

## Dossiê música e cena do Théâtre du Soleil

Jean-Jaques Lemêtre, músico do teatro

---

### Jean-Jacques Lemêtre: Som, Poética e Escuta

#### Fábio Cardozo de Mello Cintra

Professor Sênior dos Departamentos de Música e Artes  
Cênicas da ECA USP

Possui graduação em Música – Composição pela Universidade de São Paulo (1979), mestrado em Artes na área de Música pela Universidade de São Paulo (1987) e doutorado em Artes Cênicas com foco na educação musical do performer pela Universidade de São Paulo (2006). Atualmente é professor doutor nos Departamentos de Música e de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, nas áreas de Trilha e Dramaturgia Sonoras, Música Contemporânea e Educação Musical. Coordena o laboratório de pesquisa Coro, Corpo e Experimento. Tem experiência e atuação na área de Artes, com ênfase em Regência Coral, Educação Musical, Composição, Arranjo e Canto; é especialista em criação musical e sonora para as artes cênicas e na formação musical do profissional de teatro.

## Resumo

O propósito deste texto é discutir o uso que Jean-Jacques Lemêtre faz do som em si mesmo enquanto material, com que tece uma rede integrando ator, texto, imagem, espaço e sonoridade, a qual é um dos sustentáculos da poética e da dramaturgia do Théâtre du Soleil. A partir dessa ideia, são examinados tópicos sobre a poética narrativa do Soleil, algumas características do repertório musical utilizado, uma leitura da proposta sonora do compositor, sua dramaturgia sonora e aspectos relacionados à recepção do espectador/ouvinte.

Palavras-chave: Jean-Jacques Lemêtre, Théâtre du Soleil, Dramaturgia sonora, Poética narrativa, Composição para teatro, Escuta, Recepção.

## Abstract

*The purpose of this text is to discuss the use that Jean-Jacques Lemêtre makes of sound itself as material, with which he weaves a network integrating actor, text, image, space and sound, which is one of the mainstays of the poetics and dramaturgy of Théâtre du Soleil. From this idea, topics about Soleil's poetic narrative, some characteristics of the musical repertoire used, a reading of the composer's sound proposal, his sound dramaturgy and aspects related to the reception of the spectator / listener are examined.*

*Keywords: Jean-Jacques Lemêtre, Théâtre du Soleil, Sound dramaturgy, Poetics Narrative, Theater composition, Listening, Reception.*

## Introdução

Jean-Jacques Lemêtre nos ensina a sensibilidade para a escuta da cena. Sensibilidade comum ao compositor do teatro e do cinema, ela se coloca num lugar central entre o texto, a imagem visual, o movimento, a temperatura do ator, e cria um espaço de e para a atuação. Esta relação com o ator, construída minuciosamente com este e a partir de uma visão conjunta de músico e diretora, se torna a base para a invenção de uma música criada a partir de imaginação e intuição.

Pretendo focalizar o plano sonoro dos espetáculos do Théâtre Du Soleil, nos âmbitos da matéria sonora em si mesma e no de sua composição e seu discurso, acreditando que sua dramaturgia sonora se apoia em grande medida nas qualidades acústicas do material oferecido por Lemêtre tanto ao ator quanto ao ouvinte-espectador; e que estas mesmas qualidades acústicas são relevantes em si mesmas para potencializar não só a expressão sonora da dramaturgia, como também a dos outros planos da encenação. Esta abordagem privilegia, portanto, o trabalho de Lemêtre enquanto artista sonoro, enquanto inventor, engendrador e propositor de timbres e tempos não banais ou cotidianos; como um propositor de novas escutas, e principalmente como um tecelão de relações e sentidos entre as musicalidades diversas vindas do espaço, da luz, da voz, da cor, do corpo – e do som. Num outro plano, vindas também das memórias e das singularidades de cada integrante do Théâtre Du Soleil. E vindas, sobretudo, de cada cultura revisitada.

## Ariane Mnouchkine e Jean-Jacques Lemêtre

A parceria entre Jean-Jacques Lemêtre e Ariane Mnouchkine, iniciada em 1979 no espetáculo Mephisto, é um exemplo raro da construção cotidiana de um

entendimento mútuo que chega (compartilha o) ao estético, ao ético e ao político através de uma prática artística. Os dois artistas insistem no fato de que grande parte do que se cria no Théâtre Du Soleil vem da intuição. Mas o que se descobre, o que se cria a partir da intuição são justamente as relações inéditas que fazemos entre os dados que estão, em potência, guardados, armazenados, registrados como repertório nos vários planos de memória. É possível pensar, então, que falamos de um entendimento que se dá sobre bases poéticas, e que essa é a maneira como se conversa quando se trata de processos de criação artística.

Esse entendimento claro – porque poético – entre Lemêtre e Mnouchkine, é fundamental para o que poderíamos chamar “a dança do Soleil”<sup>1</sup>. Intuição é o que se vê e pressente ao assistir às entrevistas dos dois artistas sobre seu trabalho. Quem pode imaginar o que se passa no íntimo do ator, do diretor, do músico, no momento da criação, da epifania? Apenas quem desenvolveu essa espécie de observação sensível, um olhar analítico mas também afetivo, olhar minucioso e voltado para o pequeno, para o sutil, como na fala de Mnouchkine: “Entre os provérbios que adotamos está: ‘Procure o pequeno para encontrar o grande’. E é o que digo aos atores. Isso não é uma resposta (...), mas é um método”. (REIS, 2018) Se estas são qualidades de qualquer artista, estes são temas caros a estes dois.

