



## OS CONTORNOS DO EFÊMERO: UMA NARRATIVA DA PÓS-MODERNIDADE NO *THÉÂTRE DU SOLEIL*

## THE EDGES OF THE EPHEMERAL: A NARRATIVE OF POSTMODERNITY AT THE *THÉÂTRE DU SOLEIL*

## LOS CONTORNOS DE LO EFÍMERO: UNA NARRACIÓN DE LA POSMODERNIDAD EN EL *THÉÂTRE DU SOLEIL*

Érika Bodstein<sup>1</sup>

### Resumo

Este estudo discorre sobre os contornos da vida e da arte, com foco no tempo e no espaço, na história e na memória, em *Os Efêmeros (Théâtre du Soleil)* de Ariane Mnouchkine, aproximando a obra do cenário da contemporaneidade, teorizado por H. T. Lehmann, e de outros autores alemães, como I. Schulze e W.G. Sebald.

Palavras-chave: Contornos vida-arte, Literatura alemã contemporânea, Teatro pós-dramático, Théâtre du Soleil.

### Abstract

The present study discusses the edges of life and art, with focus on time and space, on history and memory, in *Les Éphémères (Théâtre du Soleil)* by Ariane Mnouchkine, approaching the artwork to the contemporary context, by H. T. Lehmann, and other german authors, as I. Schulze and W. G. Sebald.

Keywords: Contemporary German literature, Outlines life-art, Post dramatic theatre, Théâtre du Soleil

### Resumen

Este estudio analiza los contornos de la vida y el arte, centrándose en el tiempo y la memoria, en *Los Efimeros (Théâtre du Soleil)* de Ariane Mnouchkine, acercando la obra al paisaje de la contemporaneidad, segundo H. T. Lehmann, y de otros autores alemanes como I. Schulze y W.G. Sebald.

Palabras clave: Contornos vida-arte, Literatura contemporánea alemana, Teatro post-dramático, Théâtre du Soleil

O espetáculo “*Les Éphémères*” (*Os Efêmeros*), encenado por Ariane Mnouchkine com a trupe Théâtre du Soleil estreou na França a 27 de dezembro de 2006 e foi apresentado no Brasil, em 2007, em Porto Alegre e em São Paulo. Doze contêineres

---

<sup>1</sup> Bacharelada em Letras (Português-Alemão/FFLCH), atriz (EAD), professora, diretora e pesquisadora de teatro, atualmente dedicada ao trabalho do ator no Théâtre du Soleil.

desembarcaram aqui, trazendo arquibancadas, cenários, figurinos, piso, cozinha, todo o necessário para recriar uma estrutura fiel aos moldes da sede da companhia, a Cartoucherie, situada na periferia de Paris.

A companhia, tida como uma das melhores do mundo, congrega mais de sessenta profissionais, pertencentes a trinta nacionalidades, os quais convivem entre vinte e dois idiomas, sendo o francês o lugar-comum obrigatório para o exercício de seu trabalho. Desde sua fundação, em 1964, o Soleil mostra-se como um dos coletivos teatrais que mais colaboram para as inovações da cena contemporânea.

Mnouchkine descreve, no programa digital<sup>2</sup> da peça, o trabalho ali realizado: “episódios sonhados, invocados, evocados, improvisados, e representados por (...)”. Em seguida lê-se os trinta e um nomes dos artistas e atores envolvidos nas apresentações feitas no Brasil.

Efêmero, do grego *ephémeros*, segundo Houaiss é um adjetivo que qualifica aquilo “que dura um dia; que é passageiro, temporário, transitório”. A este significado sobrevêm outros, atribuídos ao substantivo masculino, significando “o que dura pouco, o que é transitório”. O antônimo é claro: o “permanente”. Não há como correr da associação que se apresenta entre aquilo que jaz, inscrito na lápide, a eterna permanência, e aquilo que respira e muda, movendo-se sob o sol. Muitas reflexões poderiam ser feitas a partir desse ponto e, em realidade, grandes pensadores já o fizeram. Do “*to be or not to be*” shakespeariano, em seu *Hamlet* (1599-1601), à máxima de Descartes em seu *Discours de la Méthode* (1637), *cogito ergo sunt*, vemos que a humanidade está sempre às voltas com a compreensão acerca de sua existência. Abordada por diversas vertentes, dispersas pela história das religiões, a questão se coloca como se os homens nela expressassem seu temor profano diante do sagrado, do doce mistério da vida.

