

## Dossiê música e cena do Théâtre du Soleil

As comadres de Ariane Mnouchkine

---

Uma atriz para toda obra -  
Juliana Carneiro da Cunha

*An Actress for all Works -  
Juliana Carneiro da Cunha*

Fausto Viana  
Universidade de São Paulo  
E-mail: faustoviana@usp.br

## Resumo

O texto apresenta uma entrevista inédita com a atriz do Théâtre du Soleil, Juliana Carneiro da Cunha, na cidade de São Paulo, no ano de 2002. Na conversa, como foco principal, está o processo de criação e utilização dos trajes nos espetáculos do Théâtre du Soleil.

Palavras-chave: Théâtre du Soleil, Juliana Carneiro da Cunha, Traje de cena.

## Abstract

*The text presents an unpublished interview with the actress of the Théâtre du Soleil, Juliana Carneiro da Cunha, in São Paulo, in 2002. As the main focus of the conversation is the process of creation and use of costumes in the shows of the Théâtre du Soleil.*

*Keywords: Théâtre du Soleil, Juliana Carneiro da Cunha, Costumes.*

**E**sta entrevista, inédita até esta publicação, aconteceu em São Paulo, em outubro de 2003, no café da Pinacoteca do Estado. Eu já havia encontrado Juliana Carneiro da Cunha em Paris, em 2002, quando pude visitar com ela as dependências do Soleil e aprender muito sobre os processos criativos de trajes. Em 2003, Juliana estava em São Paulo apresentando o espetáculo *Morte do Caixeiro Viajante*, com Marco Nanini, no SESC Vila Mariana. Pudemos conversar bastante, naquele café, sobre os espetáculos que eu pesquisava no meu doutoramento na Universidade de São Paulo.

Juliana é uma das pessoas mais generosas que já entrevistei – e foram muitas. Sempre atenciosa e didática, tratou com muita paciência todos os temas que abordei e dos quais selecionei os melhores trechos da conversa.

## Conversa em geral

**[Fausto Viana]** Como era o carro que você entrava em cena nos *Átridas*?

**[Juliana Carneiro da Cunha]** Existe uma foto. O *charriot* era todo de seda bran-

ca, que era uma estrutura que tinha que ser empurrada por baixo por uma pessoa e que tinha que chegar até aquele ponto do palco certinho. Você viu que tem um coro em todo início? Repara que aquele coro saiu de duas portas que se abriram, como se fosse uma arena de touros. Então, o *charriot* entrava ali. Eu entrava com a minha filha Efigênia, nós dois entrávamos nele em pé, pensando que eu estava entrando com a minha filha; pensando que eu estava levando a minha filha para o casamento, porque o Agamenon manda uma carta dizendo: “Mande a Efigênia para o casamento”. Mas ele não espera que a Clitemnestra venha junto. Quando ele vê, Clitemnestra também chegou. E o servidor diz: “Não, não é para se casar, é para ser sacrificada”. Ela tira o manto dourado, porque o manto dourado era o manto de festa. Esse colar aqui fui eu que fiz. E esse acessório de cabeça aqui também fui eu que fiz, era uma espécie de tiara que eu amarrava atrás, na cabeça, e eu tinha colocado algumas pérolas. Era bem simples a tiara dela. A maquiagem dela era diferente da dos outros, porque a gente se deu conta que aquela maquiagem que eles usam, que tem aquele traço do *kathakali*, preto, de pincel é que se pinta aquilo. Tem um certo brilho, sabe? No meu rosto, só com o amarelo e mais o branco aqui eu ficava com uma cara muito pequenininha. A gente percebeu que aquela maquiagem não dava conta. Eu sou a única na peça inteira que usa a maquiagem toda branca, só com os olhos desenhados. Aí que eles foram se dar conta que essa é a maquiagem feminina do *kathakali*.

**[Fausto]** Quem fez esta preparação de maquiagem para vocês?

**[Juliana]** As pessoas que estão lá, e nós temos uma maquiadora fantástica, que chama Anique, ela é argelina e essa menina, que é a Corifeu, morou três anos na Índia, e foi ela que trouxe todas estas ideias de figurino. Aqui tem aquela barriguinha. As Coéforas estão grávidas. Tudo foi acontecendo. Eles começaram a ensaiar em março e estrearam em outubro. A gente vai propondo as coisas, a gente vai ficando com cara de louco. Tudo que você imagina você vai lá e propõe. Eles passavam dias trabalhando em cima de algum item, daí iam lá, mostravam e a Ariane dizia: “Não”.

**[Fausto]** O pior é que ela deve ser assim mesmo!

**[Juliana]** É. “Não”. (risos) Não dá. O amarelo e o preto são as cores da Efigênia. Depois vem o vermelho e o preto, que são as cores do Agamenon.

Sabe que eles pediram emprestados os trajes, justamente do Agamenon, e eles ficaram expostos no Opera de Paris um tempo?