## Sobre as essências

O Théâtre Du Soleil iniciou sua história em 1964. Desde então, vem desenvolvendo um caminho singular que, a par de sofrer mudanças, evoluções, transformações – como seria de esperar de uma companhia teatral dedicada à pesquisa e à manutenção de um teatro comprometido com a realidade – mantém um eixo de criação poética notavelmente coerente, que repousa, entre outros princípios, sobre o desejo de felicidade e o acolhimento da intuição.

“Nós criamos o Soleil pensando em sermos felizes. De um modo um tanto confuso, no nosso cérebro de jovens arrogantes que éramos, a gente pensava em conseguir fabricar a felicidade para as pessoas que viriam nos assistir.(...) A gente não sabia nada, mas talvez soubéssemos, sem uma formulação tão clara, que o teatro é algo concreto, e que a felicidade também. E que a felicidade começa, às vezes, em colocar todo o seu coração em alguma coisa, como na preparação de um ovo na chapa. (...) É fazer com que mesmo no pequeno exista uma busca pela beleza, pelo sabor, pela estética, em tudo: desde a abertura das portas do teatro.(...) É isso a felicidade, no fundo.(...) É saber que quando o teatro aparece a gente sabe: ‘Nossa, isso é teatro’ ”. (REIS, 2018)

---

<sup>1</sup> Dança da qual participa também, sem dúvida, a dramaturga Hélène Cixous.

Desse eixo poético faz parte a contribuição fundamental de Jean-Jacques Lemêtre como interlocutor, compositor e artesão de uma maneira única de trabalhar com o material sonoro e a dramaturgia.

Trata-se portanto de um teatro no qual a beleza é um objetivo explícito. Teatro em que se constrói, em que se elabora a forma; mas também teatro que encontra sua atualidade na comunicação da emoção. É um teatro da narrativa, do coletivo, da emoção coletiva compartilhada. E essa coragem de manter, com atualizações, uma linguagem teatral mais próxima das dramaturgias tradicionais serve também ao objetivo de estabelecer uma comunicação efetiva e imediata com seu público. Mas comunica, sobretudo, uma verdade que está primordialmente no cerne da vida e da proposta estética de Ariane Mnouchkine e do próprio grupo, desde sempre: a de um teatro vivo.

Assim, o Soleil construiu uma tradição. E manter uma tradição é próprio do teatro, é um procedimento teatral, como a própria Mnouchkine diz:

“Bom, há alguns provérbios que, ao longo do tempo, a gente inclui dentro de certa tradição, das tradições da nossa trupe, porque uma trupe cria uma tradição. Quando uma companhia perdura, quando ela tem essa chance, esse milagre, aos poucos ela constrói uma tradição. Suas superstições, rituais e princípios, para não dizer leis.” (REIS,2018)

A tradição, no teatro, cria esse elo de diálogo e cumplicidade com o público. Para esse espectador, estar presente inclui a sua história com o grupo, inclui a memória das outras vezes em que esteve ali, participando, ouvindo, pensando junto com a trupe. É uma história vivida em conjunto, em sintonia. O Soleil quebrou as normas quando era tempo de quebrá-las; buscou e busca pelo mundo aquilo que move e incita, que faz sentido a cada momento; seguiu e segue sempre seu coração – sua intuição. E muda, enquanto permanece. Para o trabalho de Lemêtre, essa continuidade foi fundamental: ela possibilitou a experimentação, a elaboração e o aperfeiçoamento de seu modo muito particular de integrar som e cena, a ponto de se tornar indissociável da história da companhia.

## Narratividade: o épico revisitado

Contar histórias. Essa é a definição mais simples e direta do que faz o Soleil. Dentro dela, a reinvenção do épico, como em *Lês Éphemères*. Um épico reajustado, adequado às condições do século XXI, neste momento em que o cotidiano, o comum, e sobretudo o pessoal, o individual, a parte se destacam na composição do social, e é para estes que olhamos, como nos mostra Picon-Valin:

“Desta vez, a famosa distância parece totalmente reduzida a zero! *Les Éphemères* são uma montagem de fragmentos de vida, em carne viva... Nela os atores lavam a louça, cozinham, comem, na cena se

sente o cheiro de água sanitária ou de alecrim grelhado, um médico faz uma ecografia, um homem espreme um suco de laranja, veste-se as crianças, se faz compras, uma pequena menina aprende a andar de bicicleta...o cotidiano, em suma! O mais simples e o mais nu, sem a pesada e esplêndida indumentária dos Atrides, sem a convenção dos marionetes ou as máscaras da commedia dell'arte (L'Âge d'Or), sem os *tchadris* afegãos, sem a distância das quentes modulações das línguas faladas na torre de Babel do Dernier Caravansérail.” (PICON-VALIN, 2007, p. 113)

Permanece a distância, agora modulada, adequada a cada pequeno enredo, – modulada tanto em relação aos atores e o espetáculo, quanto em relação ao público, como em *Les Éphemères*. Mas sempre se trata de narração; mostra-se a distância existente entre fábula e espectador – mas aqui, pequena, sutil.

Isso nos importa porque esse caráter narrativo determina, obviamente, o ponto de partida, a mirada, o eixo central da concepção musical e sonora num espetáculo. Assim como nos outros elementos da dramaturgia, as sonoridades e o silêncio precisam procurar a forma mais correta, adequada ou expressiva, que explicita as funções dramatúrgicas que possam ou devam ser exercidas pelo som. Uma poética da narratividade, tributária do épico mas atualizada, como a do *Soleil*, exige uma poética sonora que vá ao seu encontro.