Os *Efêmeros*, a peça, é composta por vinte e sete cenas, distribuídas em duas partes, que podiam ser vistas em dois dias diferentes ou num dia só, com intervalo de uma hora para o jantar - seis horas e meia de duração, com cenas intimíssimas, feitas com cenografia e trajes realistas. A peça “é humanista, revela instantes do cotidiano das pessoas. Para mostrar essas situações, os cenários, muito realistas, giram e expõem os aposentos das casas dos personagens, que têm suas vidas se cruzando no decorrer do espetáculo”<sup>3</sup>. As personagens às vezes aparecem em mais de uma cena, ou simplesmente atravessam o palco, numa vinheta. Não há lógica aparente governando a ordem

---

2 Disponível em <<http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/lesephemeres/?page=fichatecnica>>

3 <<http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/lesephemeres/?page=espetaculo>>

das cenas ou a entrada das mesmas na linha narrativa do espetáculo. Elas simplesmente são, como se proviessem do sonho, do ambiente onírico da imaginação.

O espetáculo não tem texto definido, que possa ser estudado. Fruto de uma criação coletiva, ele se sustenta de forma efêmera até mesmo nisso, na não fixação de um texto, na impermanência. Trata-se de um espetáculo criado a partir de experiências trazidas pela memória. Experiências que serão transmitidas e recontadas a cada noite, ao vivo, para um público portador de memórias.

## O espaço

Logo vamos começar. Em um mês o público estará lá. Poderei ver seus rostos. Embutimos pequenas luzes nas fileiras da sala. Posso ver todos os seus rostos. Todos os nossos rostos. Estão bem alinhados. Como em um coral de colégio inglês, ou em um curso de faculdade de medicina. Uma aula de autópsia, ou um pequeno Parlamento das Origens. De nossas origens. Aninhados em nosso novo O de madeira, eles examinam a pequena pista oblonga. Esperam. Eu os vejo. Eu os temo, eu os amo. Os atores ainda estão escondidos. (MNOUCHKINE<sup>4</sup>)

Duas arquibancadas grandes, uma de frente para a outra, comportavam o público - sentado em grandes fileiras, sem divisórias entre as cadeiras, em bancos de madeira, seus rostos emoldurados por pequenas lâmpadas. Estas colaboravam para pôr em cena o espectador, pois o palco estava no meio, na passarela “oblonga” estendida entre as duas águas da plateia.

### Hans-Thies Lehmann fala sobre a estética espacial no pós-dramático:

Para o livre desdobramento de um “teatro de imagens” (...), era necessário um maior impulso de distanciamento do testemunho político em sentido restrito e da literatura dramática em sentido mais amplo. No início dos anos 1980, diversas encenações importantes - de Klaus Michael Grüber, Ariane Mnouchkine, Peter Stein - realizaram de maneiras diferentes grandes *tableaux*. Irrompeu uma nova ênfase na configuração cênica, um interesse pelo espaço teatral formalmente estilizado (...). Assim, buscava-se agora sobretudo a submersão do espectador em uma contemplação nos detalhes, nas estruturas formais e nos significantes. As consequências disso podiam ser uma precisão classicista e espaços cênicos que geravam um longo efeito retardador. Muitas vezes, o forte efeito da imagem e do espaço se associava a uma maior duração da montagem. Isso levou à típica vivência do espaço no teatro pós-dramático, na qual a impressão visual como que se sobrecarrega com as palavras e os gestos no decorrer da encenação. O espaço pós-dramático já não “serve” ao drama e tampouco a uma atualização politizante, mas antes de tudo a uma experiência essencialmente imagético-espacial. (LEHMANN, 2007, p.271-272)

A seguir, o autor faz uso de exemplos que apresentam uma separação clara em relação ao espaço da plateia, podendo ser interativos, integrados ou “heterogêneos”, com passagem para situações cotidianas. *Os Efêmeros* tem “espaços simultâneos” e traz o cenário sobre

---

4 Trecho de uma carta a um amigo, pouco antes da estreia francesa. Excerto do programa virtual do espetáculo.

rodas, em pequenas plataformas redondas ou quadradas, que atravessam a cena. As plataformas são compostas com mobiliário e vários elementos funcionais, tais como eletrodomésticos, que denotam hiper-realismo. Da torneira sai água, do fogão, gás. A comida e as bebidas são preparadas em cena, e os cinco sentidos são postos à prova para a degustação do cardápio de emoções que a francesa Mnouchkine, sem dó, derrama sobre seu público.