## *Sobre Tambores sobre o Dique*

**[Fausto]** Qual foi a técnica usada para a criação das maquiagens de *Tambores*? Eram parte máscaras?

**[Juliana]** Aquilo começou porque a gente sabia que eram marionetes. No primeiro dia, a gente ainda nem tinha a história nem nada, a gente só tinha que propor pequenas cenas sendo marionete. Então, a gente sendo marionete, tinha gente que propunha para o rosto um pano de gaze, outro propunha um algodão só com buraco. Um dia eu propus uma massa, uma máscara de argila. Foram mil propostas. Como todo trabalho do *Théâtre du Soleil*, a gente vai propondo e quando alguém percebe que a Ariane vê que a pessoa está no caminho, todo mundo começa a fazer. De repente todo mundo está igual. Um diz: “Como é que é?”. E a gente vai atrás. Pouco a pouco a gente foi indo e foi se dando conta que tinha alguns tecidos que eram melhores e mais adaptáveis e um deles era meia, de *collant*, mesmo. Você pega uma perna de *collant* e tira o pé e tira a parte dos quadris, pega uma outra perna e mais uma, e daí você põe uma aqui, na região dos olhos, nas laterais dos olhos você costura. Como ela é elástica, fica só o olhinho. Outra vem e fica na boca, costurada nos cantos. Outra vem e desce na diagonal, e prende no queixo. Tinha ainda um outro tecido que era um tipo de filó, bem fininho. E depois isso era maquiado. Cada um tinha uma cor de pele. Uns mais claros, outros que faziam a máscara branca, outros que faziam mais escuro, mais clarinho, dependendo do personagem. Se ele é mais real, se ele era mais popular, a cor da pele muda. E por cima disso a gente maquiava, porque a gente tinha que lavar esta máscara. E a gente podia ter pequenas trocas. Eu pegava um triangulozinho de espuma, cobria ele de meia também, para ele não ficar só de espuma, e eu tinha assim uma pequena prótese. Aí cada um foi inventando: um nariz, etc. Foi quando surgiu o problema do cabelo. Como fazer o cabelo? Quem ajudou muito a gente foi a Maria Adélia, que fez grande parte desse trabalho. Foi ela que foi desenvolvendo cada vez mais esta técnica das máscaras, para todo mundo. O nome dela está inclusive no programa. O cabelo vinha pronto, você só colocava assim e prendia embaixo do queixo. O Ehrard Stiefel fez para a gente, a gente foi no ateliê dele e cada um tinha seu rosto feito em gesso. Então quando eu ia trabalhar a minha máscara eu vinha aqui e podia trabalhar eu mesma no meu rosto (de gesso). Todo mundo tinha essa cabeça, todo mundo trabalhava com isso. Eu não quis usar aquele método da peruca, o meu sr. Khang tinha uma peruca de cabelo verdadeiro. Todo mundo estava usando cabelo falso, mas eu não gostava daquele cabelo falso. Era um cabelo grisalho do sr. Khang. Então eu lavava aquilo com xampu, penteava, tinha que estar sempre cuidando, pelo menos uma vez por semana.

**[Fausto]** Como foi a preparação corporal para este espetáculo?

**[Juliana]** O que se deu conta, pouco a pouco, porque no comecinho, quando a Ariane disse que a gente ia fazer marionete, eu, por exemplo, já tinha trabalhado muito marionete. Mas eu tinha trabalhado a marionete que a gente chama marionete de fio. Que é aquela marionete do Pinóquio. Eu tinha esta técnica de marionete. Eu conseguia realmente imaginar os fios que puxam,

porque a marionete é desengonçada. Você sente que a pessoa está puxando fios e os movimentos não são tão humanos, digamos mecânicos. Eu tinha trabalhado muito isso aqui no Brasil. Trabalhamos com um professor que deu aula para a gente, Carlos Augusto Fernandes, um argentino. Quando ele começou a trabalhar com a gente, eu tinha esta marionete. Ela sempre foi essa. Teve até um momento em que eu propunha, que eu entrava em cena e, porque a gente faz muita improvisação, como marionete imaginária, como marionetista, e eu fazia meus dois pauzinhos contracenarem com uma verdadeira marionete do outro lado. Você tinha que imaginar o que a marionete estava fazendo. Tudo, a gente fazia mil coisas. Mas veio o momento em que a Ariane disse: o Duccio propôs o marionetista. Até então, eu me lembro até que eu dei aula para o pessoal de marionete, para esta coisa do relaxamento do fio. Mas quando chegou o marionetista atrás, que finalmente foi o que ficou, que são as marionetes do bunraku. Um marionetista atrás, um ou dois, porque no bunraku são três – um que mexe a cabeça, o outro mexe o braço direito e o esquerdo e outro que mexe a perna. A gente ensaiou este espetáculo nove meses, porque a gente achava que tinha achado e não tinha achado. Quando foi quase no final, chegou o marionetista atrás, de negro. Ele apareceu lá pelo sexto, sétimo mês. A gente começou a perceber que os marionetistas tinham que ter força, porque eles tinham que pegar a gente. Nossas roupas todas tinham aquela alça, a gente tinha por baixo um *armêê*, que é um gorgorão, que se fecha com velcro [nas duas pernas, para dar suporte]. Cada um via como era melhor. Um dizia que preferia que o suporte fosse no ombro, o outro que o suporte fosse no corpete. Cada um vai se adaptando, a gente vai pedindo para as costureiras e elas vão fazendo de acordo. Mas todo mundo tinha estas alças na cintura, que eram feitas do mesmo tecido que a roupa, porque todas as roupas, as de baixo, as de cima e as outras – porque são camadas – uma calça comprida, depois um quimono, depois um outro quimono, tudo tinha que ter um corte no mesmo lugar, para poder passar a alça e cada roupa, para juntar uma na outra, tinha que ter um velcro. Nas costas também tinha uma alcinha, porque havia necessidade de alguém segurando. Eu fazia de conta que ele estava me guiando, mas na verdade ele é que estava me seguindo.