Talvez por isso Jean-Jacques Lemêtre declare muitas vezes que sua música é feita a partir da imagem, daquilo que ouve no corpo do ator:

“Para mim, [a entrada em cena] é uma apresentação total do personagem. Todos os dados que teremos mais tarde, posso ouvi-los neste corpo que está chegando: sua juventude, sua força ou sua fraqueza, seu estado, suas emoções. E o que ouço no corpo, transponho musicalmente. (...) Decido que a música é o destino do personagem, ou o tribunal de vinte mil pessoas em que ele chega, ou a lua e as estrelas ... Eu sou tudo isso, já que não há sets.” (PICON-VALIN, 2004)<sup>2</sup>

A própria relação com ator e personagem atua no sentido de traduzi-los, de justamente tentar mostrar o que não vimos, ou o que ainda vamos ver. Narração, portanto. A música torna-se então cenário, ou figurino, ou maquiagem: revela o que está ali, mas a sua parte invisível; sugere mimeticamente, ou em outros momentos através de contiguidades, qualidades que se ligam de certa forma à presença, à vida interior daquela personagem, e não apenas dela: o ator está ali sendo também traduzido. Ator e músico se colocam assim também como narradores da história. A própria figura de Lemêtre como *performer* em cena, mas fora dela simultaneamente, nos sugere essa dupla situação do som em relação

---

2 Todas as traduções dos textos originais em francês são do autor deste artigo.

à cena. Assim, a reafirmação, a reiteração ora se conectam, ora dialogam, ora se sucedem a uma possível contradição ou à aparente desconexão entre som e cena. Porque a música está, antes de tudo, a serviço de uma poética comum.

## A produção de metáforas

Nessa poética, a criação de metáforas é um dos pontos fundamentais, e é considerada por Mnouchkine como essencial; surge da qualidade do trabalho do ator, e implica na ação do diretor como um eliminador de obstáculos:

“... é o que o diretor faz. Tentar tirar o máximo possível de obstáculos. Tudo o que não é necessário. Toda mobília, as ideias e intelectualismo inúteis, para que o ator alcance a poesia, a transformação, porque mesmo numa cena que pode parecer super realista, sabemos que ali há uma metamorfose. A arte traz um processo de transformação que, além da metamorfose, é uma metáfora.(...) O teatro produz metáforas. É o que penso. Para mim, não existe teatro sem o mínimo de metamorfose, e para que essa metamorfose aconteça, penso que deve haver um diretor varrendo, abrindo espaço para a imaginação dos atores, porque são eles que fazem o teatro, e o que eu espero fazer é provocar o teatro.” (REIS, 2018)

Podemos perceber o quanto a poética do Soleil está ligada à sua prática; cada percepção se transforma num saber a ser explorado e aprofundado. Mais uma vez, é a sensibilidade para essa transformação, unida ao olhar de discernimento de Mnouchkine, que determina a clareza e leveza presentes em cena; há objetividade e limpeza, nada é supérfluo. Essas características conformam também o plano sonoro, que se pauta pela mesma busca. A criação de metáforas depende evidentemente de cada dramaturgia; ela estará presente na escolha do repertório, nos instrumentos utilizados, nos procedimentos elegidos. A dramaturgia sonora se origina, então, no mesmo momento e em conjunto com o projeto mesmo, erigida sobre as bases comuns que dão sentido a ele e portanto com um sólido arcabouço estético, poético, filosófico, político.

## Repertório

Durante os anos em que amadureceu essas práticas, o Soleil realizou diversos espetáculos em que recorreu a textos ou histórias provindas de outras culturas, ou que as envolviam, como *Tambours sur La Digue*, *Le Dernier Caravansérail*, ou mais recentemente, *Une Chambre en Indie*. O deslocamento temporal e espacial surge como um dos recursos de distanciamento caros ao Soleil. Aí têm lugar a música e as sonoridades alheias à escuta cotidiana das plateias ocidentais. O distancia-

mento não objetiva só o afastamento geográfico e cultural, ou a sonoridade exótica, mas também a expansão das possibilidades acústicas e da expressividade sonora em si mesmas, necessárias à dramaturgia. Por outro lado, em trabalhos como *Les Éphémères* ou *Macbeth*, é o contexto familiar ao espectador que sofre a interferência de ações sonoras que transitam do muito ao pouco conhecido.

Mas a pesquisa e utilização de sonoridades não pertencentes ao repertório ocidental é mais antiga no trabalho de Lemêtre. Ela parte de suas origens ciganas e de sua formação eclética, e no *Soleil* remonta à fase das montagens de espetáculos de Shakespeare, especialmente a partir de *Richard II*. Nesse momento, ele considerou que as sonoridades dos instrumentos europeus (ao menos suas sonoridades “tradicionais”) não serviam mais a seus objetivos.

E que objetivos eram esses? Jean-Jacques não costuma ser explícito quanto a esse ponto. Por opção, é mais comum que ele nos explique por exemplos:

“Durante os ensaios de *Richard II*, os instrumentos ocidentais foram caindo um a um. Seu timbre não serviu. Tive que entender qual poderia ser a relação da música com um texto em cena. Para mim, foi uma grande novidade. Enquanto músico, eu posso ouvir a melodia de um texto independentemente do sentido das palavras. É como quando eu ouço Mozart, e ouço as notas sem ouvir seu nome: ‘dó, ré, fá’... Eu descobri que podia acompanhar essa melodia, ou seja, ser o acompanhamento de um instrumento solista que seria o ator ou a atriz.” (PICON-VALIN, 2004)

Esta forma de pensar o próprio trabalho nos mostra novamente que o elo se dá por uma via que privilegia o sensível e o subjetivo. De fato, esse dado que temos dificuldade em exprimir é, na verdade, o próprio dado sonoro em sua concretude, que costuma escapar à tentativa de descrição verbal. Por isso costuma ser difícil falar das relações entre a cena e o som. Portanto, Lemêtre não explica, mas dá exemplos, ele fala de processos, de procedimentos que nos mostram como se dá a organização de seu trabalho.