O mobiliário veio, em grande parte, de particulares. Como o espaço de habitações é sempre reduzido na capital francesa, há em Paris um hábito de dispensarem móveis e utensílios que já não servem mais, e estes são reaproveitados, reutilizados por quem assim o desejar. Muitos atores saíram de carro em busca desse material para a composição de seus cenários.

As plataformas são manipuladas por atores e essa opção, inteligentíssima, não só traz a sensibilidade dos artistas que manobram os cenários, como também, de maneira indireta, os põe em cena, fazendo-os trafegar quais aparições efêmeras que moram naquela linha metafísica, entre a vida e a arte, a mesma a que se remete o alemão W.G. Sebald, em sua obra.<sup>5</sup>

Os atores-manipuladores de cenário, assim como o público presente no derredor da cena, compõem, juntos, o espaço cenográfico de *Os efêmeros*. Uns contracenam com os outros, confundindo a ficção com a realidade, habitando essa linha metafísica de realidade sebaldiana. Ou a ela sobrepõem outros níveis, também ficcionais, externos à linha tradicional da narrativa.

As narrativas (...) lançam mão do procedimento de colecionar diversas pistas e fragmentos do passado, que surgem por meio de encontros com pessoas, imagens, objetos, paisagens e lugares da memória – algo que nos remete ao historiador arqueólogo-colecionador que Walter Benjamim dizia ser necessário para enxergar o passado de um modo crítico. (BUSSIUS, P.7)

O comentário feito sobre Sebald bem serviria ao contexto de *Os Efêmeros*, transformando a própria encenação nessa arqueologia que trafega em zonas híbridas, sobrepostas: “Posso ver todos os seus rostos. Todos os nossos rostos”, diz Ariane sobre o público iluminado pelas lampadinhas. No texto, a própria forma com que essas frases chegam a nós denota a sobreposição poética e o processo de simbiotização ou de amalgamento entre os artistas e seu público, entre a vida e a arte.

Quem são aqueles que olham as cenas? Não só os atores-manipuladores, mas o público. Os que se encontram dentro do espaço da narrativa, mas fora do

---

<sup>5</sup> Sebald's texts operate in a dual register: on the one hand the documentary, on the other the self-consciously literary, the purpose being to intimate a sense of what Sebald calls "methaphysical lining" of reality. (LONG, 2007: 12)

espaço ficcional, estão para *Os efêmeros* como as fotografias, os dados, os desenhos e mapas, os fac-símiles de documentos, os argumentos de realidade, para *Os Emigrantes* de Sebald. Nele, as cenas podem ser tanto fictícias quanto reais, mas as fotos que permeiam todas as narrativas, por serem de pessoas e de lugares ou objetos reais, conferem à obra um caráter histórico, pois, segundo Barthes (2009, p.98-99):

Toda fotografia é um certificado de presença. (...). De um ponto de vista fenomenológico, na Fotografia, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação. (...) Por isso, mais importante que rememorar, a fotografia serve para comprovar uma existência. Nisso reside o seu valor documental. (SILVA, 2011, s.p.)

Não só as fotografias que estão em cena, como as do programa da peça, procuram o mesmo caminho daquele presente na obra de Sebald, e esse também é visto no olhar dos atores-manipuladores e do público presente, que adquire esse valor documental, pois testemunham o que ocorre em cena, validando, conferindo verdade a ela.