**[Fausto]** Então o controle físico estava no seu corpo, não no do outro?

**[Juliana]** Muita coisa tinha que ser combinada, porque de repente ele tinha que pegar o ator e atravessar o ator pelo palco. Tinha que ter um muque muito forte. Então o corporal começou a ser musculação.

**[Fausto]** E vocês faziam isso na própria *Cartoucherie*?

**[Juliana]** Todo dia, minha nossa senhora! Era o treinador de artes marciais que dirigia a aula. E quando estavam acontecendo cenas e os rapazes estavam parados, eles faziam musculação adoidado.

**[Fausto]** Como foi feita a seleção do elenco – quem faria cada papel? Foi mais ou menos o mesmo critério do *Tartufo*?

**[Juliana]** Sempre, sempre. A gente vai lá, propõe. Quando a peça começou, tinha um catatau que a Héléne Cixous tinha escrito que era enorme. Depois ficou assim, pequeno. No começo tinha uma trupe de teatro, concorrente, digamos assim, de uma outra trupe de teatro. E nesta trupe de teatro tinha uma moça, e no outro tinha um rapaz, era um pouco *Romeu e Julieta*. Uma coisa meio clássica. E isto nunca mais existiu. Aí foi para um reino, que tinha um rei [o senhor, o imperador] e o primo dele. A gente tinha umas roupas que a gente mesmo foi buscar, coreanas, que eram feitas de algodão. Porque não se vai fazer nada assim até o final, a gente tinha que ver se ia dar certo. Com aqueles sapatos da Ópera Chinesa, que a gente mandou trazer de lá, uns sapatos altíssimos, que a gente ficava grandão. E eu fazia o senhor Khang, todo grandão. Cada um propunha, a Renata propunha, eu propus, não sei quem mais propôs, a gente propunha. Tinha um personagem que ficou até o final que era o Oráculo. Aí eu fui num daqueles livros, que a gente tem milhares de livros para olhar – e vi a pose de um homem, um japonês, e comecei a me inspirar nele. Depois eu fui ver que estava ficando muito parecida com o personagem do filme *Ran*, de Kurosawa, que é baseado no *Rei Lear*. Aquela coisa meio de cabelo branco. Eu fui fazendo e dizia: Ah, eu queria ficar com essa cara. E você nunca vai ficar com aquela cara. Você vai ficar diferente. Aos pouquinhos eu propus um Oráculo, que era aquele que começa, que tem o sonho, que vê as coisas acontecendo, que é velhinho. Daí a Ariane falou assim: “O senhor Khang não é moço. O senhor Khang é velho. Você está fazendo o Oráculo, mas na verdade eu estou vendo o senhor Khang”. Então fala com a Héléne Cixous: “Olha, a história tem que mudar, porque o senhor Khang não é moço, o senhor Khang é velho. Então não é mais o primo, é o sobrinho”. Que é o que quer destruir as florestas. Então o senhor Khang virou um velho. Porque ele, até então, era forte. Todo mundo fazia ele assim.

**[Fausto]** Mas todo mundo experimentando o senhor Khang?

**[Juliana]** As pessoas que queriam experimentar o senhor Khang. As pessoas faziam um senhor com uns quarenta e poucos anos, muito forte. Era um imperador. Quem quisesse experimentar podia. E ficou velho. O meu senhor Khang era velho. E eu fui fazendo ele cada vez mais velho, porque ele podia fazer tudo que ele queria que ninguém ousava dizer nada. Porque ele era totalmente gagá, e ele tinha sido imperador desde o nascimento, ele fazia o que ele queria. Percebe como foi mudando o processo de criação? Ele apareceu porque eu propus o Oráculo velho e Ariane viu.

**[Fausto]** Uma coisa me deixou em dúvida. Quando você está gravando, no DVD de *Tambores sobre o Dique*, a sua personagem está no palco. Como isso acontecia ao vivo? A sua voz era gravada ou as marionetes falavam?

**[Juliana]** Isso era no filme. Você viu o bônus do filme? No bônus, ela mostra em duas ou três cenas, ela mostra como era no teatro, e como ela teve que mudar, porque cinematograficamente a cena não funcionava. Porque não é uma peça filmada, é um filme.

**[Fausto]** Por favor me conte como foi o processo de criação dos trajes de *Tambores sobre o Dique*. Ele difere dos processos anteriores?

**[Juliana]** Foi assim: antes da gente fazer essa peça, o Théâtre du Soleil ofereceu para cada componente da companhia, todos os atores, as três meninas do figurino, o músico, o Ehrard Stiefel, acho que só, porque o pessoal do bureau não foi nessa. Porque era assim: a gente foi, tinha uma ajuda de custo. Cada um recebeu o endereço de onde se comprava a passagem mais barata, todo mundo comprou no mesmo lugar, por bom preço e a gente podia ir para um país da Ásia. Então, tinha assim: Coreia, Japão, Vietnã, Camboja, Taiwan, China, enfim. Ninguém era obrigado a fazer nada que não quisesse, cada um podia escolher com quem ia viajar. Então por exemplo: A Renata e o Nicolás foram para o Japão. Outros foram para a China, esta aqui foi só para o Japão. O outro também foi só para a o Japão. Estas duas aqui foram para Taiwan e Vietnã. Eu e Ariane fomos para Coreia, Taiwan, Japão e Vietnã, não fui para a China. A passagem eles davam e tinha uma ajuda de custo que dava para você ficar num lugar tipo albergue da juventude. Um hotelzinho barato, ou se você tivesse um amigo, ou encontrasse um lugar mais barato, podia ficar. Aí foi aquela coisa. Todo mundo viajou, a gente foi para muitos lugares, viu muita coisa. Em Taiwan, relacionado à Opera Chinesa, a gente viu muito Kabuki, Bunraku, muita coisa. A gente voltou com vários livros, e livros e mais livros. Tem uma biblioteca de livros da Ariane que é uma coisa maluca, que fica lá no Soleil.