As escolhas de repertório, seja o que provém das pesquisas e viagens feitas pela companhia, seja do repertório pessoal de Lemêtre, se adequam às necessidades dramatúrgicas e portanto à poética específica de cada espetáculo. Esta adequação é de mão dupla: também o repertório sugere e dá ensejo à criação dos atores e de Mnouchkine. Esta trama, que se tece durante a concepção e posteriormente durante os ensaios, possibilita o surpreendente ajuste que ocorre entre som e cena no trabalho do *Soleil*. Todos tomam parte na gestação da cena, e em seus diferentes planos e elementos.

## Em busca de uma nova escuta

Jean-Jacques está propondo, a cada trabalho, novos materiais sonoros e também novos focos de escuta; mais precisamente, ele nos sugere que experimen-

temos novas atitudes. Se pensarmos que a escuta, no teatro, é sempre parte da recepção de um objeto poético complexo, podemos pensar que temos aí um convite a uma nova escuta num sentido mais amplo e sobretudo humano, uma vez que é um sempre convite à escuta do outro.

## A materialidade sonora como poética

Em Jean-Jacques Lemêtre, a ação sobre a matéria sonora em si mesma (o timbre) se transforma no próprio discurso. A importância dessa ação se sobrepõe, por exemplo, ao uso – mais ou menos intencional – das regras estabelecidas de composição neste ou naquele contexto idiomático musical. Este uso está presente, sem dúvida, mas se ajusta, se adapta ou mesmo é abandonado em favor dessa ênfase nas propriedades vibracionais e espectrais, timbrísticas do som. Essa ação vivifica e ressignifica o som, presentificando-o e destacando-se em relação às possíveis leituras conceituais (antropológicas, estéticas ou outras) advindas do repertório sonoro do espectador. Por exemplo, o som de uma tabla pode afetar tanto esse ouvinte quanto o fato de ele saber que se trata de um instrumento indiano oriental. São transmitidas informações em diversos planos de percepção. A relação com o timbre da tabla vai funcionar então em planos de percepção paralelos e simultâneos, por exemplo o acústico, o da memória, o cultural; e a fricção entre esses planos é a base sobre a qual Lemêtre vai construir sua dramaturgia. A fagulha inicial, no entanto, é a materialidade do objeto sonoro.

Essa escolha do som em si como potencialidade é coerente com a poética do Soleil na medida em que esse som é direto, de apreensão e compreensão imediatas, quase físicas, se aproximando de uma poética do corpo e do gesto. Ao utilizar as sonoridades orientais, JLL também consegue a leveza pretendida, presente nesses idiomas musicais.

## O território microtonal

Desde meados do século XX a música experimental (de matriz europeia) vem se mostrando um campo fértil de pesquisa e criação sonora para o teatro. A marca dessa música é o abandono dos sistemas tradicionais predominantes na história da música, como o modal e o tonal, em favor do aprofundamento de uma escuta ampliada das sonoridades, que incorpora faixas menores de intervalos de frequência como material composicional e que pode se aproximar do ruído. Nesse contexto, o espectro sonoro se transforma num universo novo para a exploração de possibilidades expressivas.

A esse território sonoro dá-se o nome de microtonal. uma vez que seu estudo implica na utilização de nuances frequenciais menores que o semitom,

em teoria o menor intervalo utilizado no sistema tonal. Este último é, por sua vez, a matriz de escuta musical mais difundida em âmbito mundial, o que é determinante para que haja um diálogo entre compositor e ouvinte. O uso do espaço microtonal, na prática, caminha para a desestruturação desses sistemas e necessariamente inaugura uma nova forma de tratamento dos sons.

A atenção dada por compositores ocidentais ao espaço microtonal, a partir do final do século XIX testemunha o início de uma tendência que se desenvolveu até o advento da música eletroacústica e das técnicas síntese sonora, presentes em inúmeros segmentos na produção musical contemporânea e que possibilitaram o aprofundamento da exploração e manipulação do espaço microtonal, estendendo seus limites até a música espectral<sup>3</sup>.

No entanto, a percepção da microtonalidade sempre esteve presente na escuta humana, como se pode verificar em sistemas e práticas musicais de culturas tradicionais que a utilizam, como as culturas musicais da Índia, China e Sudeste Asiático. É a estas que Jean-Jacques Lemêtre vai recorrer, quando constata a insuficiência do timbre de seus instrumentos ocidentais para seus objetivos cênico-dramatúrgicos. Mas sem dúvida, a este material se une sua experiência e conhecimento da acústica, das técnicas de *lutheria* e dos sistemas musicais ocidentais.

As características desse espaço microtonal trazem, para o ouvido habituado à música tonal, dados que atuam sobre a percepção do espectador no teatro: é um tipo de informação sonora que desestabiliza a expectativa do discurso esperado quanto à sua expressividade; atua num âmbito de percepção que exige uma acuidade maior de discernimento auditivo, e portanto causa um movimento de maior atenção e concentração do ouvinte. Essas interferências, que atuam no nível psicofísico, têm conseqüências nas reações emocionais do espectador. Trata-se de maneiras de alterar as percepções através do som.