Estamos diante de uma nova experiência, um fenômeno exercido à larga na contemporaneidade, que conota o *effet de réel*. Ao ver alguém que se comove, e chora diante de uma cena, recebe-o o público, do outro lado, como “outro alguém em cena”, alguém real, que provavelmente viveu uma situação parecida com aquela. O exercício crítico distanciando ocorre, sabe-se que aquilo que ali está é teatro, e que alguém ficou comovido com aquela obra de arte, não por acaso. Então as teorias da recepção apresentam-se. Porque alguém se comove com uma cena e não com outra? É muito provável que todos na audiência já tenham passado por, no mínimo, uma dentre as situações ali apresentadas: a perda da mãe, por exemplo, mote do primeiro acontecimento na linha narrativa da peça.

Nos *Efêmeros* tudo ganha sentido duplo, os atores que estão nas fotos do programa são ficção e realidade, simultaneamente, se pensarmos que as proposições sobre as quais se erguem as cenas vieram deles próprios. Olhemos para o curioso exemplo dos trajes, em grande parte doados pela figurinista Marie-Hélène Bouvet, dos quais muitos foram utilizados pela personagem *Perle*, uma senhora à beira da morte:

Minha mãe partiu para um asilo, estava bem gorda, era costureira e fazia suas próprias roupas. E eu recuperei todas estas roupas, pois ela engordou muito e não cabia mais nelas. Coloquei tudo no meu carro, que ficou cheio até o teto. Cheguei ao teatro, coloquei tudo sobre araras e os atores avançaram como moscas. [risos] Assim, há muita roupa da minha mãe no espetáculo (...) E não só nas roupas que eu trouxe. A Liliana, o Jean-Jacques... tem roupa de todo mundo no espetáculo. <sup>6</sup>

---

6 BOUVET, Marie-Hélène, em entrevista concedida aos professores Fausto Viana e Rosane Muniz no Departamento de Artes Cênicas da USP, publicada na Revista Sala Preta n°7 (Dossiê *Os efêmeros*, 2007).

O sentido de haver em cena uma velha senhora doente, personagem ficcional criado sobre proposições quiçá vindas do real, trajando roupas de uma outra senhora doente, real, mãe da artista responsável pelos trajés, é um exemplo claro de como anda a cena contemporânea na vivência do pós-dramático, transitando nesse espaço híbrido entre ficção e realidade.

As cenas que a peça apresenta trazem lugares-comuns na temática, como o divórcio, a morte, a espera, o casamento, a traição. O grande diferencial não está nos temas, mas na maneira com que a história é contada. Esta é mais uma dentre as características da pós-modernidade.

(...) na era tecnológica, o teatro continua a ser um lugar de metafísica mais sugestivo. Já que a realidade se encontra diante de nossos olhos como abandonada pelos deuses, caracterizada por uma falta não só de ser, mas mesmo de uma aparência não trivial, evidencia-se a necessidade de buscar outros mundos, atopias e utopias nas cifras do palco para realizar uma autêntica experiência do espiritual. (LEHMANN, 2007, p. 361)

Não é à toa que o trabalho do Théâtre du Soleil é tido como “a última grande aventura dos tempos modernos” segundo Ariane Mnouchkine. A diretora, no início dos ensaios de *Os efêmeros*, propôs que o grupo pensasse no ser humano e em seu desaparecimento, próximo e certo. Para falar do que é, foi necessário visitar o que não é, o ser e o não ser. Sabemos que só depois de beber das águas do rio Laetes (*léthe*/esquecimento) é que se pode nascer de novo. A vida surge de seu contrário, como na peça: diante do fim do mundo, o que sobra? A vida, e seus efêmeros! Acerta em cheio a proposição sensibíllissima de Mnouchkine.

Aprendemos com Tucídides que a memória é frágil, enganadora. Ela é escolha, recorte. Ela seleciona, interpreta, reconstrói. Sim, pois sob o jugo de um historiador o que valia era o testemunho ocular. Não havia portanto, na memória, fidelização à realidade como documento histórico. Já em Platão:

Estão latentes em nossas memórias as Formas das Ideias, Formas de realidades que a alma conheceu antes de cada um nascer. O verdadeiro conhecimento consiste em ajustar as marcas das impressões sensoriais à forma da realidade superior, da qual as coisas são meros reflexos. Todos os objetos sensíveis têm referência em certos (arque) tipos aos quais se assemelham. Nós não vimos ou aprendemos esses arquétipos nessa vida. O conhecimento deles é inato em nossa memória. Assim, por exemplo, a ideia de igualdade é inata. (SMOLKA, 2000, p.174)

Faz sentido tomar Platão como guia, se pensarmos na recepção de *Os Efêmeros* no Brasil, este que é considerado “o mais francês de todos” (Mnouchkine) os espetá-

culos feitos pelo Soleil. As dores ali apresentadas, trazidas pela memória, não eram “deles” ou “nossas”; eram apenas dores humanas, humaníssimas.