Esta roupa que eu te falei que foi construída em algodão, teve uma hora em que a Ariane falou: “Eu não posso mais ter ideias com este figurino em algodão. Vamos ter que construir em tecido”. O tecido era fibra de abacaxi, aquela roupa que era uma calça, uma túnica e um manto, que a gente teve que fazer para todas as pessoas que queriam fazer senhor Khang, a possibilidade de usar um verdadeiro costume, para realmente saber como que você anda, qual a sua postura. Era para se ter uma ideia real, em algodão não dava mais. A fibra foi 4.000 francos. E nunca foi usada no espetáculo. Porque se deu conta que não era isso. Aí, por exemplo, a Madame Li você vê que ela está com uma roupa mais taiwanesa. Se bem que como tinha corte, tudo que era corte acabou ficando japonês, porque a gente se deu conta de que o desenho do costume japonês é muito mais teatral do que um outro que é mais marionete. Mas não é no Japão, a peça não se passa especialmente no Japão. A gente se deu conta pouco a pouco. Tinha a Isabelle que pintou toda aquela parte das sedas, que é uma menina linda no processo criativo e de alma, e ela já foi para o Japão e deu muita ajuda quando a gente não sabia. Mas de repente você tem uma ideia, que você acha o máximo, chega lá, propõe uma ideia e: “Não”.

[Fausto] E é bem rapidinho esse *não*, não é?

[Juliana] É bem rapidinho. É: “Não”. E pronto, acabou. Este negócio do tecido de abacaxi por exemplo. Teve que mandar buscar este tecido. Um tecido que é um cânhamo, de fibra de abacaxi, que fica engomado, é uma joia.

## Sobre o *Soleil* (questões complementares à conversa do ano anterior, 2002)

[Fausto] Por onde anda o Simon Abkarian?

[Juliana] Lá em Paris. Há três anos ele ganhou o prêmio de melhor ator. A peça era dirigida pela Irina Brook, que é filha do Peter Brook. Ele é casado com a atriz que faz a Corifeia.

[Fausto] Quando não estão em temporada, vocês têm alguma obrigação para com a companhia? Por exemplo, fazer treinamento corporal ou qualquer outra atividade?

[Juliana] Não. Cada um vai cuidar da sua vida. Por exemplo, a gente fez a última apresentação do *Tambours sur La Digue* na Austrália, em Sidney, e a gente foi se encontrar de novo em junho, quando a Ariane pediu a ajuda de alguns, não de todos, para começar a fazer a seleção do que ela ia fazer em agosto, que ia ser o estágio que ela deu no final de agosto. Então a gente veio de novo trabalhar em junho, nessa seleção com ela. Todo mundo teve férias de julho, e em agosto a gente fez o estágio.

[Fausto] Você tinha me dito que vocês esperavam bastante asiáticos por causa da turnê. Eles vieram?

[Juliana] Bastante asiáticos, bem mais do que antes. E aí se criou uma espécie de dormitório, porque muita gente chegava sem ter um tostão, então tinha uns 25 dormindo no Théâtre du Soleil, comendo, e tinha quatrocentas e poucas pessoas no estágio, sendo que até então sempre tivemos umas 200 e poucas, mas desta vez teve muita gente. E a Ariane disse que ela dá estes estágios não tanto pelo próprio estágio, mas pela seleção. Ela é muito honesta, então quer dar a cada um realmente uma oportunidade. Foi um mês e meio de seleção. Os candidatos faziam aula de dança, aula de música com o Jean Jacques, de improvisação dirigidos pela Ariane com três atores do Soleil que estavam ali para ajudar e ainda tinha um papo, antes disso tudo. Passava por quatro etapas. Para chegar e dizer sim ou não. E os que eram não era aquele choro todo dia. Eram duas mil e tantas pessoas; destas, quatrocentas entraram.

## Sobre Ariane Mnouchkine

[Fausto] Quais as características de Ariane Mnouchkine que você acha mais importante dentro do Soleil?