Podemos ouvir um exemplo dessa utilização no uso muito particular que Lemêtre faz dos microtons na *viola da gamba*, instrumento fortemente identificado com a música europeia dos séculos XV a XVIII, que possui harmônicos de forte ressonância. Em *Tambours Sur La Digue*<sup>4</sup>, ele acompanha o diálogo da cena com um solo em que o gesto do tremolo nas cordas, à maneira barroca, é realizado com agrupamentos microtonais aproveitando as características acústicas do instrumento enquanto o gesto rítmico se aproxima do uso clássico dos instrumentos no *bunraku*, gesto que acompanha o fluxo de ataques sonoros das palavras enunciadas pelos atores. Essa ação aproxima as sonoridades do instrumento e da fala, ao mesmo tempo em que os distancia pelo uso insólito do instrumento. Assim fala Lemêtre sobre seu processo:

---

<sup>3</sup> Termo que se refere à música composta principalmente na Europa desde os anos 1970, que usa as propriedades acústicas do próprio som (ou espectros sonoros) como base de seu material de composição. (Grove Music Online, tradução nossa)

<sup>4</sup> Disponível em [www.youtube.com/watch?v=UC3nMeKQFsM&t=4326s](http://www.youtube.com/watch?v=UC3nMeKQFsM&t=4326s)

“Eu trabalho com o texto sobre o qual eu anoto o modo rítmico. Para mim, o corpo faz um ritmo, que eu transcrevo com a notação tradicional da música clássica ocidental, e com a “grafia” um pouco diferente da música moderna, para os momentos mais complexos. Anoto também o modo melódico, quer dizer a altura da voz de cada personagem. Posso escutar a escala musical de cada ator, da nota mais grave à mais aguda. Eu desafino então todos os meus instrumentos para me afinar com a voz da personagem – que é diferente da do ator –, para estar em simbiose com ela.” (PICON-VALIN, 2004)

A sutileza dessas utilizações do espaço microtonal contrasta, por sua vez, com o uso de ícones da música ocidental, como a grande lista de obras gravadas de compositores europeus muito conhecidos do século XIX e início do século XX presente na música utilizada em “Les Naufragés du Fol Espoir”. Neste caso, Lemêtre volta a ajustar o espectro sonoro que utiliza para os parâmetros de escuta tradicionais europeus. O distanciamento, aqui, é construído pelo próprio espectador ao constatar que está assistindo, no teatro, ao deslocamento e à ressignificação de um signo sonoro localizado no tempo e no espaço (a música clássica ocidental utilizada à maneira do cinema mudo). Este é um procedimento essencialmente dramático, mas que reposiciona o que podemos considerar uma escuta banalizada desse material – justamente por colocar em perspectiva essa mesma escuta.

## Silêncio

Ao lado da materialidade do som, Lemêtre oferece a materialidade do silêncio. Tornar o silêncio presente em cena implica em dar sentido a ele no plano sonoro e no plano cênico simultaneamente, na trama dramática.

O silêncio, no decorrer de um fluxo seja musical, seja teatral, depende antes de tudo daquilo que o antecede e de como esse evento cessa. Portanto é uma arte da preparação que se desenha. Arte da preparação para a ausência daquilo que cessa. Mas apenas isso: o resto permanece em ação. Assim, o silêncio acústico passa a ser só um dos silêncios: há o silêncio do corpo, da palavra, da luz, do movimento, do pensamento. Há então muitos silêncios, todos os silêncios; cada silêncio é único, como cada som<sup>5</sup>.

E se há uma arte da preparação, há uma arte da retomada, do reinício. Assim a música vai compondo o tempo cênico, em cujo decorrer o silêncio torna-se tão natural quanto o som. E isso acontece também com os atores. Essa natu-

---

<sup>5</sup> É evidente a relação do tema com o pensamento de John Cage, cujas propostas sobre o silêncio são bastante conhecidas. Optamos por não estender aqui a reflexão sobre estas, para nos atermos às questões da dramaturgia sonora de Jean-Jacques Lemêtre.

ralidade decorre da adequação dos silêncios em relação à sua função dramática, o que mostra que existe uma ligação necessária entre as funções expressivas e as estruturais do silêncio. Na composição cênica, ambas se cruzam, interagem; o silêncio funciona como elemento construtivo e como gesto, nos dois planos de sentido: o da composição sonora e o da dramaturgia.<sup>6</sup> Assim, o silêncio é sentido, mais do que notado, e tomado enquanto dado sensível.

## Tempo

Música e teatro acontecem, para nossa percepção, dispostos no fluxo temporal, que entendemos como contínuo. As características dessa disposição temporal dos elementos da cena (entre os quais os sons), e ainda as características de duração cada um deles, assim como a velocidade de sua ocorrências e suas variações, são fatores que conferem singularidade e sentido a cada momento cênico.

Decorre daí que o tempo em si mesmo deve ser compreendido como um parâmetro específico e indissociável da cena, o qual pode ser controlado e moldado em função da composição dramática. Esse controle está intimamente ligado, para Lemêtre, à expressão dos atores e à musicalidade particular de cada um e da cena como um todo.

A disposição das durações dos eventos cênicos, suas velocidades, as interrupções, a participação dos silêncios moldam em conjunto uma rítmica, que no caso de Lemêtre talvez seja mais próxima da polirritmia, uma vez que a composição/improvisação sonora atua em conjunto com outras rítmicas da cena, como a do texto enunciado, a dos ruídos ou a da dança e do movimento dos atores.

Nesse contexto, é importante notar que várias das poéticas musicais que têm configurado o trabalho do Soleil provém do teatro oriental e têm componentes polirrítmicos, em maior ou menor grau. Essa presença musical contamina, acostuma e ensina os atores a trabalhar sobre um contexto temporal mais rico e variado que o metro regular característico da música ocidental. Ao lado da presença sonora, esse contexto rítmico e temporal está sempre subjacente à proposta composicional de Lemêtre.

## Espaço

Não existe pensamento sobre o som sem pensamento sobre o espaço ocupado por esse som. No teatro, as questões de espacialização sonora são decisivas.

---

<sup>6</sup> A esse respeito, consultar RAMOS, M. A. da Silva em <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/59980/63084>

vas, porque a partir das propostas e soluções encontradas, transformam-se sentidos, interfere-se na dramaturgia. O espaço é fundamental para a elaboração do signo sonoro. O som, assim como o silêncio, preenche e cria espaços. Podemos pensar então que a matéria sonora pode ser definitivamente moldada enquanto escultura nos espaços diversos, deslocando o ouvinte de uma posição cômoda de escuta para a consciência de sua participação na paisagem sonora proposta. Sem dúvida, Lemêtre nos faz esse convite enfaticamente.

## Uma poética da intuição

Som, silêncio, tempo, espaço: esse é o material do compositor. Num primeiro momento do processo de criação, decide-se, mais ou menos racionalmente, em que direção caminharemos, que material será utilizado, que instrumentos, que sonoridades estarão presentes. A seguir chega o momento de o músico se soltar, relaxar, entrar no fluxo, mergulhar nesse contexto, nesse estado que ele próprio construiu em conjunto com o coletivo de atores, técnicos, diretora, dramaturga, cenógrafo, figurinista. E desse mergulho começa a se desenhar um uma linha de desenvolvimento, na qual os encadeamentos, interrupções, sobreposições, repetições sonoras e não sonoras vão pouco a pouco se organizando.

O que está em jogo nesse momento? Parte-se da imaginação, e então pequenas relações, muitas informações, relações inéditas e não suspeitadas vão se revelando, muitas ao acaso. Essa é a essência do artesanato artístico, do jogo que se estabelece entre o músico, o material, o meio e o vislumbre de um ponto de chegada. Lemêtre vai construindo no processo a escuta que deseja oferecer a si mesmo, aos atores e ao espectador:

“No lugar de uma explicação musical, uma teorização, eu tenho a posição da música numa situação: pra que ela serve? É uma visão. Isso quer dizer que, tem um momento que eu não sei se vou fazer. Eu vou fazer uma música sobre o sofrimento? Essa música não me interessa! Eu vou fazer uma música nas planícies, no vento - essa é uma imagem sonora. Eu vou fazer uma música sobre o Himalaia, o teto do mundo; eu vou fazer uma música no céu de uma noite estrelada. Então, eu não estou em relação direta com um texto ou com o ator, eu estou em relação com uma possibilidade, de que talvez, em um momento, o ator vai poder fazer sua composição sob este céu estrelado. Então, eu jamais estou colado no ator. Eu dou para ele esse nutrimento a mais, isso quer dizer, eu alimento o espaço.” (LEMÊTRE, J. J., apud AMALFI, 2019, p. 161)

Voltamos aqui a pensar na questão da intuição. Como se trabalha a partir dela? Lemêtre, estabelece a improvisação como ferramenta para chegar a esse estado de imersão. Improvisação controlada, como ele mesmo diz:

“Eu atuo sobre corpo da atriz ou ator, no ritmo dele. É improvisação controlada. O começo do tema do ator – o *leitmotiv* de seu personagem – é sempre o mesmo, mas como no jazz, ele pode mudar. O ator não precisa se preocupar em respeitar as convenções de um tema, o número de compassos, como em uma fita pré-gravada ou mesmo como com um músico quadrado demais que imporia sua medida. A música no Théâtre du Soleil não tem como objetivo apoiar o ator. É realmente um segundo pulmão, uma obra coletiva.” (LALLIAS, 2003)

Assim, parte-se da intuição, mas se cria uma via de acesso à construção de uma linguagem que guarda as características dessa via: quem está em cena deve sempre continuar atento às sugestões sempre novas de Lemêtre. O espírito da improvisação mantém viva a atuação.

## Som e silêncio, ativadores da presença

Som, silêncio, tempo e espaço atuam como elementos da composição e da dramaturgia, simultaneamente. Mas é a chegada, do som, sua simples presença que nos impacta antes de tudo. Só então, depois desse primeiro momento, percebemos o que se passa com o som, qual seu fluxo. O som impõe sua presença, e assim provoca e ativa a presença do espectador.

## Som e silêncio, preparação e assalto: o discurso da temporalidade

Lemêtre valoriza o som e o silêncio, em si mesmos, como agenciadores de sentido; sempre se prepara o surgimento de um novo timbre ou instrumento com extremo cuidado, para que a simples presença de um ou outro nos surpreenda, nos envolva com sua qualidade sonora. Como vimos, isto, além de manter o controle musical do som, é lidar com a temporalidade de uma forma simultaneamente dramática e musical. Em outros momentos, o som nos agarra e nos devora sem dar tempo de reagir, avassalador. Mas também aqui existe como que um assalto ao tempo, o qual nos é retirado da percepção consciente em nome da intensidade quase tátil da vibração sonora. Então nos damos conta que o tempo é parte indissociável de nossa escuta, essa escuta que envolve todos os planos da cena.

## Som e imagem: a *vision*

Quando Lemêtre nomeia *vision* (visão) o modo operativo utilizado no processo de investigação da dramaturgia no Soleil, ele nos fala de imagem, de um

tipo de percepção que reúne os planos diversos dos sentidos numa espécie de simultaneidade. Embora próxima da noção de “conceito”, a *vision* tem um caráter mais imediato, concreto e sincrético, mais ligado à sensação que à compreensão (entendimento, racionalização), como a imagem. A imagem é o dispositivo que permite o trabalho com a intuição. Ela funciona de certa forma como um *tone cluster*<sup>7</sup>: nos provoca (ou convoca) à perda de uma escuta analítica para se colocar como um objeto novo, que se traduz numa percepção mais difusa; caracteriza-se como um conjunto de relações, como um conjunto de tensões variáveis e, afinal, como um conjunto de sensações. A imagem é guia, mas não é estática: em cena, ela se move, se transforma, é devir; transforma-se em paisagem sonora, sempre em movimento.

A liberdade de experimentação dada ao ator e ao músico nesse processo é fundamental, então, para que o dado da intuição aconteça, para que se estabeleça um contexto de trabalho que permita que essas percepções individuais e coletivas circulem e sejam trocadas.

## Som e espaço

O jogo dos sons no espaço tem se tornado cada vez mais importante e utilizado por Lemêtre, e se integrado à poética do Soleil, tanto em momentos onde pretende uma imersão no som, quanto no caso de procurar um ponto de escuta mais distanciado. São cada vez mais vastas as possibilidades de manipulação sonora no espaço trazidas por novas tecnologias, especialmente a digital. Para Longuenesse,

“Hoje, as capacidades de ilusão das tecnologias de som são tais que é preciso uma readequação quanto à forma como lemos categorias comuns de percepção de um espetáculo teatral. É comum ver espetáculos inteiramente sonorizados segundo protocolos complexos de processamento fisiológico do som, que orientam a própria organização do espaço e a percepção das vozes em relação a todo um universo sonoro.” (LONGUENESSE, 2018. p. 167)

No trabalho de Jean-Jacques Lemêtre a dramaturgia sonora é rede e superposição, acumulação e repetição; é paisagem sonora, mais que imagem, porque viva e multidimensional. A evolução do som acústico ao som mediado acrescenta possibilidades à sua criação, enquanto mantém e desenvolve a poética narrativa.

---

<sup>7</sup> *Tone cluster*: um acorde musical composto de tons consecutivos separados cromaticamente e tocados simultaneamente.

## Música de cinema: tempo e edição

Em “Les Naufragés du Fol Espoir”, torna-se explícita uma matriz cinematográfica no trabalho de Ariane Mnouchkine e Jean-Jacques Lemêtre, que já vinha sendo preparada, inclusive a partir dos vários espetáculos registrados em filme antes desse momento; de fato, não são registros apenas, mas projetos audiovisuais para os quais música e cena foram adaptados. Mas essa não é uma linguagem de fato cinematográfica, e sim um teatro que recorre a uma linguagem específica para potencializar a própria teatralidade, na análise de Longuenesse:

“(…) o simples fato de teatralizar aqui o plano-sequência, ali a própria filmagem, faz da música não uma música de cinema, mas uma *citação* da música de cinema: mais uma vez (…) a música não acompanha a cena, mas a “encenação” (…) uma formidável citação do gesto cinematográfico.” (LONGUENESSE, 2018, p. 171)

Somos envolvidos pela mimetização de procedimentos do cinema, e o fluxo temporal nos é apresentado sob a forma de edição, de montagem. A partir daí, a composição cênico-musical poderia ser descrita com termos como repetição, acumulação, adensamento, imersão, densificação. São realizadas operações sobre a velocidade e o andamento; cortes; alongamentos; variações no ritmo e na enunciação melódica da voz dos atores; simultaneidades, acentos; contraponto e polifonia. Neste ponto cruzam-se os procedimentos e a gramática do teatro, do cinema e da música;

Lemêtre, no duplo papel de compositor e editor, precisa propor e resolver as questões da dramaturgia e pensar também que cada som é endereçado simultaneamente para o público e para o ator – o que obriga a pensar esse som como estímulo, provocação, mas também como signo, narração.

O pensamento musical de Jean-Jacques Lemêtre não é adaptado à dramaturgia; ele é parte intrínseca dela, e em muitos momentos instaura a própria dramaturgia.

## Uma poética da escuta

Fazer música é propor escutas. Toda a reflexão sobre a música e as sonoridades, parte da escuta e tem por finalidade quem escuta.

No nosso caso, falamos da escuta do espectador, de um espectador-ouvinte. O que ouvimos quando estamos no teatro? Como ouvimos? Talvez possamos começar ouvindo Paul Zumthor. Ele descreve a memória de uma cena de infância nas ruas de Paris:

“Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em ba-

gunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. *Era a canção.*” (ZUMTHOR, 2018, p 28)

E a seguir, constata: “o que eu tinha então percebido (...) era, no sentido pleno da palavra, uma “forma”: não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado (...)” (ZUMTHOR, 2018, p. 28)

O que ouvimos no teatro é também uma forma, a forma da performance. Ver o cenário, olhar para o ator, sentir a temperatura, pensar em algo, reagir à luz, recordar-se de algo durante a cena – tudo isso faz parte da escuta, tudo isso é ouvir. Esse é o lugar do espectador-ouvinte. Isso nos mostra a natureza física, viva e participativa da escuta e sobretudo a natureza globalizante de nossa percepção – portanto, de nossa recepção.

Quando ouvimos a música de Jean-Jacques Lemêtre, podemos nos reconhecer numa situação próxima da descrita por Zumthor. Mas aqui há um foco específico numa narrativa, e os contextos são elaborados antes de nos serem oferecidos aos sentidos. Nossa atenção é dirigida para pontos específicos do cenário, do texto, do som, e ao mesmo tempo mantemos a liberdade de ver, ouvir, fechar os olhos. Os ouvidos, entretanto, não podem ser fechados. O som se impõe como dado do ambiente. Posso optar por não ver, mas não por não ouvir. Assim, o som se torna uma espécie de guia e organizador do tempo e do espaço.

Assim como há muitos silêncios, há muitas escutas. Nos cursos de música, por exemplo, há sempre uma preocupação em diferenciar o ouvir do escutar. A palavra escuta, diversamente da “simples” audição, é que nomearia a relação consciente, supostamente a melhor forma de entrar em contato com o som. No teatro, entretanto, as sonoridades podem nos atingir durante momentos em que estamos interessados em outro evento, e nem por isso deixa de nos afetar, ou de comunicar algo. Muitas vezes, isso é o mais importante – por exemplo, para distrair nossa atenção. O leque de possibilidades é vasto.

Outro aspecto da escuta proposta por Jean-Jacques Lemêtre se refere à maneira pela qual ele leva nossa atenção para o que se passa no âmbito do sutil, do quase imperceptível, e que faz toda a diferença. Esse pequeno se torna imenso, e isso acontece apenas com a participação e a colaboração do espectador, que preenche de sentido as propostas sonoras. Apenas o espectador-ouvinte, alternando entre os papéis do observador crítico e daquele que se entrega à viagem, engendra dentro de si a metáfora, para recordarmos o início deste texto. Lemêtre é quem pode nos fazer ouvir a cena como metáfora.

## Uma pedagogia da escuta

Jean-Jacques Lemêtre nos ensina uma nova sensibilidade, a da escuta da cena. Para além dela, nos ensina a ler a cena através da escuta. Ao assim fazer, ele propõe uma verdadeira pedagogia da escuta, em que os discípulos somos nós, seu público. Ao nos mostrar possibilidades novas de escuta através das músicas do mundo, ele forma um público disposto a escutar o som, as línguas do diverso, e nos provoca a uma reflexão (feliz) sobre alteridade.

Essa provocação sonora nos une como cidadãos do mundo e, ao mesmo tempo, nos mostra nossas diferenças, e assume sentido ainda maior porque essa escuta acontece dentro de uma dramaturgia potente. Talvez aí esteja uma das marcas e ensinamentos mais fortes da música de Jean-Jacques Lemêtre. E o uso claro e fluente dessas sonoridades, parecendo espontâneo quando é pensado, refletido, nos fala de uma posição de absoluta liberdade e de desejo. Ele nos toca pela beleza e pela realização, ainda que efêmera, de uma utopia sonora. Nos mostra, e assim nos ensina, que todos os sons podem e devem ser escutados, que cada som nos afeta e que isso importa. Que mais poderíamos desejar?

## Bibliografia

LALLIAS, Jean-Claude. La musique du ver à soie (rencontre avec Jean-Jacques Lemêtre). Théâtre du Soleil, 2003. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/la-musique,284/la-musique-du-ver-a-soie?lang=fr>. Acesso em: 03/08/2020

LEMÊTRE, J. J. apud AMALFI, Marcello. A escuta do inaudível: os jogos músico-teatrais de Jean-Jacques Lemêtre. Tese de doutorado. São Paulo, ECA-USP, 2019. disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis//27/27155/tde-06032014-110609/pt-br.php> acesso em 31/07/2020

LONGUENESSE, Pierre. Jouer avec la musique: Jean-Jacques Lemêtre et le Théâtre du Soleil. Actes Sud, Arles, 2018.

MÚSICA ESPECTRAL. In: DICIONÁRIO Grove Music Online. Oxford University Press, 2020. Disponível em: [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050982](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050982) Acesso: 08/08/2020

PICON-VALIN, Béatrice. Croiser les traditions pour composer la musique. (rencontre avec Jean-Jacques Lemêtre). Théâtre du Soleil, 2004. Disponível em [www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/croiser-les-traditions-pour-composer-de-la-mu](http://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/croiser-les-traditions-pour-composer-de-la-mu)

sique-de-theatre-jean-jacques-lemetre-beatrice-picon-vallin-4279 Acesso em 03/08/2020

PICON-VALIN, Béatrice Os mundos íntimos do Soleil. in; Revista Sala Preta vol.7, São Paulo, 2007.

REIS, Luiz Felipe. Ariane Mnouchkine: “O teatro é algo concreto, assim como a felicidade”. O GLOBO, Rio de Janeiro, 04/07/2018.

RAMOS, M. A. da Silva. O uso musical do silêncio. In: Revista Música, São Paulo, v. 8, n.112: 129-16 maio/Nov 1997 Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/59980/63084> Acesso em 09/08/2020

Tambours sur la Digue – Théâtre Du Soleil. Publicado por Príncipe Del Kerosene. 2h.16min. Disponível em [www.youtube.com/watch?v=UC3nMeKQFsM&t=4326s](http://www.youtube.com/watch?v=UC3nMeKQFsM&t=4326s) Acesso em 07/08/2020

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. São Paulo, Ubu Editora, 2018.