Pondo a finitude como ponto de partida, o permanente, lapidar, tumular, logo no início da proposição das improvisações que originaram as cenas, Ariane Mnouchkine fez surgir o oposto, o efêmero vivificante, o intangível, o instante, a aragem. Ar, é o que atesta a vida, seja no primeiro sopro do bebê, seja no mito do homem de barro, soprado. Ar, palavra profundamente ligada ao próprio ofício do ator, do artista de teatro, aquele que faz da ação seu verbo de morada. Nesse lugar do efêmero é que construíram o espetáculo, que privilegia a memória como matéria cênica, e alça-se, também, como bela metáfora do próprio fazer teatral, de modo amplo, e do teatro feito na trupe do Soleil. A respeito desse mesmo “ar” já discorreu Shakespeare, na arqui-famosa fala da primeira cena do quarto ato de *A Tempestade*, a qual ele encerra assim:

*We are such stuff  
As dreams are made on; and our little life  
Is rounded with a sleep.  
(The Tempest, Act 4, scene 1).*

## O tempo



Figura 1 – Primeira cena do espetáculo *Os Efêmeros*, com Juliana Carneiro da Cunha e Delphine Cottu.

Fonte: Théâtre du Soleil

Uma jovem senhora, de aproximadamente trinta anos, sua mãe, falecida há um mês, e um jovem senhor, que acaba de ser pai, protagonizam a primeira cena de *Os Efêmeros*. Comovente, a cena traz a filha desolada no momento da venda da casa de sua mãe. Vida e morte contracenam. A casa, desabitada por aquela que partiu, é comprada pelo pai da criança recém nascida, para ali começar nova vida. No entanto *Jeanne*, a jovem senhora, transita entre esses dois mundos, podendo ver os dois lados da moeda ao mesmo tempo, não sem dor. Estaria ela despreparada para vender a casa de sua recém falecida mãe, que acabara de anunciar? Estamos acaso algum dia preparados para receber a morte de nossos pais, de nossos companheiros, de nossos filhos? Preparados para lidar com o vazio de ficarmos aqui sozinhos, órfãos abandonados às cartas, às gavetas e luminárias? A memória aqui, impiedosa, parece grudar-se nos objetos, tornando-os representações metonímicas de seus donos.

Os cenários, que trouxeram primeiro a sala, depois a placa de “Vende-se,” no momento de suspensão dramática, em que o homem resolve comprar a casa, trazem à cena o jardim, numa bela plataforma redonda, com uma alta escada ao centro, apoiada numa cerca cheia de flores. Sobre ela, *Aline Menuhin*, a mãe, que não vem como um fantasma funesto, mas cheia de vida. E a filha imediatamente entra em cena com ela, dizendo das recomendações médicas e cuidados, para que a mãe descesse da escada tão alta. A isso segue uma belíssima cena de amor entre mãe e filha. Amor expresso, incondicional. “Eu amo seu nariz, seus olhos, seu rosto. Eu te amo, meu amor”, diz a mãe. Não poderia ser outra no papel, senão Juliana Carneiro da Cunha, uma das melhores atrizes brasileiras de todos os tempos, que há mais de vinte anos dedica-se ao Soleil. As duas brincam e num instante a filha é pequena outra vez, entre risos, com a mãe a morder-lhe os pés, a fazer-lhe cócegas na barriguinha. “Quem vai cuidar do jardim?”, a filha pergunta, e a mãe a ela transfere seu chapéu, que é o símbolo da continuidade das funções por ela exercidas. Mas a menina insiste, diz que não sabe se o homem vai saber como cuidar do jardim. A mãe responde apenas que a ama, como se entendesse a situação.

A filha está em dois tempos diferentes, no passado, com sua mãe, e no presente, com o homem. Este procedimento é colocado o tempo todo de maneira magistral em *Os efêmeros*. Notemos que a questão da temporalidade multidimensionalizada nem sempre encontra no teatro soluções felizes, sendo muitas vezes tida como um recurso demasiadamente “cinematográfico”. Isso só reforça a genialidade de Mnouchkine que usa, como poucos, o cinema a favor do teatro, pondo o Soleil num lugar privilegiado na cena contemporânea.



Figura 2 – Ariane Mnouchkine dirigindo cena do espetáculo *Le Dernier Caravansérail*.  
Fonte: VILHENA, 2009.

A casa, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, é um símbolo importantíssimo em toda e qualquer civilização. No Budismo, serve de metáfora ao próprio corpo humano, assim como na psicanálise vem como metáfora do “eu,” lugar do conforto, da oposição ao “outro,” do que vem de fora, o estranho, o estrangeiro. “A casa significa o ser interior, segundo Bachelard; seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 197). E não é só a casa que ganha destaque mas também o Jardim. Os jardins são, historicamente, como lembranças do Paraíso perdido. O jardim, associado a um lugar secreto, é também imagem de evolução psíquica interior e pode vir como alegoria do Eu. O jardim é o íntimo da alma. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p.515) Mas o que há no íntimo da alma? Qual é o ponto central da relação mãe-filha, pai-filha, presente duas vezes na cena, contrapondo morte e vida, alegria e tristeza, nascimento e luto? A casa, deixada, a casa sem vida, a casa vendida, e a casa nova, recém-adquirida. O espaço é o mesmo, mas o tempo é relativo, um parte, outro vem. A impressão que temos é de que o que salta é a vida e aquilo que o homem faz com seu tempo e seu espaço, na relação de interação com o mundo circundante. O que conta, no fundo, talvez sejam

os instantes que detonam as ações, que impulsionam as histórias das pessoas, todas impressas no efêmero.

A peça foi composta segundo os moldes tradicionais do Théâtre du Soleil, a partir de proposições feitas pelos artistas da trupe. Essas proposições são feitas em roda, onde cada um propõe uma cena a ser feita, narrando ao coletivo as razões de sua escolha: coisas vindas de sua percepção, de seu afeto, daquilo que lhes causa comoção ou afeição intelectual. Todo o espetáculo do qual tratamos foi composto segundo esses procedimentos.

Durante onze meses, ensaiaram. Como procederam à seleção das cenas? O que puderam recolher entre os fragmentos e cacos de memória dos vários integrantes da trupe, provenientes de várias nacionalidades, para dar sentido à obra? Como enxergar o passado e resistir ao esquecimento? O que tem força para resistir ao tempo?

Segundo Maurice Halbwachs, a memória coletiva - da qual faz parte a memória cultural - certamente se compõe a partir de uma soma de memórias individuais, mas é diferente da soma de lembranças individuais e é mais do que ela. Na verdade, a existência de uma memória coletiva é um pressuposto indispensável para a constituição da memória individual. (LEHMANN, 2007, p.317)

Ingo Schulze, autor alemão da mesma geração de W.G. Sebald e tão aclamado quanto este, declarou (quando veio à FLIP, em janeiro de 2008) que na arte pós-moderna é preciso reconhecer que a vida imita a arte e a arte imita a vida - ao mesmo tempo, pois entramos em contato constante com filmes, livros, música, e tudo isso passa a ser parte de nós, como alimento que adentra e se amalgama ao ser, virado em sangue, traduzido em vida. Por isso é tão importante a consciência a respeito do narrador, a consciência crítica a respeito de que estamos sempre e a todo momento diante de perspectivas e escolhas. Escolhemos o que comer, o que vestir, por onde andar, onde ir, as peças que assistimos, as que fazemos, os livros que lemos. Em última análise, somos todos responsáveis, comprometidos.

O teatro é um espaço da memória e revela uma manifesta relação com o tema da historicidade, ainda mais agora, num tempo midiático, em que a "liberdade" passa a aparecer idealmente como a mais completa desobrigação do indivíduo. O teatro tem a ver com a memória, da qual é justamente indissociável a idéia de algum tipo de compromisso. (LEHMANN, 2007, p.317)

Se há uma palavra que podemos, sem medo, associar ao trabalho do Théâtre du Soleil é exatamente essa: compromisso. O que nos leva imediatamente à ideia de ética.