[Juliana] Acho que a primeira e essencial é o fato de ela conseguir aglomerar as pessoas do lado dela. E as pessoas ficam aglomeradas de um modo muito fiel. Tem gente que está lá desde o início da criação do Théâtre du Soleil. Agora, você vai me perguntar por que é que ela aglomera. A Ariane tem com ela mesma uma tal exigência, moral, humanitária, de atitude, de comportamento em relação à sociedade e em relação ao próximo, ela mesma se exige tanto em relação a isso que a gente acaba praticando essas qualidades, eu diria. A Ariane é uma pessoa que tem uma sensibilidade de percepção muito aguçada, ela vê antes da gente, ela percebe, ela prevê. E a gente se dá conta, pouco a pouco, que é assim, daí começa a ficar mais confiante, porque, no começo, você diz: “Ah, não é verdade, por que ela está dizendo isso? Por que ela está pensando isso?”. Aí você vê que acontece o que ela previu. Então você se dá conta de que ela tem esse dom. Então você diz: “Eu não vou ficar gastando o meu tempo em ficar negando, em ficar discutindo, em ficar pondo em dúvida, porque eu já vi acontecer isso várias vezes antes. Então é melhor eu ficar mais relaxada, mais feliz e mais confiante de que eu estou do lado de uma pessoa que tem esse dom”. Ela te dá segurança. Ela, quando dirige a gente, tem uma infância, tem uma percepção, você pode ter certeza de que se ela está te dizendo alguma coisa é verdade, mesmo que aquilo no princípio possa fazer o seu ego ficar um pouco machucado porque ela está te fazendo uma crítica, mas nunca uma crítica pessoal. Nunca! E você percebe isso em relação aos seus colegas, porque quando você está assistindo, e ela corrige um colega você diz: “É verdade, ela está corrigindo certo, o que ele está fazendo ali não está certo”. Então você diz: “Então, comigo também”. E ela tem exigências. É uma coisa meio assim: a Ariane te propõe que você ponha a sua barra alta, como a gente diz, de uma vez. Não tem muita passagem, ficar se esquentando, se adaptando, “estou com medo” e isso e aquilo. Você é jogado no mar realmente muito rapidamente. Então é assustador, mas é muito excitante e te faz progredir rápido. Porque ela te exige isso. Quando a gente começa a ensaiar, no primeiro dia a gente se senta e lê. Ela diz o que cada um vai ler e a gente lê. No dia seguinte a gente vai para a Sala de Ensaio, e a sala de ensaio é do lado da sala de costura, como você viu ali e a gente já se prepara propondo. Por exemplo, no *Tartufo*, como a gente pode ver no filme, tinha no primeiro dia quatro pessoas que queriam fazer a Mariana, três que queriam fazer o Valério, três que queriam fazer a Dorinne, duas que queriam fazer o Tartufo. A gente propõe, então ficam três Tartufos, quatro Dorinnes, e a gente propõe cenas. Então entre os atores, a gente propõe: “Olha, eu vou fazer o Tartufo e você faz a Dorinne. Naquela cena assim, assim, onde é que a gente está?”. A gente está no quintal e então a gente combina entre nós. A luz já está lá, a luz do palco, a gente já está maquiado, já está vestido, então não é uma improvisação em que você entra com uma roupa de ensaio tipo uma malha de dança e que você vai fazer assim uma proposta de alguma coisa. Não! É já teatro, então você tem que imediatamente pôr todas as leis em funcionamento ou pelo menos uma: ficar calmo. Que é a principal.

Você tem que ficar calmo. E se deixar receber pelo texto, porque você tem a maravilha da experiência de ter um texto na mão. De ler o texto, de entender aquele tanto que você conseguiu entender ali, de abaixar o texto, de olhar para o outro ator e de deixar o texto sair da sua boca. Você diz aquilo para o outro e aquilo já sai interpretado. É um processo maravilhoso porque você realmente se esquece. Você tem que esquecer. Nisso, a Ariane ajuda muito a gente: “Mande o seu ator para o coqueiro, deixe o personagem existir!”. O trabalho que ela faz com as máscaras, que coisa maravilhosa! Porque as máscaras são nossos mestres. E Ariane tem o maior respeito pelas máscaras da *commedia dell’arte* e as máscaras de Bali. Isso nos estúgios. Quando você põe uma máscara e não consegue se esquecer, a máscara começa a te apertar. Daí põe um turbante na cabeça e você não ouve mais nada. Aí, fica cego e surdo, aí você quer morrer! Mas se mantiver a calma, e não fizer nada, realmente nada, mas você se deixa fazer. Porque nada é exigido de você, não precisa fazer nada rápido. Você não pode ficar lento se está meio que se escondendo. Mas se está vivendo, você existe.

**[Fausto]** O *Soleil* existe sem Ariane Mnouchkine? Existe alguém preparado para substituí-la?

**[Juliana]** Não.

**[Fausto]** Isso é uma preocupação do grupo?

**[Juliana]** Por enquanto não. Não se fala nisso. Não sei se se pensa. Não se fala.

## Sobre Juliana Carneiro da Cunha

**[Fausto]** Você tem cidadania francesa?

**[Juliana]** Não. Já várias vezes tentei, a cada vez é uma papelada burocrática. A última vez que eu tentei foi antes de vir para cá, no mês de maio. Mas quando eu chegar lá em dezembro eu vou recomeçar tudo. Eu tenho dois filhos franceses, moro lá há quinze anos, não é tão complicado assim. Quando eu estava quase tirando a minha cidadania, uma das pessoas que estava me ajudando falou: “Ah. Agora seria bom que a gente tivesse artigos falando da sua atuação no Théâtre du Soleil e o fato de você ser uma pessoa que vive na França e trabalha aqui”. Eu falei: “Ah, não. Eu não vou buscar nada, eu não vou buscar artigo de jornal”. E eles falaram assim: “Ah, Juliana, você deveria ter dito isso para a gente, os artigos estão aqui, a gente teria feito isso para você”. Achei que eu é que tinha que ir atrás dos artigos e pensei: “Ah, eu não vou conseguir”. Porque eu sou uma pessoa pouco dotada para tudo que é papel.

