

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCH

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL – PPGMS

O FESTIVAL DE AVIGNON, ‘UN FESTIVAL DES *ARTS VIVANTS*’
Afetos e intensidades na transmissão e reinvenção do patrimônio na cidade

RENATA DAFLON LEITE

Rio de Janeiro

2016

RENATA DAFLON LEITE

O FESTIVAL DE AVIGNON, ‘UN FESTIVAL DES ARTS VIVANTS’
Afetos e intensidades na transmissão e reinvenção do patrimônio na cidade

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Memória Social da Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro como requisito para a
obtenção do título de Doutor em Memória Social.

Orientadora: Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos Dodebei

Linha de Pesquisa: Memória e Patrimônio

Rio de Janeiro

2016

L533 Leite, Renata Daflon.
O Festival de Avignon, 'Un Festival des *Arts Vivants*': Afetos e intensidades na transmissão e reinvenção do patrimônio na cidade / Renata Daflon Leite, 2016.
236 f. ; 30 cm

Orientadora: Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos Dodebei.
Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

1. Festival de Avignon. 2. Memória - Aspectos Sociais.
3. Patrimônio cultural. I. Dodebei, Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD – 153.12

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCH

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL – PPGMS

RENATA DAFLON LEITE

O FESTIVAL DE AVIGNON, ‘UN FESTIVAL DES *ARTS VIVANTS*’
Afetos e intensidades na transmissão e reinvenção do patrimônio na cidade

Aprovado pela Banca Examinadora

Rio de Janeiro, ____/____/____

Professora Dr^a Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos Dodebei (*Orientadora*)
PPGMS/UNIRIO

Professor Dr. Amir Geiger
PPGMS/UNIRIO

Professor Dr^a Regina Maria do Rego Monteiro Abreu
PPGMS/UNIRIO

Professora Dr^a Isabela Nascimento Frade
PPGARTES/UERJ

Professor Dr. Damien Malinas
Norbert Elias /UAPV

A meus filhos Helena e Francisco,

com todo o amor da mamãe!

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Orisvaldo Pereira Leite e Maria Helena Daflon Leite, por todo o apoio que me deram e por terem me ajudado com as crianças com todo carinho do mundo. A vocês meu mais profundo reconhecimento! Amo vocês!

A Vera Dodebei pela orientação, pelos ensinamentos, pelo incentivo e pela segurança que sempre me transmitiu. Deixo aqui registrada minha admiração, respeito e amizade. Muito obrigada por tudo!

Obrigada a toda a banca: A Damien Malinas, pela orientação preciosa e por ter me recebido de braços abertos em Avignon! A Isabela Frade, pela generosidade em compartilhar seus conhecimentos comigo. É uma alegria poder conhecer alguém como você! A Regina Abreu, sempre empenhada nos processos de construção de saber, para mim é uma honra ter sido sua aluna! A Amir Geiger pela gentileza, disponibilidade e por sempre estar aberto a debater novas ideias!

Aos membros suplentes da banca, pessoas mais do que queridas: Francisco Farias, pela presença afetuosa e humana. Obrigada por incentivar o meu trabalho e acreditar em mim! A Phrygia Arruda, minha orientadora de graduação, com quem compartilhei momentos tão lindos e que me iniciou no universo da pesquisa! Meu muito obrigada!

A Anna Hartmann pelas vivências e aprendizado nos anos iniciais

À CAPES pela bolsa concedida tanto no Brasil quanto no exterior, viabilizando essa pesquisa!

A Hercília que sempre me recebeu com um sorriso lindo no PPGMS!

A excelente equipe docente do PPGMS!

A todos os membros da Equipe Culture et Communication do Centre Norbert Elias da Universidade de Avignon.

A todos as pessoas do Groupe Miroir, pelo carinho com que me receberam!

A meus entrevistados pela generosidade e entusiasmo com que participaram deste processo!

Por quem soa Avignon na memória viva...¹

Por quem soa Avignon na memória viva, por quem murmura ao final da curva do rio o octogonal badalo de pedra?

O vento, rápido disse. E não basta nomeá-los devastadores e assaltantes, flageladores de muros e salteadores de ruas, estes ventos que as expedições ondulam com ímpeto durante caçadas proibidas no vale do Rhône.

O balouço da sineta é de outra idade, seu badalar ensurdecido remete ao longe, eu sei, ele me vem da infância. Eu recebi Avignon com as primeiras palavras como nós recebemos o mundo, um cortejo de imagens, tapissaria de alto linho trabalhada no exílio. E durante os anos de guerra ou de calma, enumerando essas imagens eu elevei o número, porque a cidade foi e ainda é o império do meio.

Ela estava imóvel e era eu que andava para ela a cada noite, no rumor das folhas ou no sulcar da madeira seca. Flor do meu ardor, ela foi minha miragem.

Desças do céu, não sonhes mais, gritavam-me, desças do céu e tu verás, é um palco musical aberto aos regimentos, é um circo de pedras povoado de alguns sobreviventes e superpovoado de turistas de verão.

Desças o Rhône enrugado pelo mistral, eu me diria em eco, e é um rochedo viril em seu olhar, a cidade. Subas do Sul com o vento da desordem, vermelho e carregado de suor... então é uma mulher lânguida que se debruça para banhar seus cabelos nos turbilhões do rio. Vá por *Crau*, pela encosta pedregosa e depois pela horta, atravesses esta planície com os ventos chuvosos, corra à cidade, reencontre seus muros e veja: ela está anelada como um noiva. Ou mais ainda chegue por *Gadagne*, salte as vinhas em fogo, as oliveiras, cruze no intervalo das pernas e tu saberás: é um reino possessivo velando o condado vizinho, o *venaissin*. Ou faça uma pausa em *Villeneuve* e aí fique e avalie antes de atravessar o rio, de passar ao império, pois este arbusto de pedra tem a história

¹ Tradução livre da autora para o poema *Pour qui sonne Avignon dans la mémoire à vif...*, de Nyssen (1978). O título remete a ideia de uma memória em carne viva, exposta e desnuda que optamos aqui por traduzir como memória viva, guardando, no entanto, o seu sentido mais amplo. Para ler o poema original, ver Anexo A

siliciada pelo tempo. Daí até o entardecer tu verás as páginas suspensas pelo fio do horizonte.

Enfim, eu inventava enciumado Avignon e cada letra de seu nome era para mim uma raiz. E aí eu nasci se é pela imaginação que nascemos e eu lhe pertença se é pela loucura que nos toma.

Aí está porque soa Avignon na memória viva... É para me lembrar que promessa foi feita e que é preciso mante-la, é para enformar a cidade em outro metal, para chegar às palavras em outros caracteres, é para pagar com uma promessa tudo o que eu aprendi aí e do que eu sou feito, é por ela, a mãe, a adotiva, a cidade, é para unir aqui o imaginário e o real.

As amarras rompidas, a memória à deriva (como a ilha de Barthelasse, embarcação carregada de frutas, escorrendo para o delta, para o destino)... Dê lugar a cidade! Qual voz terá poder de falar sobre ela? E qual voz a sua se eu a interpelo?

Avignon. Um dia, como saída de um forno de ceramista, vestida de vapores ao tocar esta argila se queimando. O outro dia, marcada pelo vento, toda figurada de proa, rajadas de sal, elevando as hastes por seus nervos presos pela ressaca no fundo dos átrios, no fundo dos lugares. Um outro dia ainda, acinzentada emudecida, decantada de seus ombros, ocre e nacre enternecidos, sua armadura golpeada sob sua costa enlameada, suas flechas atravessadas nos emblemas. Ou bem, uma bela manhã, nós a surpreendemos, descabelada, coxas abertas, sentada a beira de um leito desfeito onde ela se deitou com o céu a noite inteira.

Mas quem crê toma-la na armadilha das imagens é tomado. Pego em palavras.

Avignon. Todas as portas arrancadas, e as aberturas em suas muralhas não servindo senão para lançar ao céu uma bandeira, com suas ruas talhadas pela luz a golpes de machado, seus esquadros ensolarados, cantões talhados no pão da pedra, e suas arenas de ouro visíveis numa bolha ao fundo das galerias,

Avignon, eu a ordeno eu a nomeio e desmando: o que resta aqui da cidade de sonho ao pé de suas muralhas que eu acabo de trocar pela realidade?

Ela saltou os muros que separavam outrora sedentários e nômades. Irreversível. Penetrada pelas estradas, unida pelas pontes, estendida em toda a parte, desfazendo seus

fios de asfalto, ela inceideia ao olhar, não mais no jogo de colinas e planícies férteis, mas num parque urbano com piscinas de concreto. Mesmo nos dias de forte ventania nós a veríamos lacustre. E depois em seu reverso, os corações de vias férreas ao lado da triagem. As estações de trem repreendem atravessando seus trilhos.

E agora mais duramente. A antiga cidade, como uma galho de árvore mostra os sucessivos anéis de suas curvas. Imprevisível cidade no entanto que subverteu a voz por seus silêncios! Ela petrifica idades num único passo. O tempo não é para ela senão um espaço distendido entre o rio Rhône e Durance. Tudo aí é contemporâneo. É preciso adentrá-la.

E esta cidade ao final transformada, enfim chegada, enfim construída para meu uso e para meu gozo mas tampouco em meus planos, cobre com seus mantos as páginas de meus livros, aninha-me em seus cortejos, simplesmente dizendo: Veja.

Eu não vi a cidade, eu vi dez cidades, cem, mil... Cidade de violência com o vento que faz soar os muros como bandeiras molhadas. Cidade imóvel e cidade turbulenta pela armada. Cidade deixada aos mercenários ou desleixada, quando não é ela que os compra. E nada a diminui de fato. Cidade das espadas sangrentas, cidade da morte, cidade de trespassados com suas pestes negras e suas inundações entre duas guerras de cem anos. Meia noite a vejo de vez em quando deitar-se em seus ombros e dissimulá-los. Cidade secreta, cidade com dinheiro celado em suas iluminuras. Ou cidade alveolada como um bolinho de mel. Cidade de transações tramadas ao fundo de suas fissuras de pedra, cidade comprada, cidade vendida(oitenta mil florins), tanto brejeira quanto puta, ao sabor dos caprichos da história. Cidade de sábios de quem falamos tão pouco, cidade de bobos e trapezistas indo das feiras às universidades, de benfeitores e mendigos, cidade de proxenetas (assim na terra como no céu), de alquimistas, de fanáticos capazes mesmo de prostituir a morte. Cidade aberta e fechada, um dia cuidada, no outro a cuidadora, cidade doce, cidade dura, cidade arrasada que se reorganiza, cidade invadida, revolvida e violada na nascente do Rhône por soldados apressados em abrir a braguilha, cidade afetuosa a quem se dispõe, cidade incansavelmente fotografada, justo embaixo do nariz, por colecionadores de etapas e de troféus, cidade cantada por uma ponte caída e seus papas, cidade de caminhadas, cidade petrificada, cidade enfim com suas fortunas e infortúnios, por suas horas boas e ruins, por tantas partidas e chegadas, madreperolosa e porosa. De Itália e Ibéria, de Aquitania do Norte e

do Leste, eles vieram aqui um dia para deixar sua marca, beber um vinho, pegar um vento, despejar sua bosta, se desfazer de alguma coisa, imprimir um panfleto, dar uma palavra de negócios, por olho gordo ou se virar dele, tomar mulher ou amante, liberar o esperma do macho caçador, fazer alguns bastardos ou herdeiros, bater os escudos e fazer fortuna, cunhar moeda, amassar a bigorna, salvar umas almas, danar outras, queimar corpos... E resta um cheiro de guardado secreto nas *caves*, de tribunais desfeitos e de igrejas em horas de silêncio. Cidade de ilhotas e de senhores, de princesas e de bárbaros, porto e deambulatório para onde vão as procissões e onde se dão os festejos, cidade de penitentes, de príncipes, de maçons, cidade de alto papado, cidade baixa dos bandos, cidade cômoda a Deus e incomoda ao diabo. Cidade tal uma armadilha trançada de ruas, labirinto piadista conduzindo cortes de cardinais a criptas inundadas, do gueto aos jardins das delícias, câmaras de tortura (gritos remoídos ao fundo das eras) até os terraços, até os pátios tão frescos quando reluz acima dos tetos o céu, conduzindo templos às ruas da pequena fábrica, aos castelos, aos lugares obscuros iluminados por candelabros de gozo (seria um jogo?)... Cidade que ainda faz girar algumas engrenagens negras com seus dentes trincados por videntes que veem apenas o pitoresco e não veem nada em torno. Cidade de camponeses fortuitos desde quando a Província não bate mais aqui nas muralhas como um mar, desde que esse mar se retirou (mas qual mar ainda ao longe, nas ondulações das vinhas cipestres). Cidade do amor, cidade de mulheres, mulheres de coração e mulheres de ofício, cidade de Laura e seu Petrarca (um único olhar os perde), cidade de pequenos passos, cidade de grandes desvios, cidade de judias que já carregam a insígnia amarela denominada *patarasso*, cidade onde as jovens tem os seios acastanhados como os olhos, cidade onde o vinho se mistura ao sangue, cidade de desdenhosas, o verbo vivo, cidade do amor cortês e de orgias soberanas, cidade de rainhas inquietas sob seus vestidos e de faceiras alegres. Cidade de solidão e cidade de afluência que atravessa os anos ao ritmo das estações, cidade sem ocupação que se dá em espetáculo mas trabalha na sombra, cidade do dia, cidade da noite com suas lamparinas tremeluzindo nas folhagens como borboletas fosforescentes...

Cidade múltipla, eu te descubro tal amante que se desnuda. E tu me alegras. E eu te desposo.

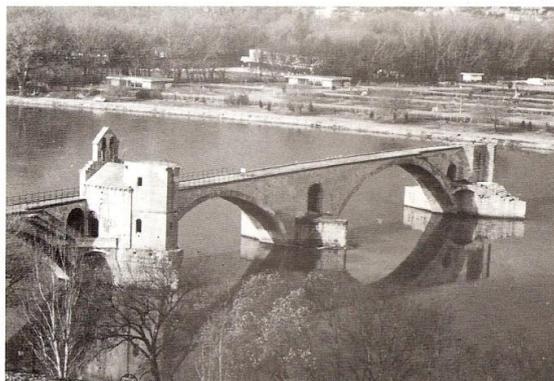
Neste teatro de sombras, em lugares desertos, a noite às vezes, remexendo um tapete de rumores mortos e vozes caladas, eu ando. Eu descubro então outros segredos. Assim os

signos aqui gravados na pedra por antigos artesãos. Alguns poemas demóticos a compor com novas letras de um alfabeto talhado... Ou ainda nos muros estalando bruscamente os ninhos, jamais iguais, pequenos aconchegos, alveolados desfeitos pelo vento... Assim eu descobro que nós, letrados, deveríamos aqui aprender a ler.

Hubert Nyssen

Fonte: fotografia de Carpentier (1978)

21



Elle était immobile et c'est moi qui marchais vers elle chaque soir

Figura 1 – A ponte de Avignon

Fonte: fotografia de Carpentier(1978)

25



avant de traverser le fleuve, de passer à l'empire

Figura 2 – Vista para o rio Rhône e o Palais des Papes

ABSTRACT

The thesis reflects about the construction of memory and heritage in the city of Avignon, from transmission possibilities and reinvention of tradition emerging at the Avignon Festival, from field research conducted by the author during the months from April to July 2015. The text seeks to bring to light the corporeality of the experiences, highlighting the tactile aspect of memory on the surface of the word and its relation to the idea of this texture in the city's stone monuments. The construction of a methodology based on interpenetration between performance, *flânerie* and poetry, suggests a dialogue between Arts Vivants (Living Arts), memory and heritage, pointing to new modes of perception of temporality and reinvention of the urban scene by creating artistic. The research develops a constant tension between the archive and the repertoire, attempting to a relationship between preservation and transmission that drives a construction of knowledge that is the Affection order. An analysis of interviews points to the Avignon Festival as a place of construction of modes of subjectivity and Self invention marked by the emergence of a procedural subjectivity and creative, born of the debate, the achievement of the word and the relentless pursuit of individuation in the relational field of the Art. The work emphasizes the perception of the experience of a collective at the Avignon Festival, showing thus, intersubjective exchanges in the memorialisation processes.

Key-words: Avignon Festival; Heritage; Social Memory; Living Arts

RÉSUMÉ

La thèse reflète sur la construction de la mémoire et du patrimoine dans la ville d'Avignon d'après les possibilités de transmission et réinvention de la tradition qui émergent au Festival d'Avignon, à partir de recherches de terrain menée par l'auteur pendant les mois d'Avril à Juillet de 2015. Le texte envisage à mettre en lumière la corporéité des expériences véicus, mettant en évidence l'aspect tactile de la mémoire dans la surface de la parole et sa relation avec l'idée de texture qu'il y a dans les monuments de pierre de la ville. La construction d'une méthodologie basée sur l'interpénétration entre la performance, la flânerie et la poésie, nous permet penser à un dialogue entre les Arts Vivants , la mémoire et le patrimoine, désignant des nouveaux modes de perception de la temporalité et de la réinvention de la scène urbaine dans la création artistique. La recherche se développe dans une tension constante entre l'archive et le répertoire, en mettant l'accent à la relation entre la préservation et la transmission qui entraîne une construction de savoir qui est de l'ordre de Affection. Une analyse des interviews envisage le Festival d'Avignon en tant que lieu de construction de modes de subjectivité et invention de Soi marqués par l'émergence d'une subjectivité procédurale et créative, né du débat, de la conquête de la parole et de la poursuite incessante de l'individuation dans le domaine relationnelle de l'Art. Le travail met l'accent sur la perception de l'expérience d'un collectif dans le Festival d'Avignon, de façon à mettre en évidence les échanges intersubjectives dans les processus de mise en mémoire.

Mots-Clés: Festival d'Avignon; Patrimoine; Mémoire ; Arts Vivants

RESUMO

A tese reflete sobre a construção de memória e patrimônio na cidade de Avignon, a partir das possibilidades de transmissão e reinvenção da tradição que emergem no Festival de Avignon, partindo de pesquisa de campo efetuada pela autora durante os meses de abril a julho de 2015. O texto procura trazer à tona a corporeidade das vivências experienciadas, evidenciando o aspecto tátil da memória na superfície da palavra e sua relação com a ideia de textura presente nos monumentos de pedra da cidade. A construção de uma metodologia baseada na interpenetração entre a performance, a *flânerie* e a poesia, permite pensar o diálogo entre *Arts Vivants* (Artes Vivas), memória e patrimônio, apontando para novos modos de percepção da temporalidade e reinvenção da cena urbana através da criação artística. A pesquisa desenvolve-se numa constante tensão entre o arquivo e o repertório, atentando-se para uma relação entre preservação e transmissão que impulsiona uma construção de saber que é da ordem do Afeto. Uma análise das entrevistas realizadas aponta para o Festival de Avignon enquanto lugar de construção de modos de subjetivação e invenção de Si pautado pela emergência de uma subjetividade processual e criadora, nascida do debate, da conquista da palavra e da busca incessante de uma individuação no campo Relacional da Arte. O trabalho ressalta a percepção da experiência de um coletivo no Festival de Avignon, evidenciando, assim, as trocas intersubjetivas presentes nos processos de memoração.

Palavras-Chave: Festival de Avignon ; Patrimônio; Memória; Artes Vivas

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A ponte de Avignon	p.12
Figura 2 - Vista para o rio <i>Rhône</i> e o <i>Palais des Papes</i>	p.13
Figura 3 - <i>Les Bords du Rhône</i> , Jouines (1988).....	p.37
Figura 4 - O rio <i>Rhône</i> , a ponte <i>Saint Bénézet</i> e Avignon ao fundo, Avignon, 2015...p.	38
Figura 5 - O <i>Palais des Papes</i> , Avignon, 2015.....	p.41
Figura 6 - A muralha de Avignon, Avignon, 2015.....	p.42
Figura 7 - Théâtre du Chêne Noir, Avignon, 2015.....	p.47
Figura 8 - Théâtre du Passage, Avignon, 2015.....	p.47
Figura 9 - Cartazes de divulgação da Programação <i>Off</i> , Avignon, 2015.....	p.48
Figura 10 - Placa <i>Histoire de la Cité: Convent Sainte-Claire, Théâtre des Halles</i> , Avignon, 2015.....	p.50
Figura 11 - <i>Théâtre des Halles</i> , Avignon, 2015.....	p.51
Figura 12A - Fenêtres Festivals, Avignon, 2015.....	p.52
Figura 12B - Fenêtres Festivals, Avignon, 2015.....	p.52
Figura 12C - Fenêtres Festivals, Avignon, 2015.....	p.54
Figura 12D - Fenêtres Festivals, Avignon 2015.....	p.55
Figura 12E - Fenêtres Festivals, Avignon, 2015.....	p.55
Figura 13 - <i>Fenêtre Festival</i> antes do restauro Avignon, maio 2015.....	p.56
Figura 14 - <i>Fenêtre Festival</i> restaurada, durante retirada de película protetora, Avignon, julho 2015.....	p.56
Figura 15 - Fenêtres Festivals na <i>rue de la Bonneterie</i> , Avignon, 2015.....	p.57
Figura 16A - Região da <i>Barbière</i> , Avignon 2015.....	p.69

Figura 16B – Região da Barbière, Avignon, 2015.....	p.69
Figura 17A – Interior do Centro Cultural Barbière, Avignon, 2015.....	p.70
Figura 17B – Interior do Centro Cultural Barbière, Avignon, 2015.....	p.70
Figura 18A – Croqui de Jacques Lagrange para <i>Ubu</i> , montagem do T.N.P., direção de Jean Vilar em 1958.....	p.71
Figura 18B – Croqui de Jacques Lagrange para <i>Ubu</i> , montagem do T.N.P., direção de Jean Vilar em 1958.....	p.71
Figura 19 – Jean Vilar com o elenco de <i>Ubu</i> em 1958.....	p.72
Figura 20 – O ator e diretor Olivier-Martin Salvan como Pai Ubu.....	p.72
Figura 21 – Vitrine com placa <i>Je suis Charlie</i> na rua <i>Jean Henri Fabre</i> , Avignon, abril 2015.....	p.110
Figura 22 – Leitura pública de <i>A República</i> , de Platão com Alain Badiou à esquerda, Avignon, 2015.....	p.111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p. 21
1 O FESTIVAL DE AVIGNON: ASPECTOS CONCEITUAIS E METODOLÓGICOS.....	p.32
1.1 Entre o arquivo e o repertório.....	p. 58
1.2 A <i>Collection Lambert</i> e a exposição <i>Patrice Chéreau: Un musée imaginaire</i>	p.74
1.3 A <i>Maison Jean Vilar</i>	p.83
2 O FESTIVAL DE AVIGNON: PANORAMA HISTÓRICO.....	p.94
2.1 AVIGNON 1968.....	p.103
3 TEATRO, AMOR E VIDA REPUBLICANA: LA PAROLE EST LIBRE?.....	p.110
3.1 <i>Éloge de l'amour</i> , de Badiou: O teatro e o pensamento pela diferença.....	p.115
4 O PÚBLICO PARTICIPANTE.....	p.130
4.1 Análise das Entrevistas.....	p.143
4.2 O Festival, o público e seus modos de subjetivação: Ressonâncias conceituais.....	p.188
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.202
REFERÊNCIAS.....	p.208
ANEXOS.....	p.214
ANEXO A <i>Pour qui sonne Avignon dans la mémoire à vif</i> ... Um poema de Hubert Nyssen.....	p.214
ANEXO B <i>Je suis l'Autre</i>	p.226
ANEXO C <i>L'amour des possibles</i>	p.227
Anexo D - Cartaz de Marcel Jacno para o Festival de Avignon1954.....	p.228
Anexo E - Homenagem de Jean-Pierre Desclozeaux após a morte de Jean Vilar em 1971.....	p. 228
Anexo F - Programa do Festival de Avignon 2015.....	p.229
Anexo G - Programa do Festival de Avignon <i>Off</i> 2015.....	p.229

Anexo H - <i>Cahiers du Festival 1968</i>	p.230
Anexo I - <i>Cahiers du Festival 1969</i>	p.230
Anexo J - Símbolo de Avignon na calçada da <i>Place de la République</i>	p.231
Anexo K - Detalhe da <i>Tour Saint-Jean</i> na Place Pie.....	p.231
Anexo L - Placa <i>Histoire de La Cité</i> diante da Tour Saint- Jean.....	p.232
Anexo M - Placa indicando a Casa do poeta Mallarmé.....	p.233
Anexo N - Casa do poeta Mallarmé.....	p.232
Anexo O - Placa diante da Casa do escritor Pierre Boulle.....	p. 234
Anexo P - Placa diante da Casa onde nasceu o pintor Joseph Vernet.....	p. 234
Anexo Q – Placa Rue Favart, homenagem a atriz e dramaturga Favart.....	p. 235
Anexo R - <i>Marché aux livres, disques et affiches</i> na Place Saint Didier	p. 235
Anexo S - Atelier de la Pensée com o diretor Ostremeier, Festival de Avignon 2015.....	p. 236
Anexo T - Espetáculo de Rua, Festival de Avignon 2015.....	p. 236
Anexo U - Cena <i>O silêncio de Cordélia</i> no espetáculo de Rua <i>Le Roi Lear Miniature</i> , Festival de Avignon 2015.....	p. 237
Anexo V - Espetáculo de Rua <i>Le Roi Lear Miniature</i> , Festival de Avignon 2015.....	p. 237

INTRODUÇÃO

O poema de Hubert Nyssen e a fotografia de Marc Carpentier nos dão a dimensão desta travessia já feita por inúmeros povos, deste caminho que leva a Avignon percorrido por tantos reis, rainhas e plebeus e que guarda uma história construída no percurso e no cotidiano de seu atravessar. Esta antiga cidade dos papas, espécie de Vaticano da Idade Média, abriga desde 1947 o prestigiado Festival de Avignon, marco e resultado de uma política de descentralização do eixo cultural francês para além da capital parisiense, que teve na figura do ator e encenador Jean Vilar o seu idealizador, e incessante defensor.

A presente tese levanta questões surgidas durante trabalho de campo efetuado pela autora entre os meses de abril e julho de 2015 na cidade de Avignon, tendo como objeto de pesquisa o Festival de Avignon, considerado um dos maiores Festivais de *Arts Vivants* (Artes Vivas) do mundo. Como estas questões podem provocar encontros e tensões entre reflexões provenientes do universo das *Arts Vivants* (Artes Vivas) com investigações relativas ao campo do patrimônio? Com o intuito de friccionar estes campos, propomos aqui a elaboração de uma espécie de *escrita-vestígio*, capaz de dar conta das lembranças que emergem no ato de narrar, portadora de uma carga afetiva que traz em si a intensidade das vivências experienciadas. Faz parte de nossa abordagem metodológica um encontro entre o deixar-se afetar pela cidade e a pesquisa focada em um trabalho de arquivo. Desta forma, perambular desinteressadamente, flamar, afetar e ser afetado não se opõem a pesquisa documental de arquivos históricos. Consideramos ser necessária uma interpenetração entre o olhar focado e o desfocado, interessado e desinteressado, *flâneur* e investigativo, para melhor captar o incessante diálogo entre memorização e patrimonialização presentes no Festival de Avignon.

As entrevistas e observações realizadas pela autora mostram o quanto este evento traz à tona memórias afetivas que marcam profundamente a vida da cidade, com notáveis reconfigurações urbanas que alteram consideravelmente o cotidiano avignonense, mobilizando potências passionais nos *festivaliers* que são capazes de realizar grandes aventuras para poderem participar do Festival. Entendemos como *escrita-vestígio* aquela que é capaz de trazer à tona a ambientação da cidade, a movimentação das ruas, bem como o olhar *flâneur* e uma postura de abrir-se para uma afecção pelo sensível, dando-nos a ver não apenas a informação narrativa, mas as

imagens que nos transportam para outra temporalidade, aquela dos artistas em sua criação e da cidade que subitamente se metamorfoseia para recebe-los.

A leitura como processo de afecção só é possível estimulada por uma escritura que se dá pelas bordas, que tem o papel e a tela do computador como pele, aprofundando-se ao assumir essa zona fronteira em que a pele deste papel-tela permite penetrar e ser penetrada pelo Outro. Para tanto, elegemos dois movimentos fundamentais, sendo o primeiro, a utilização da poesia em sua qualidade pulsional capaz de perfurar e perfazer a pele da memória, compondo a superfície da palavra de um caráter afetivo. E, o segundo, a escolha de fundamentação teórica capaz de dar conta tanto das marcas de memória presentes nessa escrita, quanto da abordagem empírica do campo, *locus* de encontro, por excelência, dos olhares focado e desfocado.

Deixar-se tocar pelos majestosos monumentos de pedra, símbolos da cidade de Avignon como a muralha, o *Palais des Papes* e a ponte de Avignon, flanando por suas ruas e ruelas de pedra, pressupõe uma postura onde a superfície da pedra é capaz de nos afetar com suas texturas e relevos, tal qual as rugas são as marcas do tempo vivido na pele, podemos dizer que as rugosidades e fissuras da pedra remetem a temporalidade e às vivências da cidade. Essa qualidade tátil da memória nos leva a percorrer trilhas conceituais onde a temporalidade não é um objeto a ser desvendado, mas desvenda-se ao assumir uma corporeidade, lembrando-nos da leitura deleuziana de um estoicismo preocupado em remarcar os efeitos que se dão entre a superfície dos corpos, impulsionando-nos, assim, a lançar alguns olhares para ressonâncias conceituais vindas das obras de Deleuze e Guattari. Nossa leitura se dá mais como um convite a um passeio por noções que levaremos conosco ao longo de nosso percurso pela cidade e seu Festival, funcionando enquanto fontes de conceitos que nos apontam caminhos a serem explorados, numa tentativa de reconstruir este clima onírico da cidade abordado no poema de Nyssem(1978): “Mas quem crê toma-la na armadilha das imagens é tomado.” Sejamos, pois, tomados por Avignon! Fica aqui o convite!

A *escrita-vestígio* que traremos aqui é profundamente marcada por um diálogo entre a ausência e a presença do campo de pesquisa. Pode a distância contribuir com os processos de memoração? Propomos, então, uma espécie de *etnografia da memória*, que não é descritiva, mas que descreve pelo resto, pelas marcas, toda feita de saudade e afeto. Toda risco. Neste sentido, tanto a *flânerie* quanto a experiência ao vivo dos

debates e espetáculos trazem uma memória incorporada que é o tempo todo ressignificada pelas fontes documentais pesquisadas sobre outras edições do Festival, bem como pelo registro de fotos e entrevistas que transformam o momento vivido em matéria a ser constantemente retrabalhada, dando ao fato ocorrido uma outra dimensão.

A abordagem de Diana Taylor, ao apresentar a tensão constante entre o arquivo e o repertório, pode nos ajudar a dar conta desse duplo movimento da memória. Ela destaca o uso do roteiro como um paradigma que pode nos permitir valer-nos tanto do arquivo quanto do repertório, apontando no local físico a intencionalidade da cena que define o espaço enquanto espaço praticado, introduzindo assim, uma distância crítica entre ator e personagem ao dar a ver as áreas de resistência e tensão nos papéis sociais performados. Os roteiros forçam-nos, então, a nos situar em relação a ele como participantes presentes no ato de transferência.(TAYLOR, 2013)

Nesse sentido, em nossa tentativa de enxergar um roteiro do Festival de Avignon, eu me colocava diante dele enquanto brasileira, moradora da cidade do Rio de Janeiro e preocupada em desenvolver uma pesquisa em Memória Social. Para além da *flânerie* que exige uma afecção pelo sensível, procurei então aguçar o meu olhar para enxergar os roteiros envolvidos nas muitas ações reiteradas que se apresentavam nas práticas sociais cotidianas. Atentava-me não apenas aos espetáculos que constam na programação oficial, mas também aos roteiros que traçam a identidade social de uma cidade responsável por promover desde 1947, uma descentralização no eixo cultural francês ao abrigar um dos maiores festivais do mundo longe da capital parisiense. O fato de termos como campo de pesquisa um festival de *Arts Vivants*, nos permite evidenciar a teatralidade presente nos espetáculos, deslocando-a para os roteiros encenados no cotidiano, levando-nos a enfatizar o caráter construído dessas performances.

O centro histórico de Avignon é rodeado por uma muralha de mais de 4 quilômetros que segundo Clap & Huet (2005), presume-se que teve sua construção iniciada em 1357 idealizada pelo papa Innocent VI, passando por inúmeras modificações ao longo do tempo, como, por exemplo, a construção de torres suplementares nos sécs XV e XVI e inúmeras restaurações posteriores. Marie-Josée Roig prefacia o livro *Les remparts d'Avignon* afirmando a notoriedade deste monumento:

Le pont Saint Bénézet, le Palais des Papes, les remparts de la ville, cet extraordinaire triptyque fixe depuis déjà plusieurs siècles l'image de notre ville: il lui donne cette notoriété patrimoniale et culturelle unique, sur le plan symbolique – ville de passage, ville capitale, puissante cité – et illustre le lien particulier qui peut s'établir entre les vestiges du temps et ceux qui les côtoient. Car, de tous les monuments avignonnais, nul doute que la muraille médiévale demeure celui qui entretient avec les citoyens d'Avignon – et cela, depuis les origines – la relation la plus forte, la plus personnelle, la plus charnelle pourrait-on même dire. (ROIG, 2005,préface)²

Avignon tem essa particularidade de erguer-se dentro deste gigante cinturão de pedra que forma, junto com a ponte de Avignon e o *Palais des Papes*, esta espécie de tríptico que simboliza a cidade. Ao longo dos quatro meses em que morei em Avignon tive a sensação de habitar uma cidade de pedra, pude sentir essa relação carnal com a pedra de que nos fala Roig(2005) e que vai do deslumbramento pela imponência deste tríptico até a intimidade cotidiana.

Dentre os poetas que trabalham o simbolismo da pedra e suas evocações, traremos aqui João Cabral de Melo Neto, poeta por excelência de Recife e Pernambuco, que, mesmo quando seus versos bailam por outras paisagens, como as de Sevilha, ainda assim trazem as marcas de seu *cante a palo seco*. Em seu poema *A educação pela pedra*, temos uma escrita lapidar sobre como a pedra comunica e influencia comportamentos:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inefática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletra-la.
(Melo Neto, 1997, p. 7)

A *escrita-vestígio* que procuramos apresentar aqui, remete a *flânerie* enquanto método de abordagem da cidade de Avignon e de seu Festival, o que nos leva a

² Tradução da autora: A ponte Saint Bénézet, o Palais des Papes, as muralhas da cidade, este extraordinário tríptico fixa desde muitos séculos a imagem de nossa cidade : ele lhe dá esta notoriedade patrimonial e cultural única, no plano simbólico – cidade de passagem, cidade capital, potente cidade – e ilustra o elo particular que se pode estabelecer entre os vestígios do tempo e aqueles que neles esbarram. Pois, de todos os monumentos avinhonenses, não há dúvida que a muralha medieval permanece sendo aquele que mantém com os cidadãos de Avignon – e isto, desde as origens – a relação a mais forte, a mais pessoal, a mais carnal poderíamos mesmo dizer.

percorrer algumas imagens poéticas do cronista e dramaturgo, João do Rio, reconhecidamente um dos nomes responsáveis pelo olhar *flâneur* na literatura brasileira apresentando-se como um *flâneur* confesso, exímio representante da arte da *flânerie*, por ele caracterizada como um “perambular com inteligência”. João do Rio, profundo observador dos tipos cariocas do início do séc. XX, também deixa-se influenciar pela eloquência das pedras do calçamento das ruas do Rio, exaltando o seu aspecto humano. O nosso terceiro João é, na verdade, a tradução de seu primeiro nome, Jean, assim chamado por seu círculo de amigos íntimos, apesar de ser mais reconhecido como M. Jean Vilar, o criador do Festival de Avignon em 1947 que, não deixou de destacar em seus escritos e cartas, a beleza das pedras de Avignon, tendo feito dos 30 metros de pedra do *Palais des Papes*, o cenário de fundo onde se originaria o Festival de Avignon.

O nosso campo teórico emerge a partir de encontros entre a poesia, a *flânerie* e a performance fazendo aflorar em seu percurso o pensamento de alguns autores como Deleuze, Guattari e Diana Taylor, bem como outros pensadores-criadores, como, por exemplo, o dramaturgo-filósofo Alain Badiou cuja tradução de *A República*, de Platão, foi lida diariamente ao meio dia nos jardins da Mediateca Cecanno ao longo de toda edição 2015 do Festival de Avignon, estando ele inclusive presente numa das apresentações lendo trechos de sua tradução. O mesmo Alain Badiou que se mostra como filósofo-amante em sua obra *Éloge de l'Amour*, texto fruto da série *Théâtre des idées*, organizado com Nicolas Truong para o Festival de Avignon 2008, que trabalharemos aqui. Os versos do poema *Por quem soa Avignon na memória viva* de Hubert Nyssen aparecem em circunvoluções ao longo de nossa reflexão teórica, trazendo, assim, para nossa escrita, imagens poéticas a serem retrabalhadas por alguns versos de João Cabral de Melo Neto, com o objetivo de pensar uma interação fluida e inspirada pela rítmica poética entre as noções de memória, *Arts Vivants* e patrimônio.

Levantamos a hipótese de que o que caracterizaria o patrimônio cultural seria o gradiente de afeto circulante nas memórias transmitidas, com fluxos de intensidades que permanecem no tempo. Desta forma, lançamos algumas questões, quais sejam: Em que medida o Festival de Avignon poderia ser considerado patrimônio imaterial? Como são transmitidas as memórias circulantes no Festival? Como se dá o processo de transmissão e reinvenção da tradição do Festival de Avignon? Será que junto com as memórias circulam também afetos que permeiam este processo? Sendo assim, delineia-se um outro objetivo, qual seja, o de explorar as intensidades, afecções e afetos

presentes na noção de patrimônio. Devemos ressaltar que a escolha do eixo teórico desta tese passa pela percepção dos processos de afecção circulantes no campo conceitual proposto, lembrando-nos a ressalva que Deleuze(1992) faz em relação a paixão provocada pelas aulas de Foucault que se assemelhavam, segundo ele, a um concerto, não sendo apenas uma questão de compreensão intelectual, mas sim de intensidade, de ressonância e de acordo musical que contribuía para a existência autônoma daqueles que o seguiam. Nos inspiramos, então, no olhar deleuziano para o pensamento conceitual que considera que “Os conceitos não estão na cabeça: são coisas, povos, zonas, regiões, limiares, gradientes, calores, velocidades.” (DELEUZE, 2006, p. 354). É importante dizer que não se trata aqui da mera aplicação teórica dos conceitos propostos, mas de uma necessidade real de suas ideias, a partir das ressonâncias que elas provocam.

O capítulo 1 intitulado *O FESTIVAL DE AVIGNON: Aspectos conceituais e metodológicos* apresenta imagens despertadas pelo poema de Hubert Nyssen *Pour qui sonne Avignon dans la mémoire à vif...*, fazendo seus versos circularem entre questões conceituais e metodológicas concernentes ao nosso objeto de pesquisa: O Festival de Avignon. É interessante ressaltar que trabalhamos com a Edition D’Alain Barthélemy composta de fotografias de Marc Carpentier, de forma que estas fotos também serão exploradas. Devemos elucidar que o nosso campo é composto de um antes, um durante e um depois, envolvendo uma etapa preparatória do campo que vai de abril a junho e o campo propriamente dito, a ocorrência do Festival de Avignon em julho. Esgarçando e distendendo este período cronológico temos um depois que é da ordem das intensidades de memória que insistem em aparecer e reaparecer na escrita, trazendo à tona, um caráter subjetivo da experiência performativa da autora em campo, no entanto, não podemos esquecer, contudo, que nossa temporalidade comporta também um antes que vem antes do antes, ou seja, todo o aspecto histórico do Festival de Avignon que dialoga com os meses de abril, maio, junho e julho de 2015. Desta forma, abordamos neste capítulo os aspectos conceituais e metodológicos que nortearam e influenciaram a preparação do campo, afinal, o Festival de Avignon pode ser explorado a partir de múltiplos aspectos e cores e nós optamos por acentuar algumas colorações em detrimento de outras, sem deixar, no entanto, de ressaltar suas nuances e tonalidades, pois, se enquadrarmos o Festival numa tela veremos que ele extrapola qualquer moldura distendendo-se para espaços que percorrem temporalidades e corporeidades

diferenciadas. Uma etapa importante que esteve presente nos meses preparatórios foi a construção do nosso Guia de Entrevistas, iniciada em abril e concluída apenas em junho, de forma que as cores desta etapa vão se diluindo a medida que os meses passam, tendo um caráter descendente em tonalidade, apaziguando a cor, a medida em que ocorre um movimento ascendente de matizes de informações, fruto da pesquisa empírica-teórica, que dá ao guia a força pulsional de um movimento preparatório. Como, porém, elaborar um guia de entrevistas? Como abordar as dimensões afetivas presentes na transmissão de um saber que é passado de geração a geração? Neste sentido, uma tentativa metodológica que deve ser lembrada aqui, é o trabalho de Malinas(2008), ao distender o testemunho trazido nas entrevistas para além de uma temporalidade fruto apenas do aqui e agora, circunscrevendo a fala do entrevistado numa dinâmica que aponta para a construção de sua formação cultural, indo desde a transmissão cultural familiar, até a experiência da primeira vez no Festival de Avignon e seus ecos no tempo presente. O nosso itinerário pela cidade é muito marcado pela visita a dois espaços que se relacionam, cada um a seu modo, com a construção de uma memória do Festival de Avignon, quais sejam: O espaço museal da *Collection Lambert* que em 2015 inaugurou durante o Festival a exposição *Patrice Chéreau: Un musée imaginaire*, em homenagem a um ator e diretor cujas encenações fazem vibrar até hoje a *mémoire festivalière* e a *Maison Jean Vilar*, importante ator cultural da cidade, responsável por manter, organizar e debater com o público a memória do Festival de Avignon e de seu fundador, Jean Vilar, disponibilizando, abrindo e reinventando permanentemente os seus acervos aos quais vão se juntando e se sobrepondo outros documentos, num permanente jogo tensionado entre o arquivo e o repertório. Neste capítulo trabalharemos mais especificamente com o *Cahier Jean Vilar* n. 119 intitulado *Avignon: Le rêve que nous faisons tous*, lançado em 2015 durante inauguração da exposição de mesmo título exibida na *Maison*, bem como documentação relativa a exposição de 1984 *Jean Vilar et les peintres*, que nos fala da forte relação entre pintores e escultores com a criação de cenários e figurinos e a composição do espaço arquitetural da cena nos anos de Jean Vilar.

Não podemos deixar de ressaltar que o trabalho de pesquisa em arquivo está vinculado a construção de uma etnografia poética da cidade que traz em sua descrição os cheiros, os afetos e as intensidades vivenciadas. Entre as memórias incorporadas e os arquivos, destacam-se, assim, os roteiros performados no cotidiano, conforme apontado

por Taylor(2013), entendemos que esses roteiros só podem vir à tona se a nossa escrita for composta de uma permanente tensão entre o arquivo e o repertório, fazendo com que o saber que circula entre o corpo e a escrita possa pulsar nas entre-linhas. Relembrando a poesia de Nyssem(1978): “Assim eu descubro que nós, letrados, deveríamos aqui aprender a ler”, afinal, para ler Avignon é preciso sentir o vento, suas pedras, seus caminhos tantas vezes percorridos e sua muralha. Apresentamos aqui imagens de algumas *Fenêtres Festivals* que trazem cenas de festivais de 1947 a 2006 pintadas por Marion Pochy e Dominique Durand emolduradas por janelas espalhadas em fachadas pela cidade, que passam por curioso processo de restauração a cada edição do Festival.

Trazemos também um exemplo do espetáculo *Ubu* de Alfred Jarry, a partir da montagem dirigida por Olivier Martin-Salvan, peça itinerante da edição 2015, com base na encenação exibida no dia 20 de julho de 2015 no *Espace Pluriel La Rocade – Centre Culturel La Barbière* em Avignon extra-muros. A itinerância integra a política cultural proposta por Olivier Py, atual diretor do Festival, no intuito de exibir a cada edição um espetáculo em espaços variados localizados fora da muralha de Avignon, normalmente em zonas economicamente desfavorecidas e socialmente carentes de programações culturais. Analisamos o espetáculo e seu impacto na cidade e na memória do público a partir de relatos de dois entrevistados que estavam na plateia na mesma sessão que a autora, o professor de artes dramáticas e encenador Jules Noyon e a espectadora Valérie. Sem deixar de mencionar a montagem de 1958 dirigida por Jean Vilar no *Palais de Chaillot* em Paris, bem como o trabalho de Lagrange, cenógrafo e figurinista de Vilar, estabelecendo, assim, uma aproximação com a concepção de Olivier Martin-Salvan e o trabalho de seus cenógrafos e figurinistas Clédât & Petitpierre. Abordamos, desta forma, alguns aspectos visuais das montagens de 2015 e de 1958, além de apresentar um conteúdo imagético de fotografias feitas pela autora relativas ao *Espace Pluriel La Rocade – Centre Culturel La Barbière*, zona economicamente desfavorecida e com ampla presença de muçulmanos e imigrantes. Desta forma, atentamos, portanto, para o roteiro da itinerância 2015 que também era composto de outros locais em iguais condições, inclusive uma sessão fechada para a equipe organizadora do Festival no perigoso presídio *Le Pontet*, sempre com a linguagem escolhida por Olivier Martin-Salvan: Um ringue de box com atores representando boxeers a partir de uma encenação influenciada pela performance-art. Entendemos que este exemplo traz importantes elementos que ampliam uma reflexão

que trabalhamos nos próximos capítulos, concernente a relação entre teatro, patrimônio e vida republicana.

O capítulo 2, intitulado *O FESTIVAL DE AVIGNON: Panorama Histórico* procura fazer uma síntese desde 1947 a 2015, sublinhando alguns acontecimentos marcantes do período inaugural até os dias de hoje. Baseamo-nos aqui em duas publicações que reúnem cartas, fragmentos e reflexões de Jean Vilar, quais sejam: Vilar(2003) em *Jean Vilar par lui-même* e Vilar(2014) em *Notes de service: Lettres aux acteurs et autres textes*. Procuramos dar ênfase, contudo, a edição de 1968 do Festival de Avignon, com destaque para os debates travados nos *Rencontres Internationales de Jeunes* em Avignon que tiveram no amálgama Vilar-Béjart-Salazar o símbolo das disputas daquele ano, proferido por um grupo contrário a continuidade do festival, conhecido como os *enragés*, para tanto, nos remeteremos ao Cahier XXII^{ème} n. 3 e Cahier XXII^{ème} n. 4 relativos a edição de 1968, bem como ao Cahier *Le Théâtre* 1969-1 dirigido por Arrabal que traz trechos da peça censurada em 1968, *La paillasse aux seins nus*, de Gérard Gelas, censura esta que motivou a saída da trupe do *Living Theatre* do Festival, contrariamente a resistência de Jean Vilar em levar o Festival até o fim, em meio às disputas afirmando que era preciso continuar: *Il faut jouer!*

Sendo assim, trata-se de um ano rico em debates políticos que deixaram suas marcas nos arquivos e na memória de quem viveu Avignon 68, de forma que citaremos também o testemunho de dois entrevistados que estavam presentes nesta edição: Roger e Madame Galas. Trabalhamos também com os seguintes arquivos da Maison Jean Vilar, quais sejam: Conférence de Presse de 14 février 1968; Informations extraites de la Conférence de Presse du 14 février 1968 e o Bilan du XXII^{ème} Festival d'Avignon; Festival d'Avignon 1968/Repères Chronologiques; A reportagem do L'Express de 29 juil-4 août 1968 de Sylvie de Nussac e Patrick Thevenon e uma crônica que compõe as *Chroniques* de Alfred Simon intitulada *Le Festival des enragés*, publicada em Esprit, n. 11, novembre 1968.

O capítulo 3 intitulado *TEATRO, AMOR E VIDA REPUBLICANA: LA PAROLE EST LIBRE?* procura fazer uma análise da leitura pública do texto *A República*, de Platão, versão com tradução de Alain Badiou apresentada todos os dias sempre ao meio dia nos jardins da *Médiathèque Ceccano* na edição 2015. No intuito de ampliar o debate em torno da relação entre as noções de teatro, amor e vida republicana,

fazemos aqui uma reflexão a partir do conceito de pensamento pela diferença proposto em Badiou(2009) no seu *Éloge de l'amour*. Finalizamos este capítulo estabelecendo uma relação entre os editoriais de 2015 *Je suis l'Autre* e o de 2016 *L'Amour des possibles*, apontando também para trechos transcritos pela autora da *Conférence de Bilan* da edição 2015 pronunciada por Olivier Py. Procuramos aprofundar, assim, a relação entre o teatro em sua forma *festivalière*, com a dinâmica urbana e o exercício republicano a partir das ideias propostas nos editoriais de 2015 e 2016 e no *Bilan* de 2015, que apontam para o exercício de uma outreidade através da descoberta de uma alteridade interior pelo teatro e a crença em uma revolução impossível, propostas por Py(2015) e Py(2016). Desenvolvemos a análise deste material a partir do conceito de pensamento pela diferença(BADIOU, 2009) que propõe uma construção de mundo fundamentada no encontro com o outro na experiência do amor, tentando com isso entrever a relação desta ideia com o exercício republicano propiciado por uma prática teatral em contexto urbano mobilizadora dos mais diversos atores sociais no exemplo da leitura pública de *A República*.

O capítulo 4 intitulado O PÚBLICO PARTICIPANTE faz uma análise deste termo relacionando-o com o de espectador reinventado(*spectateur reinventé*) e artista cidadão(*artiste citoyen*) a partir de Vilar(2003), Vilar(2014) e de Ethis, Fabiani & Malinas(2008), bem como das entrevistas feitas pela autora, e também do *Cahier* n.9 Tomos 1 e 2 do *Groupe Miroir* relativos a edição 2015. O *Groupe Miroir* é um grupo de espectadores que se reúne permanentemente para debater os espetáculos vivenciados por eles, publicando periodicamente os *Cahiers* do *Groupe Miroir*, uma compilação das impressões desse grupo na forma de textos, desenhos, pinturas e demais formatos possíveis que encontram para expressarem suas emoções, narrativas afetivas e impressões pessoais, denominadas de *ressentis*. Destacamos aqui, os *ressentis* referentes a *République*, bem como o *ressenti* musical intitulado *Les perversions du pouvoir*, composto em forma de diaporama musical por Thierry Etienne Guelfucci para 16 instrumentos, suscitado pela montagem de *Sang et Roses*, de Guy Cassiers do Festival de Avignon 2011 e apresentado publicamente em 12 de dezembro de 2011 às 19:30 na *École d'Art d'Avignon*. Apresentamos aqui também, uma análise das entrevistas realizadas pela autora, contabilizando um total de oito entrevistas com duração média de duas horas cada, o que nos permite entrar em contato com testemunhos de *festivalliers* em que a vivência singular confunde-se com uma experiência coletiva maior. É

interessante notarmos aqui, o quanto a memória pessoal mistura-se e compõe uma *mémoire festivalière*, o quanto uma sensação ou uma emoção pode ser definitiva para a percepção da tradição transmitida, e, também, o modo como o relato de cada um aponta para a reinvenção de uma tradição, narrada de um ponto de vista específico. Finalizamos este capítulo apontando para o Festival enquanto lugar de construção de modos de subjetivação e invenção de Si pautado pela emergência de uma subjetividade processual e criadora, nascida do debate e da invenção que permeiam o campo Relacional da Arte. De forma que propomos aqui uma composição onde ecoam ressonâncias conceituais em que o pensamento de autores como Deleuze e Guattari, encontra-se com as propostas e leituras de Nicolas Bourriaud acerca de uma estética relacional, bem como com algumas reflexões dos artistas Lygia Clark e Helio Oiticica acerca de uma criação onde o que importa não é a obra como finalidade última, mas sim o campo tensional das relações humanas que aí se dão, onde as intensidades e afetos circulantes apontam para uma Memória Criativa.

Em nossas considerações finais procuramos reforçar um encontro entre as Artes Vivas e o campo patrimonial, atentando-se para a transmissão e reinvenção da tradição que se dá quando a memória incorporada e performada na prática artística, encena e reencena a formação de uma herança cultural. O nosso percurso pela cidade construído na interação entre a afecção sensível da *flânerie* onde o corpo distende suas fronteiras num perambular atento aos toques, cheiros e lembranças que daí emergem, a inserção deste mesmo corpo num roteiro performativo atento aos espaços estético-políticos nascidos nas práticas cotidianas permanentemente reiteradas, e, um olhar para os arquivos históricos capaz de focar, desfocar e dilatar o documento numa temporalidade tensionada, vai de encontro a corporeidade de uma cidade que se delinea a medida em que a *mémoire festivalière* habita e envolve os espaços patrimoniais. A carnadura concreta das pedras das *Cloîtres* e *Chapelles* em sua voz inenfática, sua resistência fria e seu adensar-se compacta, nos sugere uma superfície de rugas e fissuras habitadas tanto pelas danças de Maurice Béjart quanto pelas cheias do rio Rhône, tanto pelo Mistral, vento que sopra ininterruptamente em Avignon, quanto pelos debates calorosos travados durante o Festival de Avignon, onde a pedra forja suas lições em meio a multiplicidade de traços, marcas e restos deixados por memórias que se constroem e se refazem a cada edição do Festival de Avignon.

1 O FESTIVAL DE AVIGNON: Aspectos conceituais e metodológicos

Le Festival, ce sont les artistes que l'ont fait, c'est à eux d'abord qu'on rend hommage. J'ai vu pendant tout le Festival des artistes qu'on donné le meilleur d'eux mêmes. J'ai été particulièrement émerveillé de les voir avoir peur, je peux dire d'avoir peur comme jamais, comme si décidément, quand on joue au Festival on joue sa vie, et vous connaissez les mots de Beaumarchais, il aurait dit le jour de la création de la Folle Journée, pourquoi avoir si peur si vous ne jouez pas votre vie et il aurait répondu: Je ne joue pas ma vie, c'est bien plus que ça. Oui c'est bien plus que ça au Festival, nous avons l'impression que nous jouons la présence même du sens dans le monde. Alors sur cet indice-là il faudrait arriver sur la réussite ou pas d'un Festival, c'est bien difficile, c'est comme quand je dis que, peut-être que la chose la plus important d'un Festival c'est peut-être pas l'spectacle de la Cour mais bien juste une conversation quelque part dans un bistrô par deux personnes, toute à fait invisibles. C'est peut-être là que l'essence du Festival s'exprime, c'est à dire que la parole est en fin libéré et que le dialogue est en fin possible et toutes les choses de notre dignité passent par le politique, se assurent et pas s'assurent seules, notamment j'ai vu ça aux Ateliers de la Pensée. [...] Je veux dire au début le Festival c'est une ville en état d'utopie et cette ville c'est pas n'importe quelle ville, c'est cette ville aussi qui le permait, c'est Avignon qui le permet, je suis heureux de voir que les avignonnais ils sont de plus en plus dans le Festival, je crois absolument. C'est cette ville aussi qui permet cette utopie que nous partageons ensemble depuis trois semaines. Cette année a beaucoup raisonné, Je parle des espoirs politiques de la révolution impossible[...] (PY, trecho da Conférence de Bilan do Festival d'Avignon, Maison Jean Vilar: Avignon, 2015, s.p. Transcrição da autora.)³

³ Tradução da autora: O Festival, são os artistas que o fizeram, é a eles a princípio que nós rendemos homenagem. Eu vi durante todo o Festival artistas que deram o melhor de si mesmos. Eu fiquei particularmente maravilhado de ve-los ter medo, eu posso dizer ter medo como nunca, como se decididamente, quando nós encenamos no Festival nós encenamos nossa vida, e vocês conhecem as palavras de Beaumarchais, ele teria dito no dia da criação da Folle Journée, porque ter tanto medo se você não encena a sua vida e ele teria respondido: Eu não enceno a minha vida, é muito mais que isso. Sim é muito mais que isso no Festival, nós temos a impressão de que nós encenamos a própria presença de sentido no mundo. Então, neste sentido, seria necessário chegar ao tema do sucesso ou não de um Festival, é bem difícil, é como quando eu digo que, talvez que a coisa mais importante de um Festival não é talvez o espetáculo da Cour mas simplesmente uma conversa em algum lugar, num bistrô, por duas pessoas, totalmente invisíveis. É talvez aí que a essência do Festival se exprime, quer dizer que a palavra está enfim liberada e que o diálogo é finalmente possível e todas as coisas de nossa dignidade passam pelo político, se afirmam e não se afirmam sozinhas, eu vi isto notavelmente nos Ateliers de la Pensée. [...] Eu quero dizer a princípio o Festival é uma cidade em estado de utopia e esta cidade não é qualquer cidade, é esta cidade também que o permite, é Avignon que o permite, eu estou feliz em ver que os avignonenses estão cada vez mais no Festival, eu creio absolutamente. É esta cidade que permite esta utopia que nós partilhamos juntos durante três semanas. Este ano foi muito vitorioso, eu falo das esperanças políticas da revolução impossível[...]

A fala de Olivier Py, atual diretor do Festival de Avignon, pronunciada durante a *Conférence de Bilan* da edição 2015, ocorrida no pátio da Maison Jean Vilar após o encerramento do Festival, dá a ver um pouco do que foi esta edição. O Festival ocorreu de 4 a 25 de julho de 2015 num ano particularmente marcado por atentados terroristas a França, de forma que o verão caloroso de Avignon abrigava em julho, turistas, avignonenses, *festivaliers* e artistas de nacionalidades diversas, mas com um sentimento em comum: a perplexidade diante dos atentados de janeiro de 2015 ao jornal satírico francês *Charlie Hebdo*. Em novembro de 2015 esses ataques organizados pelo Estado Islâmico a França se repetiriam em diversas localidades, como a casa de shows Bataclan ou o estádio Saint-Denis, deixando uma centena de mortos em Paris. Recentemente, durante as comemorações da tomada da Bastilha em 14 de julho de 2016, a França foi alvo de um novo atentado realizado na cidade de Nice, quando um caminhão percorreu dois quilômetros atropelando uma grande quantidade de pessoas e deixando oitenta e quatro mortos.⁴ No dia seguinte ao atentado de Nice, o Festival de Avignon divulgou a seguinte nota:

Dans cette journée de deuil, nous réaffirmons qu'un spectateur est une femme, un homme, un enfant engagé, sa seule présence fait mentir les ténèbres. Être ensemble aujourd'hui est notre force. C'est un geste de résistance. Horatio dit à Hamlet 'suspend ta douleur pour dire mon histoire'. Nous n'allons ni suspendre ni nier notre douleur, mais la dire sans interrompre la vie et notre solidarité avec les victimes. Nous allons dire encore l'histoire commune, la commune présence et l'espoir que nous nous donnons les uns aux autres. Face à ceux qui veulent imposer le silence, nous vous proposons non pas de faire une minute de silence mais d'applaudir ensemble les forces de vie. (PY, LE FESTIVAL D'AVIGNON, 2016)⁵

Podemos dizer que ao longo da edição de 2015, Olivier Py fez questão de nos lembrar do diálogo entre arte e política, atentando-nos para o fato de que uma não existe sem a outra, compondo, assim, uma programação preocupada em lançar um olhar para o

⁴ Para mais informações ver: Avignon, reflet d'une politique culturelle chamboulée. Em : www.lemonde.fr (15 de julho de 2016) e Attentat de Nice : Au Festival d'Avignon, le jour d'après... Em : www.lefigaro.fr (15 de julho de 2016)

⁵ Tradução da autora: Neste dia de luto, nós reafirmamos que um espectador é uma mulher, um homem, uma criança engajada, sua simples presença faz mentir as trevas. Estar junto hoje é nossa força. É um gesto de resistência. Horatio diz a Hamlet 'suspenda sua dor para contar minha história'. Nós não vamos nem suspender nem negar nossa dor, mas afirma-la sem interromper a vida e nossa solidariedade às vítimas. Nós vamos afirmar ainda mais a história comum, a presença comum e a esperança que nós damos uns aos outros. Face àqueles que querem impor o silêncio, nós lhes propomos não de fazer um minuto de silêncio, mas de aplaudir juntos as forças da vida.

Outro, o Estrangeiro, sem esquecer deste Outro que há em nós mesmos, da nossa outreidade que deve ser trabalhada pela arte, daí o título de seu editorial: *Je suis l'Autre*. Podemos depreender de Py(2015) que os atores que se apresentam no Festival encenam mais que a vida, levando o diretor a ficar particularmente maravilhado ao vê-los ter medo como nunca, recaptulando, assim, a frase de Beaumarchais: “il aurait dit le jour de la création de la folle journé, pourquoi avoir si peur si vous ne jouez pas votre vie et il aurait répondu: Je ne joue pas ma vie, c’est bien plus que ça.” No Festival de Avignon o artista encena a própria presença do sentido no mundo: “Oui c’est bien plus que ça au Festival, nous avons l’impression que nous jouons la présence même du sens dans le monde.” Olivier Py nos lembra ainda que a coisa mais importante de um festival não é o espetáculo da *Cour d’Honneur* do *Palais des Papes*, mas uma conversa num bistrô entre duas pessoas, pois é aí que a essência do Festival se exprime, o que quer dizer que a palavra está enfim liberada e que o diálogo é, finalmente, possível. O diretor do Festival, no entanto, não deixa de sublinhar que: « toutes les choses de notre dignité passent par le politique, se assurent et pas se assurent seules, notamment j’ai vu ça aux Ateliers de la Pensée. » Esta frase-pétala, para ser sentida e apreciada, exige particularmente uma breve elucidação sobre o que é o Atelier de la Pensée, segue, portanto, abaixo escritura presente na nervura da folha de contracapa do programa do Les Ateliers de la Pensée de 2015:

À l’ombre des platanes du site Louis Pasteur, le public est invité à partager, écouter, débattre avec les artistes, penseurs, journalistes et politiques, dans cette grande agora à ciel ouvert que constituent les Ateliers de la pensée. Un espace-temps dévolu à l’esprit critique, dans lequel la pensée et la construction des idées sont les soeurs jumelles de ce qui se passe sur les plateaux et sur les scènes du Festival. (Les Ateliers de la Pensée : Programme, 2015, s.p.)⁶

Podemos entrever que nestes Ateliers do Pensamento ocorridos no *site Louis Pasteur*, um dos campus da Universidade de Avignon, muitos pensamentos foram esculpidos, coloridos, discutidos e talhados em conjunto, sempre a sombra das árvores da universidade, dando vazão a um espaço-tempo devotado ao espírito crítico. A forte potência destes Ateliers não se restringe, sem dúvida, aos muros do *site Louis Pasteur*, seu pensamento circula pela cidade, suas ideias aparecem nos bistrôs, entre um café e

⁶ Tradução da autora: À sombra das árvores do *campus* Louis Pasteur, o público é convidado a partilhar, escutar, debater com os artistas, pensadores, jornalistas e políticos, nesta grande ágora a céu aberto que constitui os *Ateliers de la Pensée*. Um espaço-tempo devotado ao espírito crítico, no qual o pensamento e a construção de ideias são as irmãs gêmeas daquilo que se passa nos palcos e nas cenas do Festival.

uma *tartelette au miel*, no caminhar desenfreado de um *festivalier* rumo a um teatro ecoa certamente a fala de uma discussão travada no *Atelier de la Pensée*, seja um debate vivido ou entreouvido, seus ecos se espalham pela cidade. Devemos notar que esta cidade em estado de utopia que partilhamos juntos por três semanas tem uma especificidade: “Je veux dire au début le Festival c’est une ville en état d’utopie et cette ville c’est pas n’importe quelle ville, c’est cette ville aussi qui le permet, c’est Avignon qui le permet.” Neste sentido, Avignon 2015 foi um Festival que conseguiu fazer a construção do pensamento e da cena, estas irmãs gêmeas como comentado na programação *Ateliers de la Pensée 2015*, darem as mãos, caminhando unidas rumo a uma outra construção que está na base das duas primeiras, qual seja, aquela referente a criação de uma revolução impossível, como esclarece Olivier Py “Cette année a beaucoup raisonné, Je parle des espoirs politiques de la révolution impossible.”

Façamos circular em nosso texto alguns versos de Nyssem(1978) para que sintamos em circunvoluções a corporeidade da cidade, afinal, como pergunta o poeta: “Por quem soa Avignon na memória viva, por quem murmura ao final da curva do rio, o octogonal badalo de pedra?” Serão os *festivaliers* revolucionários que aspiram ao impossível? Será que seus olhares espelham esperanças políticas? Refletiria o *Rhône*, rio que envolve a cidade, não apenas os raios luminosos do sol, mas também o olhar de um público prenhe de desejos e expectativas? Avignhonenses e espectadores vindos não apenas da Europa, como também de outras partes do mundo, planejam-se e organizam suas vidas ao longo do ano apenas para poderem estar em julho em Avignon! Assim também fazem os artistas e os técnicos ao investirem o seu tempo e suas economias para irem a cidade-festival. É neste sentido que Avignon, esta *ville en état d’utopie* permanece ainda hoje uma miragem, conforme poetizado por Nyssem(1978): “Ela estava imóvel e era eu que ia para ela a cada noite, no rumor das folhas ou no sulcar da madeira seca. Flor do meu ardor, ela foi minha miragem.” É no acotovelar das ruas, entre as filas nas portas dos teatros, igrejas, museus e outros locais de encenação, que o rito da cena se renova e é encenado a cada dia, em meio a uma cidade rica em tantas igrejas, o teatro refunda, assim, uma espécie de rito republicano, fomentado insistentemente em debates de ideias e encontros de amor e fome, fome de *spectacle vivant*! A peregrinação do público muitas vezes nos lembra esse desbravar de rochedos, raízes e matas narrado no poema de Nyssem(1978). Podemos vislumbrar este diálogo

entre o sagrado e o profano presente no patrimônio da cidade, a partir da fala descontraída de Mme Michèle Jouines, uma de nossas entrevistadas:

Renata : (...)je pense que le patrimoine c'est une chose vivante, c'est la dernière question, sur le patrimoine de cette ville que c'est une ville patrimonial.

Michèle : Oui diable ! Diable, il faut dire diable avec autant d'Églises !

Renata : D'accord, le diable il est partout. Laisse la ville des Papes !(rires)

Michèle : Avignon c'est notre petite Rome . Une fois j'ai rencontré des italiens qu'on m'a dit : Mais madamme c'est comme une petite Rome !

Renata : Mais à la Cour d'Honneur les gens font du théâtre dans cette petite Rome !

Michèle : Ah voilà ! Tu as raison.

Renata : Cest une façon de faire le diable vivre...

Michèle : (rires)⁷

(Mme Michèle, Avignon, 2015.Entrevista 7, s.p.)

Mme Michèle Jouines é viúva do artista plástico avignonense Jacques Jouines, nos conhecemos num desses encontros mágicos que só Avignon pode proporcionar, e nossa entrevista foi realizada já após o término do festival em sua casa, envolta pela memória viva das telas e esculturas de seu marido, dentre as quais destacamos abaixo

⁷ Renata : (...) eu acho que o patrimônio é uma coisa viva, é a última questão sobre o patrimônio desta cidade que é uma cidade patrimonial.

Michèle: Sim diabo! Diabo, é preciso dizer diabo com tantas igrejas !

Renata : Concordo, o diabo está em toda a parte. Deixe a cidade dos Papas! (risos)

Michèle: Avignon é nossa pequena Roma. Certa vez eu encontrei uns italianos que me disseram : Mas senhora é como uma pequena Roma!

Renata : Mas na *Cour d'Honneur* as pessoas fazem teatro nesta pequena Roma !

Michèle : Ah aí está ! Você tem razão.

Renata : É uma forma de deixar o diabo viver...

Michèle : (risos)

Les Bords du Rhône, de 1988. A foto desta obra presente no catálogo organizado pela esposa do artista, nos transporta em seu traçado de cores para este campo in-tenso de vida que corre por Avignon, com a imagem desenhada do rio Rhône, escoando entre os sulcos deixados na pedra e as folhagens em suas margens. A fricção entre pedra e folha transbordando caudalosas memórias e afetos, que ecoam certamente nos piqueniques e *promenades* a beira do Rhône, momentos de descanso para alguns *festivaliers* que querem contemplar as suas águas e ver ao longe Avignon, como uma miragem tremeluzindo sob o sol intenso.

Fonte: Jouines (2014)



Figura 3 - *Les Bords du Rhône*, Jouines (1988)

A obra de Jouines(1988) redimensiona a paisagem através de uma composição pictural que faz com que o emaranhado de mato, galhos e folhas às bordas do rio Rhône surja como pelos que nascem sob a pele. A obra corporifica Avignon, esta cidade que habita as bordas de um rio, pintando-a como uma superfície de pele distendida contornada por pelos eriçados de folhagens. As fotos de Carpentier(1978), nos dão o ponto de vista da nervura das folhas e do corpo de uma cidade a ser tateado e descoberto. Temos nos versos de Nyssen(1978), uma cidade constituída pela ideia de travessia: “Elle était immobile et c’est moi qui marchais vers ele chaque soir. » « avant

de traverser le fleuve, de passer à l'empire.”⁸ Atualizamos abaixo o nosso arquivo histórico-imagético dando a ver o outro lado do rio *Rhône* com Avignon ao fundo e a ponte *Saint Bénézet*:

Fonte: Acervo da Autora



Figura 4 - O rio *Rhône*, a ponte *Saint Bénézet* e Avignon ao fundo, Avignon, 2015

O Festival de Avignon se desenvolve nesta cidade que, como nos lembra Olivier Py, não é qualquer cidade, é, afinal, Avignon que nos permite este *estado de utopia* que partilhamos juntos, em que o sagrado e o profano andam lado a lado, gerando assim, esse clima onírico que distende o tempo e nos convida a participar da construção de uma revolução impossível. Em Avignon, essa relação entre espacialidade e temporalidade é mediada pela reinvenção de novos meios de habitar e valorar seu patrimônio de pedra e cal, sendo o Festival de Avignon a expressão máxima desta mediação. O fazer teatral, seja na *Cour d'Honneur* do *Palais des Papes* ou nas *cloîtres* das inúmeras igrejas da cidade, seja nas garagens ou nos pequenos teatros e nas ruas, nos permite sentir as medidas desses espaços, não como mera informação visual que pode ser mensurada em metros ou quilômetros, a muralha com seus mais de quatro

⁸ Tradução da autora: “Ela estava imóvel e era eu que andava para ela a cada noite”. “Antes de atravessar o rio, de passar ao império”.

quilômetros de extensão e o muro de pedras da *Cour d'Honneur* com seus trinta metros de altura, mas sim, enquanto espaços que tem a medida exata dos afetos envolvidos nas experiências que aí se dão.

Podemos nos lembrar aqui, da lição de Marco Polo, quando este diz a Kublai Khan que, para descrever a cidade de Zaíra dos Altos Bastiões não basta falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, nem da circunferência dos arcos dos pórticos, nem das lâminas de zinco que recobrem os tetos, pois isso seria o mesmo que dizer nada, afinal: “A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado.”(CALVINO, 1990, p. 14)

O Festival de Avignon ao se reinventar a cada edição, reinventa também uma nova cidade a cada ano, habitando e dando a ver o seu patrimônio urbano, transmitindo, assim, uma tradição que só pode perdurar renovando-se, e aqui vale lembrarmos a narrativa de Ítalo Calvino sobre a cidade de Zora, aquela que quem viu uma vez nunca mais consegue esquecer, mas que, no entanto, obrigada a permanecer imóvel para facilitar a memorização, definhou, desfez-se e sumiu, tendo sido esquecida pelo mundo. Ainda em Calvino(1990) somos levados a refletir sobre o que sustenta as muralhas de uma cidade para além de suas sete maravilhas :

As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem o outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas sim a resposta que dá às nossas perguntas.(CALVINO, 1990, p 44)

Neste sentido, as respostas que Avignon me deu são todas prenhes de intensidade, afinal, não são respostas objetivas a perguntas factuais, mas sim respostas que emergem desta relação carnal com a pedra, saindo da boca de uma cidade que se metamorfoseia todo ano durante o mês de julho para tornar-se esta *ville en état d'utopie*. Quando cheguei a Avignon tinha apenas uma preocupação: Como se constrói a Memória Social do Festival de Avignon? Ingênua pergunta... Avignon me ensinou que em meio às disputas pela memória, aos embates entre o Festival *In* e o *Off*, os diferentes olhares de Avignon intra e extra-muros, entre encontros e desencontros, críticas mordazes e palmas calorosas e ardentes, um elemento está sempre presente no processo de transmissão de memória, tradição e reinvenção da tradição: o Afeto.

Podemos mesmo comparar Avignon a uma Sofrônia de Ítalo Calvino, tamanha a metamorfose pela qual passa a cidade durante o Festival. Calvino(1990) nos convida a visualizar uma meia cidade dentro de outra, na primeira podemos ver a montanha-russa, o carrossel, a roda-gigante, o globo da morte e o circo, já na segunda, Marco Polo descreve o mármore, o cimento, o banco, as fábricas, os palácios, o matadouro, a escola e todo o resto:

(...)Uma das meias cidades é fixa, a outra é provisória e, quando termina a sua temporada, é desparafusada, desmontada e levada embora, transferida para os terrenos baldios de outra meia cidade. Assim, todos os anos chega o dia em que os pedreiros destacam os frontões de mármore, desmoronam os muros de pedra, os pilares de cimento, desmontam o ministério, o monumento, as docas, a refinaria de petróleo, o hospital, carregam os guinchos para seguir de praça em praça o itinerário de todos os anos. Permanece a meia Sofrônia dos tiros-ao-alvo e dos carrocéis, com o grito suspenso do trenzinho da montanha-russa de ponta-cabeça, e começa-se a contar quantos meses, quantos dias se deverão esperar até que a caravana retorne e a vida inteira recomece.(CALVINO, 1990, p. 61)

Neste sentido, o Festival de Avignon seria, portanto, uma meia cidade que habita outra meia cidade sendo que as duas formam um mesmo bloco de devir, numa mútua desterritorialização onde há um devir Avignon no Festival e um devir Festival em Avignon. Deleuze(1988) lembra-nos que os devires são fenômenos “de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos”. Seguindo esta trilha de pensamento deleuziana que nos diz que as núpcias são o contrário de um casal, o Festival estaria em núpcia com a cidade, abolindo qualquer máquina binária entre cidade e festival, neste processo de dupla captura onde o festival é a vespa da cidade e esta sua orquídea, expressão do exemplo deleuziano:

A orquídea parece formar uma imagem de vespa, mas, na verdade, há um devir-vespa da orquídea, um devir-orquídea da vespa, uma dupla captura pois ‘o que’ cada um se torna não muda menos do que ‘aquele’ que se torna. A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa.”(DELEUZE,1988,p.3)

Se pensarmos que o festival e a cidade estão em estado de dupla-captura como a vespa e a orquídea do exemplo deleuziano, podemos entender melhor a dinâmica urbana que possibilita a existência desta *ville en état d'utopie*. O Festival propõe, desde suas origens, novos modos de habitar a cidade e seus espaços, a descentralização de 1947 implica não apenas um deslocamento no eixo cultural francês de Paris para a Província,

mas também dos teatros fechados (*théâtres clos*) para uma estrutura ao ar livre (*plein air*). Desta forma, o que está em jogo não é apenas um deslocamento físico ou geográfico, mas sobretudo, uma outra imersão corporal, apontando novas exigências para o corpo dos artistas, dos técnicos e do público, como também, para a corporeidade da cidade, com seus habitantes, monumentos e patrimônio urbano reinventados. Como reforça Jean Vilar há um caráter provocativo no projeto fundador do Festival de Avignon, que é uma tentativa de devolver ao teatro o seu sentido cerimonial:

Avignon, je veux dire le Palais des Papes, n'est pas, c'est l'évidence même, un théâtre. C'est un lieu historique dont les pierres nous parlent d'un passé, et d'un passé très précis. C'est donc un lieu théâtral, mais dans le plus mauvais sens du mot. Cependant, en 1947, quand je me suis trouvé dans cette Cour d'Honneur que je n'avais pas revue depuis l'âge de douze ans – j'en avais trente-cinq –, j'ai eu l'impression que certaines choses privilégiées pouvaient se passer là. Il y avait là une provocation : tenter de redonner au théâtre... un sens cérémonial. (VILAR, 1972. Em: Touzoul & Tephany, 1972, p. 81)⁹

Fonte : Arquivo da Autora

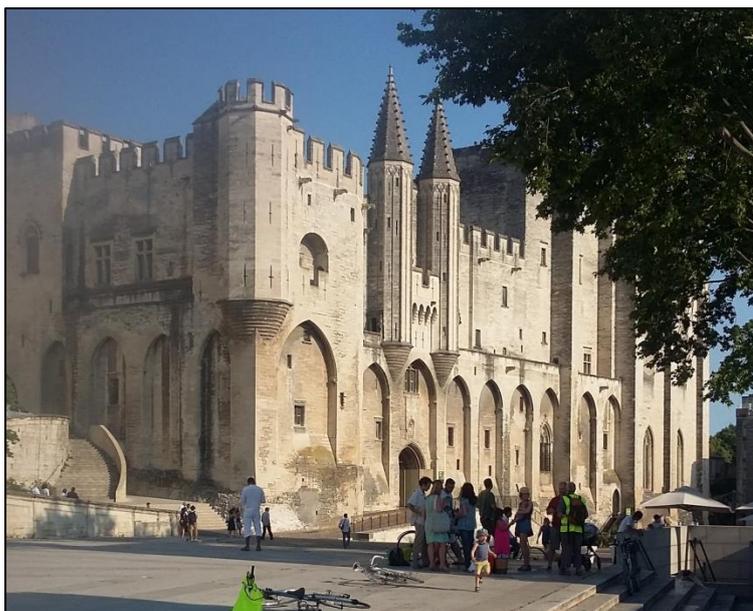


Figura 5 – O *Palais des Papes*, Avignon, 2015

Cheguei em Avignon não pela *gare Centre* que fica em frente ao centro histórico rodeado pela muralha, mas sim pela *gare TGV Avignon*, um pouco mais distante. Os

⁹ Tradução da autora : Avignon, eu quero dizer, o Palais des Papes, não é, evidentemente, um teatro. É um lugar histórico cujas pedras nos falam de um passado, e de um passado muito preciso. Então é um lugar teatral, mas no pior sentido do termo. Entretanto, em 1947, quando eu me encontrei nesta Cour d'Honneur que eu não revia desde a idade de doze anos – eu tinha trinta e cinco –, eu tive a impressão de que algumas coisas privilegiadas podiam acontecer lá. Havia aí uma provocação: tentar devolver ao teatro... um sentido cerimonial.

proprietários do apartamento que eu havia alugado foram me buscar de carro e a primeira imagem que eu tenho de Avignon é a de ver o rio *Rhône* de um lado, o carro contornando o rio e de outro, o muro. Ah, a muralha de Avignon! *Les remparts! Les remparts d'Avignon!* A descoberta da cidade com suas ruas, ruelas e impasses... E sempre a imagem das pedras. Às vezes fazia um caminho mais longo para ir a universidade só para contornar a muralha!

Fonte: Acervo da autora

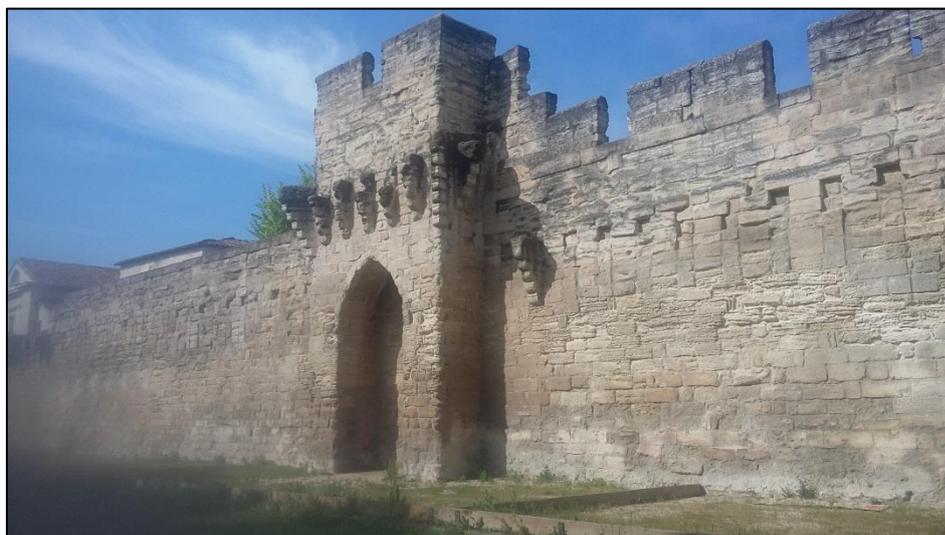


Figura 6 – A muralha de Avignon, Avignon, 2015

A pedra de Avignon, porém, não é a pedra árida do sertão nordestino e nem o avignonense é essa “árvore pedrenta, incapaz de não se expressar em pedra” como nos diz João Cabral em seu poema *O sertanejo falando*. A aridez de Avignon é outra: É a de quem convive com o Mistral soprando forte muitos meses durante o ano. Basta adentrar algum espaço fechado e climatizado que o frio passa, a fome do sertanejo, porém, não passa tão facilmente. Tinha sido avisada: Cheguei início de abril, daí ter enchido a mala com gorros, xales, casacos e cachecóis. Dizem que o fenômeno climático se inicia por volta de dezembro, tendo seu ápice em janeiro e continua soprando ininterruptamente, reduzindo, no entanto, sua intensidade, até os fins de abril. As crianças ficaram lindas de gorrinho! E de maio a julho é um desfolhar-se, despetalar-se, livrar-se de casacos. A cada mês um *manteau* a menos. E eu ouvia tanto na universidade, quanto nas ruas e

cafés a promessa de um calor imenso: - Mas aguarde, o verão aqui é quente! – *Il fait chaud! Trop chaud!* Na gíria carioca essa promessa apareceria assim: - O verão promete! E eu ansiava a cada dia pelo verão e pelo Festival! O Festival de Avignon! A concretização do campo, meu *terrain*, minha razão de estar ali.

Ao longo dos quatro meses em que morei em Avignon, pude sentir essa relação carnal com a pedra e passei a caminhar pela cidade sem bússola, isto é, decidi não comprar um mapa, pronta para me perder! Por vezes me surpreendia com alguma ruela quase beco e me lembrava do poema cabralino *A urbanização do regaço* que descreve os bairros mais antigos de Sevilha, do ponto de vista da intimidade de um corpo:

Com ruas medindo corredores de casa,
onde um balcão toca o outro lado,
com ruas arruelando mais, em becos,
ou alargando, mas em mínimos largos,
os bairros mais antigos de Sevilha
criam o gosto pelo regaço urbanizado.
Eles tem o aconchego que a um corpo
dá estar noutra, interno ou aninhado,
para quem torce a avenida devassada
e enfia o embainhamento de um atalho,
para quem quer, quando fora de casa,
seus dentros e resguardos de quarto.

(MELO NETO, 2003, p. 30)

E quando me perdia era um tal de virar *à gauche* ou *à droite* para, por vezes, acabar num *impasse*, que é a denominação francesa para ruas sem saída. Aí respirava, voltava, seguia em frente e me encantava com uma ruela quase beco que desafogava numa dessas ruas que desembocam na Avenida principal, a *rue de la République*. Desde cedo aprendi: Todos os caminhos levam à *rue de la République*! Todas as artérias se encontram e se cruzam nessa grande válvula por onde eu andava tranquilamente vendo vitrines e observando transeuntes nos primeiros meses. Mal sabia eu que na mesma rua, porém, andaria em julho praticamente “furando fila”, brigando por um espacinho para não me atrasar para o espetáculo do *Palais des Papes* durante o Festival! Em junho, durante os dois dias da *Fête de la Musique* ela já aparecia lotada de pessoas, lembrando foliões carnavalescos que se acotovelavam da Praça da República até o meio da grande avenida dançando ritmos caribenhos diante de um palanque com caixas de som montadas no meio da praça... Andava entre um concerto de Jazz numa rua, uma banda de rock num palanque e uma banda de axé em outra, e, inacreditavelmente, a arquitetura urbana mantinha o devido isolamento acústico para que o Jazz, o Axé e o Rock não

entrassem em desacordo! Eu havia escutado que a *Fête de la Musique* era um prenúncio do que estaria por vir no Festival...

Logo percebi que poderia pedir informação na rua e muito tranquilamente me responderiam com um sorriso nos lábios ou mesmo me guiariam, com a gentileza do carioca, que, diga-se de passagem, não é uma regra universal. Neste aspecto há uma certa convivialidade e simpatia que aproximam o carioca do avignonense. – *Ah, mais c'est le Sud! Les gens du Sud! À Paris c'est diferente! Au nord c'est tout à fait différent!*¹⁰ – advertiam-me por vezes. Durante os meses de abril, maio e junho me empenhei em procurar vestígios do Festival pelas ruas da cidade, em cafés, bistrôs e restaurantes. O meu prédio ficava em frente a um restaurante com um grande banner do Festival 2014 logo na entrada e muitos cartazes do circuito *Off* de festivais passados pendurados num varal sobre as mesas. Quando perguntei a dona do restaurante o que ela pensava do Festival, ela confessou sua paixão por teatro com um sorriso nos lábios, ao que juntou: *Ah, le Festival! Il y a du monde, hein? Ça change l'ambiance!*¹¹ Seus olhos faiscavam como estrelas, ansiando pelo futuro iminente do festival por vir. Ela me disse que estava para receber o cartaz desse ano, enviado pela prefeitura e a direção do Festival aos comerciantes interessados.

Certa vez fizemos um piquenique a beira do *Rhône* com meus filhos e seus amiguinhos de escola. Da outra margem do rio, pode-se, como já vimos em imagens mais acima, apreciar a beleza da cidade de Avignon ao longe com suas muralhas e igrejas de pedra, também é possível ver a intrigante ponte interrompida. No entanto, imediatamente ao chegar do outro lado do rio o que me chamou atenção não foi a bela vista, pois meus olhos foram surpreendidos com o comportamento das pessoas que aproveitavam um lindo e ensolarado dia de verão, afinal, eles se comportavam como os banhistas de Copacabana deitados em esteiras e cangas de praia, passando bronzeadores e protetores solares com os braços estendidos na grama. Tive vontade de rir. Contive o riso em respeito a meu amigo francês que estava com seus filhos igualmente franceses. Ah, que saudades das areias de Copacabana e de Ipanema onde podemos sentir os pés na areia fofa diante de uma vista que nos dá a imensidão do mar. Ai que vontade de mergulhar no mar! Após alguns minutos de ambientação comecei a entender este hábito

¹⁰ Tradução da autora: -Ah, mas é o Sul! As pessoas do Sul! Em Paris é diferente! Ao norte é de fato diferente!

¹¹ Tradução da autora: -Ah, o Festival! Fica lotado, hein? Isto muda o ambiente!

cultural e pude apreciar enfim, a vista da cidade de Avignon, da ponte e do rio. Desfrutamos agradáveis momentos de um piquenique com frutas e deliciosos biscoitos. As crianças brincavam livremente pela grama escondendo-se atrás das árvores num aprendizado mútuo e intercultural de brincadeiras. Minha filha aprendia novos nomes de cores, como o *argentée*, o nosso prateado, que sua amiga lhe ensinava, ao passo em que esta se empenhava em aprender a pronúncia do português.

Durante o período de meu trabalho de campo, sempre trazia comigo a ideia de que estava vivendo um intervalo de tempo, um ‘espaço entre’ que se dava entre dois países, duas culturas e dois momentos da minha vida. A percepção do antes e do depois não se deu apenas na chegada e na partida, já que meu olhar se transformava a cada instante. Era como se eu me lançasse numa espécie de ‘abismo nosso de cada dia’ para daí emergir renovada ao me permitir vivenciar o inesperado. O próprio cotidiano era estarrecedor e extasiante: Tanto as latas destinadas à reciclagem de vidro nas praças e esquinas de Avignon, quanto o grande moinho medieval na *rue des Teinturiers*. Tudo era novidade. Pela primeira vez tive contato com o sotaque do sul, já que no colégio e na Aliança Francesa haviam me ensinado apenas o sotaque - o *accent* - parisiense. Palavras como *besoin* e *pain*, que querem dizer necessidade e pão, agora eram pronunciadas com um acentuado *ein*. Eu poderia dizer que a própria vida se anazolava em outras direções, descobrindo ritmos, formas e entonações imprevistas. Era como se vivesse uma alucinação diária, porém concreta. *Delirium Ambulatorium*. Assim Helio Oiticica denominava sua ação de 1978 na rua Augusta em São Paulo. O artista comentava sua obra afirmando que o delírio ambulatório é um delírio concreto, atentando-se para o detalhe síntese do andar que, quando não é uma coisa patológica, torna-se uma experiência altamente gratificante. HO descobria assim a chave para o estado de criação:

Todos os pedaços do Rio de Janeiro tem para mim, um significado concreto e vivo, um significado que gera essa coisa que eu chamo ‘delírio concreto’: a pedra do açúcar Pérola, a antológica Central do Brasil, as ruas em volta da Central do Brasil, no centro, os morros do Rio: São Carlos, Favela da Mangueira, Juramento.(OITICICA,2010, p.23)

Em Avignon eu olhava para os latões de reciclagem (incomuns no Rio de Janeiro) e para o moinho como quem aprecia obras de arte num museu. Não me cansava de olhar essas obras e, a medida em que meu olhar se aprimorava, descobria nelas

detalhes que só os *habitués* conhecem: Eu não poderia, por exemplo, inserir as tampas das garrafas na fenda destinada ao vidro e as vastas hélices do moinho eram habitadas por musgos que corroíam a ferrugem! Museu é o mundo! Esta era a outra declaração de Helio que se fazia cada vez mais pertinente em meus delírios ambulatórios pelas ruas da cidade-festival:

Museu é o mundo; é a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais manifestações: para obras que necessitem abrigo, porque as que disso não necessitarem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade.(OITICICA, 2010, p.21)

Avignon possui uma centena de teatros que mantêm suas portas fechadas ao longo do ano, abrindo-as somente durante o Festival, a exceção de alguns teatros como, por exemplo, o suntuoso *Grand Opera* e o *Chêne Noir* com programações permanentes, bem como alguns espaços mantidos por Cias com pesquisa contínua. Entre abril e junho pude ver alguns teatros antes fechados, serem reformados para reabrirem posteriormente em julho, fechando as portas logo após o Festival. A transformação dava-se de forma quase que imperceptível e, sob meu olhar incrédulo, verdadeiros espaços abandonados erguiam suas placas anunciando as temporadas do Festival, com suas bilheterias inseridas em halls antes inexistentes. Esses espaços abrigam o circuito *Off* do Festival, criado em 1968 e responsável pela verdadeira mutação do cenário urbano que em julho passa a ser povoado de milhares de cartazes coloridos espalhados pelas ruas com a divulgação dos espetáculos do *Off*.

Fonte: Acervo da autora



Figura 7 - Théâtre du Chêne Noir, Avignon, 2015

Fonte : Acervo da autora



Figura 8 - Théâtre du Passage, Avignon, 2015

Fonte: Acervo da autora

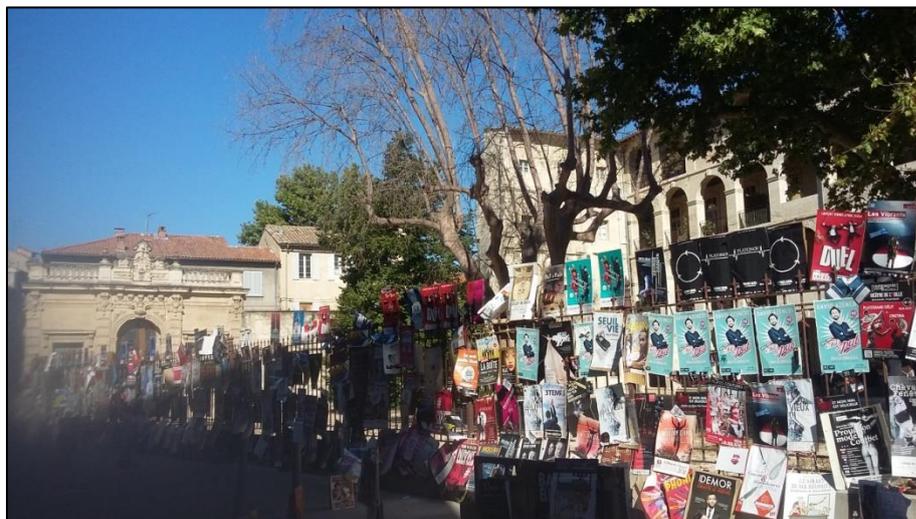


Figura 9 - Cartazes de divulgação da Programação *Off*, Avignon, 2015

No Museu *Calvet* eu me emocionei muito com o busto da escultora Camille Claudel esculpido em homenagem a seu irmão, o poeta Paul Claudel. Foi um encontro inesperado e meus olhos se encheram de lágrimas diante do bronze que testemunha o martírio e o talento de Camille. No Museu Angladon descobri os grandes mestres da província. No *Palais des Papes* fiz fotos diante dos túmulos dos papas, profanando o mármore sacro para melhor apreciá-lo. Percorri a *Collection Lambert* em todas as direções e aí fui contaminada pelo espírito de Chéreau, já que o museu reabria suas portas durante o Festival trazendo a público a coleção do artista com a exposição: *Patrice Chéreau, un musée imaginaire*. Essa exposição trazia em si a ideia de processo e percurso inerentes a criação artística. Jules, um de meus entrevistados declarou: - Na minha opinião, a exposição Chéreau é o grande espetáculo de Avignon 2015. Eu concordava com ele. Na *Collection* eu sentia diante de um rascunho de Chéreau, ou de cartas trocadas com outros artistas, de um quadro que o inspirou ou da maquete de um cenário, algo parecido com o que eu experimentava diante do latão de reciclagem ou do moinho, só que agora o meu estranhamento era habitado pela inquietude criadora deste homem-orquestra. Era como se não houvesse barreiras entre as obras expostas e o público. A exposição nos permitia apertar a mão de Chéreau, abraçá-lo, amá-lo e não apenas contemplá-lo a distancia. Os nossos olhos tocavam as cartas expostas diante do

vidro que as protegia e não tínhamos necessidade de manipulá-las para isso, tamanha a corporeidade que o percurso expositivo sugeria. Os objetos saltavam aos olhos revelando-nos sua qualidade tátil. Andar pela *Collection Lambert* era como andar pelas ruas de Avignon, ora paralisando estarrecida diante da gigantesca muralha, ora me perdendo em alguma ruela quase beco com suas “ruas medindo corredores de casas.” Os corredores dos museus eram como as ruas e a ligação afetiva que daí surgia fazia com que o espaço público se tornasse privado, ao mesmo tempo em que as emoções de Chéreau eram publicizadas de um modo muito íntimo. Desta forma flanei pelas ruelas do museu, pois me parecia que não apenas as obras se movimentavam, mas falavam entre si. Relembremos aqui da curiosa observação de João do Rio sobre a ingenuidade do *flâneur* que: “acaba com a vaga ideia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio.” É neste sentido que Jules me disse que ficou paralisado quando, ao subir as escadas, deparou-se com um cartaz de *La Reine Margot*, seu filme favorito. Sim, o cartaz fora feito para ele! O expositor o colocou lá de propósito para que Jules pudesse apreciá-lo, da mesma forma que a carta trocada entre Chéreau e Michel Foucault estava lá apenas para o meu deleite. Cada um saía da exposição com a impressão de que essa ou aquela obra falava diretamente para si. Entre abril e julho HO ressoava em meus ouvidos: Museu é o Mundo! Ao término de minha bolsa-sanduíche tive a certeza de que não viajei a França apenas para fazer um estágio de doutorado no exterior: Fui ver uma exposição que tinha quatro meses de duração!

Em Avignon é comum cruzarmos o tempo todo com placas cuidadosamente localizadas diante de construções e monumentos patrimoniais, onde está escrito *Histoire de la Cité* (História da Cidade), trazendo, logo abaixo, a história daquela construção específica, como, por exemplo, a placa diante do teatro des Halles, indicando que lá funcionava o *Convent de Sainte Claire*.

Fonte : Acervo da Autora

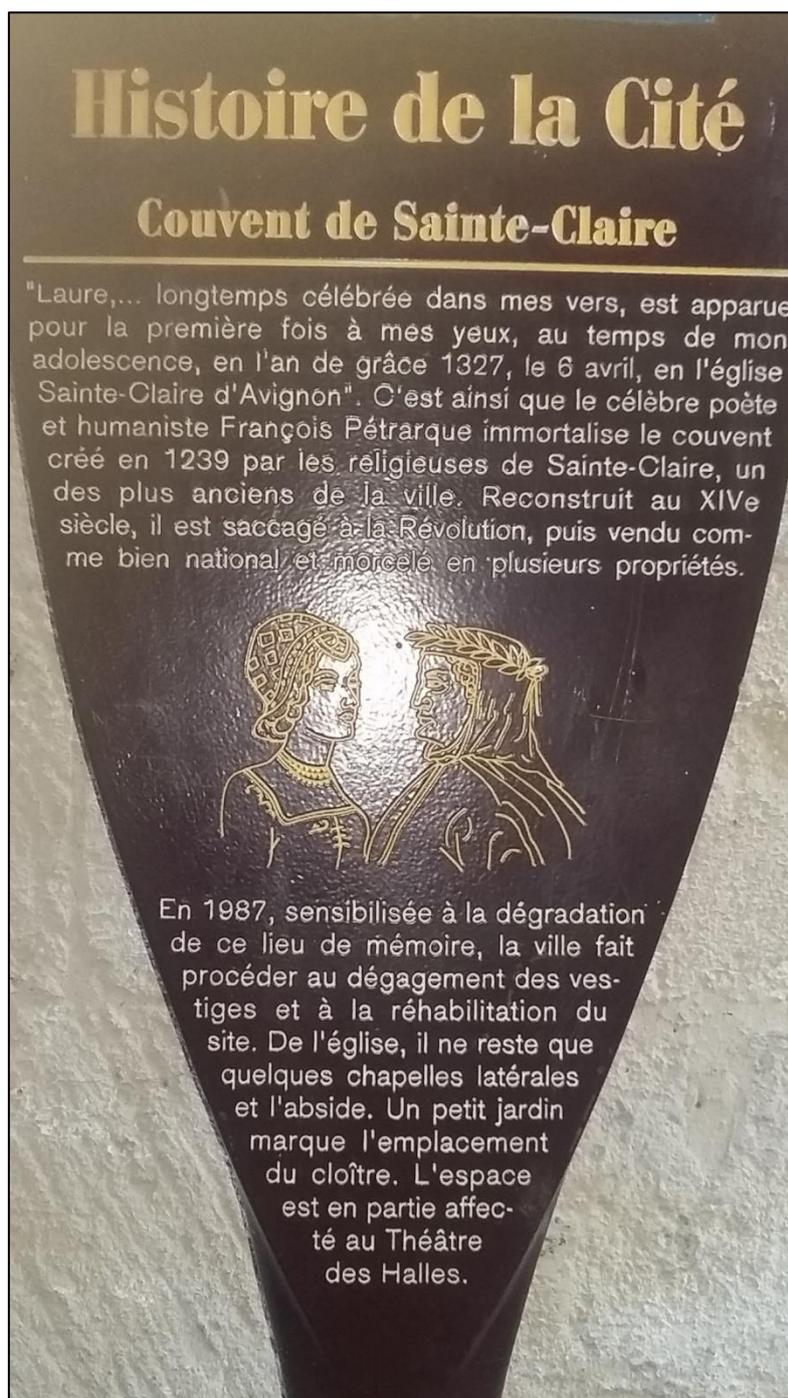


Figura 10 - Placa *Histoire de la Cité: Couvent Sainte-Claire, Théâtre des Halles, Avignon, 2015*

Fonte: Acervo da autora



Figura 11 - *Théâtre des Halles*, Avignon, 2015

A placa com a *Histoire de la Cité* não nos deixa esquecer da memória do amor entre Laure e o poeta Petrarque, afinal, ao visitarmos o *Théâtre des Halles* para assistir a um espetáculo ou apenas para usufruir de seus jardins, nos deparamos com a placa e nos lembramos que estamos adentrando o antigo *Convent Sainte-Claire* e que, dentre todos os acontecimentos históricos que se desenvolveram nos muros deste convento um, especialmente, merece nossa atenção: A origem de um amor nascido no primeiro olhar trocado entre Laure e Petrarque nos muros deste convento-teatro. Como diz Nyssen(1978)“*Cidade de amor, cidade de mulheres, mulheres do coração e mulheres de ofício, cidade de Laura e seu Petrarca (um único olhar os perde), cidade de pequenos passos, cidade de grandes desvios(...)*”

Flanando pelas ruas de Avignon, algumas imagens saltam de suas paredes de pedra como que saídas de um sonho projetado sobre o palco da cidade, podemos ver, assim, nas fachadas, janelas pintadas que emolduram algumas cenas emblemáticas de festivais de 1947 a 2006 pintadas pelos artistas Marion Pochy e Dominique Durand. A obra espalhada pela cidade é composta por sessenta cenas e denomina-se *Fenêtres Festivals*. Na *rue du Mons*, pequena rua que desemboca na *Maison Jean Vilar* temos as seguintes cenas em cartaz permanente: S. Monfort e J. Davy em *SHERAZADE*, de 1948; F. Spira em *LE CID*, de 1949; M. Bouquet, L. Gischia e A. Samazeuilh em

HENRI IV, de 1950; o Footsbarn Traveling Théâtre em ARTHUR, de 1981; Pina Bausch em NELKEN, de 1983; C. Le Couey, D. Sorano e J. P. Darras em LE MARRIAGE DE FIGARO, de 1956; L. Arnaud, M. Galabru e G. Riquier, em LES RUSTRES, de 1961; D. Ivernel e J. L. Trintignant, em LA GUERRE DE TROIE, de 1962; Jean Vilar e G. Wilson, em THOMAS MORE, de 1963; A. