques. Tudo foi estabelecido enquanto se davam os encontros, a partir do desenrolar das propostas que ele fazia. Foram as sequências dos jogos que, por sua vez, imprimiram características aos encontros, posto que alguns deles eram realizados com todos sentados em roda, enquanto outros, com os participantes espalhados aleatoriamente pelo espaço. Alguns jogos necessitavam serem praticados coletivamente, já outros, eram individuais. Uns demandavam serem jogados em duplas, enquanto outros em trios, ou mesmo, em pequenos grupos.



Jean-Jacques Lemêtre e Marcello Amalfi - Estágio na Oficina Oswald de Andrade - São Paulo - Brasil. Julho de 2017. Acervo pessoal Marcello Amalfi

Embora não ter sido uma regra dos estágios no Brasil, durante a maior parte dos jogos em que os participantes foram reunidos em grupos, Jean-Jacques procurou estabelecer com eles situações de encenação. Para tanto, contavam com alguns jogadores se apresentando para os outros, dispostos no espaço como se fossem o palco de um lado, e o público no lado oposto:

Eu gostaria de dizer pra vocês umas coisas, para vocês pensarem em relação ao público: na platéia, tem uma pessoa que vem pela primeira vez no teatro, mas tem também uma pessoa que vem pela última vez no teatro. Na platéia, tem uma ou duas pessoas que sabem, tem um grande músico, um grande coreógrafo, uma grande bailarina, um grande diretor de teatro. É preciso ter em mente que estas pessoas estão presentes a platéia, qualquer que seja a platéia. Se a gente tem isso na cabeça, isso transforma completamente a forma pela qual a gente entra no espaço sagrado. Quando eu fiz a simulação do início do teatro (os três sinais), houve um silêncio total, o que significa que isso funciona. Depois vocês esqueceram que eu lancei o sagrado no teatro. Vocês estão no teatro, vocês têm que esquecer que nós estamos numa sala de dança, têm que esquecer de tudo isso aqui. [...] Quando vocês forem atuar, antes de mentir, vocês tem que acreditar! (Lemêtre in Amalfi, 2011).

Nestas situações de encenação, Jean-Jacques geralmente procurou trabalhar questões que, segundo ele, somente poderiam ser observadas e praticadas durante o jogo teatral, sobretudo, aquelas concernentes às relações estabelecidas entre música e teatro:

Se vocês não estão escutando o que vocês estão falando, é normal vocês não se afinarem com os músicos, ou com os outros atores. Tem diretores que vão dizer “Esta fala, soa falso!”. Soa falso? É a música! E como vocês não escutam as nota, vocês não escutam o que vocês dizem como nota, não vai querer dizer nada, a sua frase... então a gente fica procurando no sentido, no personagem, na interpretação, mas na verdade é simplesmente a música que é falsa (Lemêtre in Amalfi, 2011).

A via adotada para a abordagem de tais questões foi a escuta. Evidentemente, não se tratou de qualquer escuta, mas daquela que Lemêtre pratica no Théâtre Du Soleil (a qual identificamos neste estudo com escuta do inaudível). Uma escuta que inclui os eventos sonoros da encenação, mas que não está limitada a eles:

Uma pequena correção: vocês desceram muito bem. Chegando aqui (próximo ao público) você largou o olhar. Você nem havia parado, e seu olhar já tinha relaxado. Termine! Esta frase é eu no caminho (caminha no espaço). Eu termino essa frase, e eu olho. Não enquanto eu termino essa frase (o caminhar), eu olho. Você faz as duas coisas ao mesmo tempo, e perdeu a força. Uma frase, uma frase, uma frase, como na música. Porque aí, o músico pode fazer (caminha vocalizando uma música, que tem o final coincidindo com o final da caminhada - Pá!!!). Então, uma frase de cada vez, e aí para o músico fica muito claro, você sai, você caminha, você para, você fala. Assim o músico pode te acompanhar, fazer uma música interessante, não precisa ser uma música desinteressante. [...] Então, nós teremos uma máquina formada por todos os tempos, gestuais e verbais, de cada um de vocês (Lemêtre in Amalfi, 2011).

Assim como outros saberes que permeiam o trabalho de Jean-Jacques no Théâtre Du Soleil, observamos que a escuta do inaudível não foi explicada de maneira teórica ou conceitual nos estágios, mas inserida de forma prática, com a clara intenção de ser compartilhada com os participantes brasileiros, tal e qual ela é compartilhada com os atores

na Cartoucherie. Uma vez assimilada, esta escuta permitiu trabalharem, por intermédio dos jogos, a musicalidade dos gestos, assim como a corporalidade na música, em suas mais variadas formas e nuances.

Além disso, a escuta do inaudível estabeleceu, entre os jogadores, um elo, o que possibilitou ações e construções coletivas, como por exemplo, “uma máquina formada por todos os tempos, gestuais e verbais, de cada um” dos participantes, conforme descreveu Lemêtre nesta fala. Uma máquina como aquela que eles concretizam quando praticam o jogo *La machine fantastique*.



Jean-Jacques Lemêtre - Estágio - USP São Paulo - Brasil.
Outubro de 2011. Acervo Pessoal Marcello Amalfi.

Devemos manter às vistas, no entanto, que este tempo mencionado pelo compositor não é o metronômico, e tampouco o cronométrico. Trata-se do tempo que Jean-Jacques reconheceu a partir de sua prática no Théâtre Du Soleil, que identificamos neste estudo como tempo pulsante, e que é também o tempo adotado nos jogos músico-teatrais que instauram uma situação de encenação, dentre outras razões, porque ele é capaz de englobar, simultaneamente, o falar e o caminhar do ator, equiparando-os do ponto de vista da cena, como explica o compositor:

Se eu faço isso (anda falando), eu me movimento enquanto eu falo. O músico não pode fazer nada. Eu venho (caminha e para) e falo. Um momento para me mover e outro para falar. Se o ator fizer assim (anda falando e gesticulando), o que é que eu toco: o andar, o corpo, ou o falar? Porque aí, eu falo que você não está sendo concreto, você mente. Você está se dizendo que você está interpretando, mas não, você está mentindo. Mas tem um grau de mentira que é totalmente aceitável para os atores, e tem muitos outros que não são aceitáveis. E nesse grau de mentira, eu tenho que poder te acompanhar com a música. Evidentemente, a música não vai ser colada em você. Eu nunca vou fazer (anda, cantando uma nota por passo). Eu nunca vou fazer isso. Eu vou fazer algo que vai ao encontro de você, destinal, do destino. Porque eu sei que naquele momento eu estou tocando o destino daquele personagem que vai em direção a você. Pode ser que eu vá tocar o sofrimento, pode ser que eu vá tocar o céu, pode ser que eu vou tocar o seu destino, seu sentimento, seu estado interior. O que eu não vou tocar é o seu corpo (anda fazendo um som para cada movimento). Jamais! (Lemêtre in Amalfi, 2011).

Todavia, há uma observação importante a ser feita sobre a questão dos tempos nos estágios que Jean-Jacques ministrou no Brasil, a fim de evitarmos um mal-entendido: naqueles jogos em que os participantes (sentados em roda ou espalhados pelo espaço) trabalharam habilidades ligadas a um pulso fixo (como, por exemplo, interiorização de um pulso, repetição de padrões rítmicos com as mão e com o corpo), o tempo adotado foi justamente o metronômico. Sobretudo, porque estes jogos são, no entender de Lemêtre, uma das maneiras de preparar o ator para, em cena, estabelecer relações com a música através dos três eixos considerados primordiais pelo compositor: independência, inter-dependência e dependência.

Quanto à questão da medida que se praticou cada jogo músico-teatral, um dos pensamentos que pautou Jean-Jacques, nos estágios que conduziu no Brasil, foi que ele nunca almejou chegar até o final com eles. Ou seja, o compositor não conduziu nenhum jogo com o objetivo de preparar o participante para executar algo em sua mais perfeita forma e potência, ou mesmo, até um grau de maestria pré-estabelecido.

Para Lemêtre, era importante que os jogadores tivessem contato com atividades que lhes apresentassem dificuldades, para que reconhecessem lacunas em sua formação enquanto atores, e assim, pudessem retomar os jogos para trabalhá-las posteriormente, sempre que sentissem necessidade.

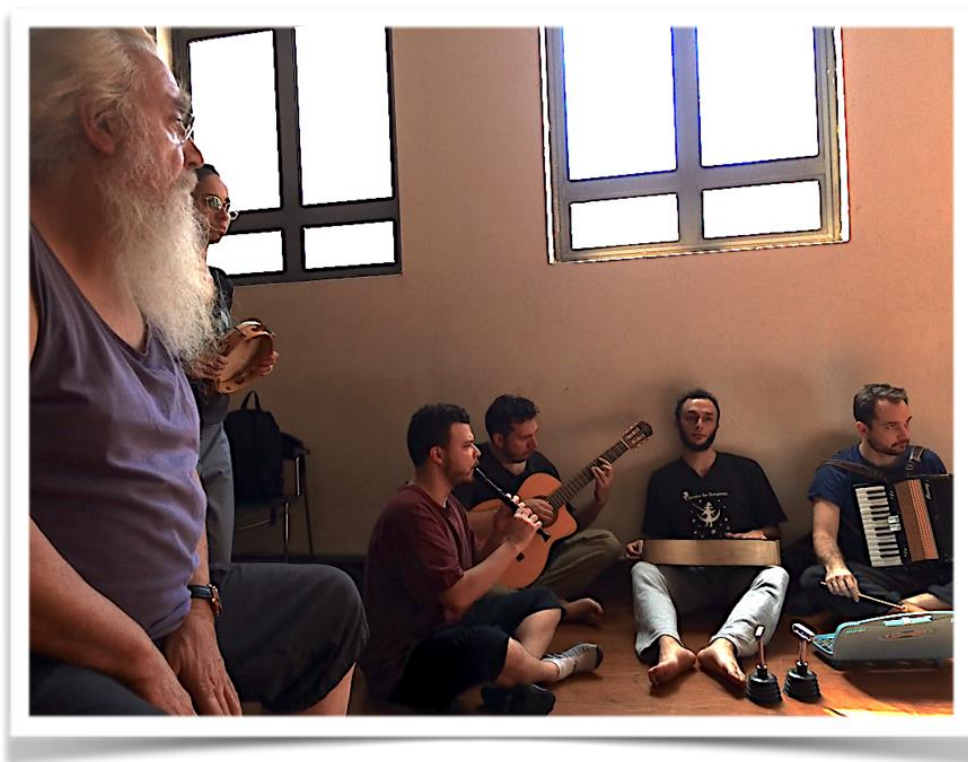
Quanto mais aumenta a distância entre o [pulso] um e o [pulso] dois, mais vocês devem colocar coisas no meio. O que faz essa frase ser tão solene no Théâtre Du Soleil: “Procure o pequeno para encontrar o grande”. É por isso que nós estamos fazendo esse exercício, para ficar evidente a dificuldade (Lemêtre in Amalfi, 2011).

Contudo, não podemos perder de vista que os estágios no Brasil não foram vistos pelo compositor como atividades que visaram, exclusivamente, encontrar dificuldades e evidenciar lacunas. Em diversas ocasiões, Jean-Jacques disse acreditar que também contribuía com o desenvolvimento dos participantes ao compartilhar ritmos que, eventualmente, não

conheciam, ou fazendo com que eles “se vissem” e “se escutassem” enquanto atuavam, e especialmente, dividindo o que aprendeu sobre música do teatro durante sua vivência no Théâtre Du Soleil.

CONCLUSÃO

Uma das particularidades sobre os estágios, que Lemêtre revelou com as escolhas dos jogos que fazia durante os encontros, é que ele tem por hábito partir de atividades simples, a fim de mostrar um outro lado de ações que, num primeiro momento, parecem ser de fácil execução (como, por exemplo, o abrir de uma cortina imaginária e uma curta fala de apresentação), mas que podem evocar questões de grande profundidade e complexidade (como o sentido dos gestos em cena, o caráter que uma projeção vocal pode imprimir a um texto). Desta forma, o saber sobre música do teatro não era nunca imposto, mas construído.



Jean-Jacques Lemêtre - Estágio na Oficina Oswald de Andrade - São Paulo - Brasil.
Julho de 2017. Acervo pessoal Marcello Amalfi

É interessante observar que essa percepção de um processo de construção do saber não é algo que ocorre apenas na perspectiva dos participantes. Na ocasião em que perguntei a

Jean-Jacques o que é um estágio na sua visão de condutor, ele explicou que trata-se de uma ótima maneira para aprender sempre. Sobretudo, porque sua trajetória pessoal está muito ligada à prática no Théâtre Du Soleil, e por lá, eles não têm o hábito de pensar o processo no qual estão submersos para além das demandas e dos limites do espetáculo no qual estão trabalhando no momento.

Conduzir estágios fora da companhia, confidenciou-me Lemêtre, o força a pensar nos jogos de um outra forma, uma vez que ele não pode, por exemplo, contar com o farto tempo de ensaio que tem com os atores na Cartoucherie, o qual lhe serve para ir destilando as dificuldades que surgem nas improvisações que acontecem por lá. Por outro lado, nas atividades com os participantes dos estágios, ele tem que ser mais incisivo, mais rápido, tanto na identificação da necessidade do grupo quanto na solução que vai propor para trabalharem com ela. Por essa razão, ele disse entender que está sempre aprendendo: aprendendo sobre o grupo com o qual está, sobre os jogos, e como fazer a ligação entre eles.

Referências

AMALFI, Marcello. **A Macro-Harmonia da Música do Teatro: A relação criativa entre o compositor Jean-Jacques Lemêtre e a Encenadora Ariane Mnouchkine**. São Paulo: Ed. Giostri, 2015.

AMALFI, Marcello. **Anotações - Monitoria cursos de Jean-Jacques Lemêtre na USP** (não publicado). São Paulo, de 2011 a 2018

AMALFI, Marcello. **Anotações - Estágio doutoral Université Paris 8 - Théâtre du Soleil**. (não publicado). Paris, 2016

BANU, Georges. **La voix au bord du chant : extraits de l'intervention d'Ariane Mnouchkine et de Jean-Jacques Lemêtre**. Jeu: revue de théâtre, n° 75, 1995, p. 107-111. Acessado em janeiro de 2017. <http://id.erudit.org/iderudit/28030ac> Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1995.

DESPRES, Mélanie. **Jean-Jacques Lemêtre et le Théâtre du Soleil L'invention du musicien de théâtre**. MASTER ARTS, LETTRES ET LANGUES, Spécialité Arts et Médiations Interculturelles – Parcours Arts du Spectacle, UNIVERSITE D'ARTOIS, France, 2015.

ENGEL GERHARDT, Tatiana; TOLFO SILVEIRA, Denise [orgs.]. **Métodos de pesquisa; coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS**. – ISBN 978-85-386-0071-8. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

FERAL, Josette. In *Trajectoires du Soleil*, autour d'Ariane Mnouchkine, Editions Théâtrales, Paris, 1998, pp. 245-263) Acessado em 20 dez. 2018. Disponível em: https://www.theatre-du-soleil.fr/public_data/download/pages/1513111979/feral_tous_th_est_po.pdf

LALLIAS, Jean-Claude. Jean-Jacques Lemêtre, la musique du vers à soie, in DUSIGNE, Jean-François. *Le Théâtre Du Soleil, des traditions orientales à la modernité occidentale*, p. 53-56. CNDP. Paris, 2003

LONGUENESSE, Pierre. *Jouer avec la musique: Jean-Jacques Lemêtre et le Théâtre Du Soleil*. Paris: Actes Sud, Março 2018.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin*. São Paulo : Perspectiva, 2008.

QUILLET, Jean-Marc. *Musique et théâtre*, La musique de Jean Jacques Lemêtre au Théâtre du Soleil, entretien délectable et inachevé avec Jean-Jacques Lemêtre, musicien du théâtre du soleil. Paris: L'Harmattan, 2013.

SCHAFER, Raymond Murray. *O ouvido pensante*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. – São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1991.

Artigo recebido em 19/04/2021 e aprovado em 03/06/2021.

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Marcello Amalfi - Professor at Universidade de Brasília (Instituto de Artes, Departamento de Artes Cênicas); Postdoctoral Research Fellow at University of São Paulo (MACRO-HARMONIA - UMA PROPOSTA DE DISCIPLINAS PARA FORMAÇÃO DE COMPOSITORES DE MÚSICA DAS ARTES CÊNICAS); Postdoctoral Research Fellow at Universidade de Brasília (MÚSICA DAS ARTES DA CENA: REFLEXÕES E CAMINHOS PARA SUA CRIAÇÃO a partir de uma análise das proposições do livro *Composing for the Films*, de Theodor Adorno e Hanns Eisler); PhD of Arts from the University of São Paulo, with a doctoral internship at Université Paris 8. maestroamalfi@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4127717243845193>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6725-4916>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