**[Fausto]** O sonho de trabalhar num teatro francês é fácil? Existe cobrança ou preconceito por ser brasileiro?

**[Juliana]** Não, é que tem uma coisa muito específica, pois o Théâtre du Soleil não é um teatro francês. Porque é um teatro no qual atualmente são 75 pessoas trabalhando e 22 nacionalidades, então não é francês. Teve uma época em que os de nacionalidade brasileira eram a maioria, éramos dez brasileiros. Tem mexicanos, tem muitos asiáticos, italiano, iraniano, iraquiano, búlgaro, chileno, argentino, português, tem gente de todo canto do mundo. A gente vai para Ariane e o Peter Brook, que é um diretor que trabalha com atores vindos de outra parte do mundo. Mas no teatro francês mesmo é meio raro. Você pode até ter descendentes recentes, porque a França é composta de todo mundo. Se você vai para a segunda geração, você vê que tem gente do mundo todo.

**[Fausto]** O que você acha que falta na sua formação de atriz/intérprete? Você sente falta de alguma coisa?

**[Juliana]** Eu tenho uma tristeza, digamos assim, de não ter o dom do canto. Eu, quando estive no MUDRA, a escola do Béjart, em 1970, que era a escola de formação do intérprete do teatro total, nós tínhamos dança clássica, dança moderna, teatro, percussão e canto. Nós tínhamos aula de solfejo, aula de canto individual, só com piano, e eu fui desenvolvendo um pouco este lado. Eu não sou uma pessoa que eu possa dizer afinada. Eu evoluí porque aprendi que a gente pode educar o ouvido, porque quando você não é afinado em criança, geralmente falam assim: “Ah, para de cantar!”, e você fica com aquilo meio frustrado, complexado, e eu aprendi pouco a pouco que não, mas eu não sou uma pessoa que tem este dom. Esse é um lado que se eu tivesse oportunidade de desenvolver...

**[Fausto]** Você conseguiria classificar a sua interpretação em algum estilo específico? Naturalista, simbolista, etc.?

**[Juliana]** Eu nunca parei para pensar nisso, mas a minha formação dos 7 aos 17 anos foi o expressionismo alemão, que é o [Rudolf] Laban e o [Kurt] Jooss. E muita improvisação. Eu sei que eu tenho uma forma de expressão muito acentuada pelo meu corpo, pelos gestos. Quando a gente entra na parte de definição eu já não sou muito forte, mas eu diria que seria uma expressão, expressionismo vem disso, que expressa. Eu procuro uma comunicação imediata, eu estou contando uma história. Evidentemente tem um texto ou não; quando tem, o texto evidentemente faz parte desta comunicação e tem o corpo, a emoção, a postura, enfim, eu conto uma história. Eu expresso, eu conto histórias.

**[Fausto]** O fim de um trabalho – por exemplo, *Tambores sobre o Dique* – ainda traz tristeza ou não? Como se sente ao terminar uma temporada?

**[Juliana]** Nós temos uma grande chance no Théâtre du Soleil que é o nosso grande luxo, porque lá, como você sabe, todos os atores, todos os componentes da companhia, nós todos temos o mesmo salário. Temos uma cozinha maravilhosa, porque essa parte também é importante, a gente tem sempre uma alimentação muito boa no Soleil, eu quero dizer de alimento, mesmo, de co-

mida, mas nós não temos um salário muito grande, a gente tem um salário razoável que dá para viver. Mas nós temos um luxo que é o tempo. Então, a gente pode ensaiar no mínimo quatro meses e meio, no máximo nove meses. Desde que eu estou lá há treze anos e meio [em 2020, seriam 31 anos] esta é a média de ensaios, sete meses. O máximo, como foi em *Tambours sur la Digue*, nove meses. E depois a gente fica em cartaz uns dois anos, que também é um tempo grande para ficar em cartaz, com muitas turnês. Então, geralmente, quando a uma peça termina, a gente também esgotou aquele tempo com a peça, ela geralmente para não porque não esteja mais fazendo sucesso, é porque a Ariane sente, e nós também, porque tudo isso é muito falado em companhia, em reunião de companhia, porque agora está na hora de parar esta peça, porque a gente já viveu este tempo da peça, dois anos de encenação intensos, às vezes são sete espetáculos por semana, de quarta a domingo, sendo dois sábado e dois domingo, e você viveu um tempo suficiente, então não é assim aquela tristeza: “Ah, nunca mais vou fazer este papel!”. Claro que há a lembrança boa que fica, mas não a frustração de: “Ah, nunca mais vou fazer este papel!”.

**[Fausto]** Qual é a preparação ideal de um ator na sua opinião? Quanto tempo deve levar e quais as habilidades que este ator deve ter?