A trupe, desde a sua fundação, trabalha envolvida com ações políticas de forte impacto. Não cabem aqui os inúmeros exemplos de cidadania dados por aquela brava

gente de teatro. Mas fizeram mais que isso, desde sempre. Os espetáculos que levaram à cena são também escolhas, sabemos, escolhas políticas conscientes.

O que *Os efêmeros* traz é da ordem daquilo que nem em forma de roteiro escrito pode ser fixado: mora na transparência do ar, inscreve-se na alma, vive para além do corpo físico. Acha seu espaço na memória coletiva e, dentro da coletividade, espalha-se pelo mundo. Sendo uno, é de todos, essa é a maneira com que esse teatro é feito. Com isso, vai além, sai dos seus contornos geofísicos, e presentifica-se até em outros lugares do mundo, como tem acontecido com o advento de grupos chamados de “Petit Soleil”.

A primeira peça encenada pelo Théâtre du Soleil foi *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki. Em entrevista concedida no espaço da Funarte<sup>7</sup>, Ariane declara “No começo, não éramos considerados esquerdistas, mas pequenos burgueses de esquerda”. De fato, em várias oportunidades ela declara “éramos isso mesmo”, referindo-se à formação inicial da trupe e as imbricações desse quadro com a escolha feita pelo texto de Gorki, não por acaso um escritor, romancista, dramaturgo, contista e ativista russo (nacionalidade que nos remete à ascendência da diretora). Tais “acazos” estão na ponta da pena daqueles que teorizam e também dos que praticam arte hoje em dia, atentos às imbricações entre esta e a vida real, amalgamados à matéria que pulsa nas dobras do tempo, nos braços do efêmero.

*Une minute! On a juste le temps de voir, mais pas de savoir.  
La vision nous éblouit et nous coupe le souffle.  
La révélation est éphémère.  
On ne peut qu' essayer de la peindre, audelá de la parole, par non-dits, à tâtons, hésitations, caresses, délicatement.  
Par «Éphémères», comme une prière rejetée, la joie d' une peine retrouvé.  
Comme l' expérience inattendue de  
L'immortalité des sentiments, immortalité breve, intermitente mais oui,  
immortelle, oui.<sup>8</sup>*

## Bibliografia

BOUVET, Marie-Hélène. Os figurinos de Les Éphémères. **Sala Preta**, Brasil, v. 7, p. 117-122, nov. 2007. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57327>>. Acesso em: 30 Jan. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p117-122>.

BUSSIUS, Julia Teixeira. **“E o que resta não destrói a memória”**: história, memória e ficção na obra de W. G. Sebald. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

<sup>7</sup> Teatro Dulcina, Rio de Janeiro, a 11 de novembro de 2011.

<sup>8</sup> CIXOUS, Hélène. Texto impresso na contra-capá do DVD da peça (2007).

- DESCARTES, René. **Discurso do método**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. Sala Preta, Brasil, v. 3, p. 9-19, nov. 2003. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114>>. Acesso em: 30 Jan. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v3i0p9-19>.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- LONG, J.J. **W.G.Sebald: A Bibliographical Essay on Current Research**. Anne Fuchs and J.J.Long. Würzberg, Wiesbaden: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2007.
- SEBALD, W. G. **Austerlitz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Os Emigrantes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SHAKESPEARE, William. **The Tempest**. 1610.
- SILVA, A.M.V. Vidas em ruínas: As escritas da memória em Os Emigrantes, de W.G. Sebald. In: **Anais do XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC**. Curitiba: UFPR, 2011.
- SILVA, Heloisa Marina. **Narrativas pessoais: possibilidades de confrontos com o real na cena**. Dissertação (Mestrado) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.
- SMOLKA, A. L. B. **A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural**. In: **Revista Educação & Sociedade**, ano XXI, nº 71. Jul. 2000.
- VILHENA, Deolinda. Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil: notas de uma trajetória entre palco e tela. In: **Anais do VI COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ETNOLOGIA**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

Recebido em 28/02/2014

Aprovado em 17/04/2014

Publicado em 30/06/2014