**[Juliana]** Eu acho que isso é muito particular a cada um. É o que a gente chama de a cozinha de cada um. Cada ator, cada atriz, tem a sua maneira. Nós, do Théâtre du Soleil, por exemplo, temos um ritual. Tudo é muito ritualístico, o que ajuda muito, porque é como se você fizesse todo dia a mesma coisa, te dá uma certa segurança. Então, por exemplo, a peça é umas sete e meia da noite, a gente chega lá umas três e meia da tarde. Então cada equipe vai fazer a sua parte de limpeza, limpeza do palco, limpeza da plateia, limpeza do bar, manutenção das geladeiras do bar, enfim, cada um vai fazer sua parte. Depois a gente faz uma hora de exercícios físicos. Dependendo da peça, pode ser musculação, como eu dizia agora há pouco sobre o *Tambours sur la Digue*. Pode ser uma aula mais de alongamento. Nos *Átridas*, por exemplo, o coro dançava muito, então tinha muita dança, muito salto. Dependendo da peça, a preparação física, uma aula. Depois tem um lanchinho, a gente sempre está comendo muito lá. Tem um aviso que é feito no teatro todo: “O público vai chegar dentro de uma hora”. O público entra às seis e meia, então às cinco e meia este aviso é feito. Depois de novo, meia hora antes, “O público vai entrar daqui a meia hora!”. Isto é para gente ir se concentrando. E tem pessoas que não gostam de se preparar com muita antecedência, depois elas ficam meio sem saber o que fazer. Tem outros que precisam de muita antecedência. Que se senta, que começa a limpar os pincéis, fazer uma coisinha ou outra, acender uma vela, enfim, depende de cada um. O que se tem lá é que esta concentração vai sendo feita por todos. A partir de um certo momento, a gente já não se chama mais pelo próprio nome, mas pelo nome do personagem, e a gente já vai entrando nesta apresentação. Quando o público entra uma hora antes do espetáculo começar,

todo mundo já está nos camarins que são visitados pelo público. Eles não entram no camarim porque tem uma barreira, mas eles podem ver a gente se preparando. Tudo é feito com muito cuidado do ponto de vista estético, não tem saco plástico, os materiais são nobres, é madeira, é tecido, fotografias, lâmpadas, flores, tudo muito cuidado. A gente tira o sapato antes de entrar nos camarins. São pequenos rituais que ajudam a gente a sacralizar o teatro. Porque quando você está lá no palco, na frente de seiscentas pessoas ou mais, você tem que estar realmente com muita calma e muita confiança, porque é muito grande aquilo. Você representar assim estas peças épicas, mesmo o *Caixeiro Viajante*. Quando eu me preparo, é diferente aqui, porque estou num outro grupo. Eu chego mais cedo, geralmente eu sou uma das pessoas que chegam mais cedo, eu gosto de chegar mais cedo, e: “Eu estou aqui”. Eu não vou mais ficar pensando que eu tenho que tomar táxi, que eu tenho que pegar condução. Eu tomo meu cafezinho, vou, e depois eu, aqui, por exemplo, desço e fico passando na minha lembrança o que me ajudou na criação. Por exemplo, a Linda, do *Caixeiro Viajante*, eu repasso toda a ida dela ao porão, quando a luz da casa se apagou e ela estava procurando um fusível. E atrás da caixa de fusíveis tinha caído um pedacinho de um tubo de borracha. “Tem uma conexão na ponta. Percebi na hora. E é lógico que na base do aquecedor, tem uma nova torneirinha no tubo de gás.” Então eu repasso este texto porque sei que quando aquela noite começa, a Linda já fez isto, e este foi o momento em que ela se deu conta que o Willie está querendo se suicidar. Então eu vejo, eu desço as escadas do porão, eu vejo a janelinha que é pintadinha de amarelo, aqui, que dá para a grama aqui do lado. Eu vejo aquele porão onde tem a máquina de lavar roupa, onde tem umas ferramentas, tudo na minha imaginação. Aí eu vou para o quarto dos meninos, eu toco muito na madeira daquelas camas, a gente não tem mitos objetos em cena, mas aquilo tudo foi me ajudando a ir parando de pensar na minha irmã, na minha amiga, no banco, sei lá a gente sempre tem mil coisas fazendo, resolvendo, e isso vai te dando aquele apoio, aquele chão, para que quando a peça começar, a Juliana está bem longe de lá – porque se a Juliana estiver ali é um terror. Então tem esta preparação, mas esta é a minha cozinha. Eu não sei, cada um vai te dizer a sua. O que é preciso é muita calma para você sentir que você não é mais você. Isto todo mundo tem que ter, você não pode ser você mesmo quando está em cena.

**[Fausto]** Você tem feito algumas incursões no Brasil. *Lavoura Arcaica*, *A Morte do Caixeiro...* Tem planos de voltar para cá? Quais são seus planos futuros, se é que seja possível fazer planos em teatro.

**[Juliana]** Não especialmente. Eu acho assim: eu saí de casa muito novinha, com 17 anos. Eu tenho 54 [em 2002] e passei vinte e sete anos fora do Brasil. A maior parte da minha vida eu passei fora do Brasil. Quando eu era mocinha, eu não tinha tanta saudade, eu estava fazendo muitas escolas. Depois, eu estou ficando mais velha, eu estou sentindo mais falta. E ultimamente eu senti muita falta

do Brasil, eu sentia falta do colo brasileiro. Do público brasileiro, dos amigos brasileiros, do ar, da minha terra, da umidade do ar, e foi por isso que eu pedi esta licença para o Théâtre du Soleil, que foi difícil de conseguir, que é uma coisa muito rara, uma pessoa se afastar do Soleil assim no meio de um espetáculo. Mas eu fui ficando muito doente, e fui percebendo pela psicanálise, que eu nunca tinha feito análise. Daí fui fazer análise e em dois meses eu vim para o Brasil, porque eu resolvi logo a história e percebi que eu precisava fazer esta volta às raízes, este *revival*, como as pessoas estão me dizendo. Eu vi um filme outro dia em que eu dançava com a idade de doze anos e com a idade de dezessete anos. E me vi em movimento, moça, adolescente, e tudo isso é um *revival*. Meus pais já morreram, eu tenho três irmãos, e uma necessidade de voltar, mas não é de maneira nenhuma uma intenção de voltar para o Brasil. Eu moro lá [na França], tenho minha companheira lá, meus filhos lá. O *Lavoura Arcaica* abriu uma porta; veio a calhar, porque na época a Ariane tinha aberto para a Irina Brook trabalhar com os atores do Soleil, o que é uma coisa rara, porque a Ariane desde que eu estou lá nunca tinha feito isso. Ela estava precisando de um tempo para ela, e gosta muito da Irina como *metteur-en-scène* e propôs à Irina, ela fez uma peça de Shakespeare, *Tudo está bem quando acaba bem*. Precisava de catorze atores, nós éramos vinte e oito. E antes mesmo do projeto começar eu disse: “neste projeto eu não quero entrar”. Que a gente não tem contrato assinado no Théâtre du Soleil, é palavra, né? Então neste projeto eu não quero entrar porque eu tenho outro projeto no Brasil, o *Lavoura*. Para fazer a *Morte do Caixeiro Viajante* foi mais difícil porque são seis meses, eu estou sentindo muita saudade de lá, da Ariane, dos meus filhos. É muito difícil, são dois continentes separados pelo oceano Atlântico. Assim, a minha vida é essa. Eu não tenho a ideia, o desejo de dizer: “Ah, vou voltar a morar no Brasil”. Por enquanto não. Estou no Théâtre du Soleil há muitos anos e vou continuar.

**[Fausto]** A solução para a continuidade do teatro está centrada na atuação de grupos? Como se pode fazer para que o teatro perpetue sua atividade?

**[Juliana]** Ah, em grupos. Evidentemente é muito difícil os grupos permanecerem unidos por mais de três ou cinco anos.

**[Fausto]** Isso acontece no Soleil também?

**[Juliana]** Eu acho que uma média de estadia no Soleil é de dez anos. Mais ou menos. É um teatro escola, como a gente chama. Frequentemente, nos estágios, a Ariane pega novos atores, que têm em média 25 anos. A Myriam Azencot ficou lá vinte anos. Ela agora nesta peça não está, pediu para se ausentar, porque fisicamente ela estava muito cansada e esta peça exige muito fisicamente. Porque, justamente, a gente tem uma cambada de gente jovem cheia de energia, eles fazem coisas mirabolantes. E a gente quando está mais velha não consegue acompanhar tanto. Acompanha com uma outra parte, em maturidade, com nossa interpretação, mas a Myriam se ausentou, ela não saiu, ela pediu

para não estar neste espetáculo. A mesma coisa que eu, só que eu, ao invés de pedir antes, ainda fiz uma parte do espetáculo e parte da pesquisa, das improvisações e fui me dando conta de que eu estava precisando voltar ao Brasil. Então eu pedi para sair no meio, que é uma coisa que não se faz, mas foi entendido por todos. Eles viram que eu fiquei doente, fisicamente ruim, porque eu sou uma pessoa que somatiza muito. Então essa minha infelicidade, essa vontade/necessidade de vir para cá – e não estava conseguindo – então eu fui misturando tudo e acabei ficando doente. Depois eu cheguei aqui e fiquei muito menos doente do que estava.

**[Fausto]** Você diria que existe uma causa para as pessoas saírem do Soleil? Por exemplo, elas aprenderam e vão cair na vida. Como é que elas saem?

**[Juliana]** Existem algumas que podem sair frustradas, porque, por exemplo, durante dois ou três espetáculos fizeram certos papéis, com uma certa importância de texto, e chega um espetáculo em que não conseguem entrar naquele mundo nem ter nenhum papel com texto. Por exemplo, os *Átridas*. Era uma peça clássica, em que havia definido o número de protagonistas. Numa peça de criação coletiva você pode ter todos os personagens que foram inventados. Mas uma peça que já está escrita são aqueles, os que estavam ali. O Simon, que estava numa fase de criatividade excepcional, fez vários papéis e a maior parte do pessoal que tinha feito *L'Indiade*, por exemplo, que era a peça anterior, que tinha feito *A Noite Miraculosa*, o filme e que tinham estado muito ativos, chegaram nos *Átridas* e não tinham papel falado, porque eram poucos. Tinha muito coro, e aí se foi percebendo, durante as improvisações e da criação que levou nove meses de ensaio, a importância do coro. Então muitos atores estavam dançando, se expressando através do corpo, mas não tinham texto. E ficaram frustrados, então saíram, e foram por um outro caminho. Alguns conseguiram e se tornaram atores famosos de cinema e de teatro, alguns outros se tornaram professores, outros pararam, não fazem mais teatro... Acho que saíram uns dez nessa época. Foi um grupo grande que saiu e um grupo grande que entrou, para substituí-los. Então foi preparada esta saída deles, não foi uma coisa "Ah, vou-me embora agora!". Foi preparado. A gente faz até tal turnê, daí eles vão embora. A gente tem as férias, vamos formar os outros para substituir nestes papéis específicos. Simon depois de *Os Átridas* saiu e foi se tornar um ator de cinema e de teatro, fazendo muito sucesso. Se tornou diretor, e muitas vezes fala para Ariane o quanto ele está triste, porque ele se dá conta que nos outros é tão diferente a maneira de trabalhar, e é tão difícil, comparando. São teatros mais tradicionais, o teatro de Soleil é excepcional, eu diria. É toda uma filosofia de vida também.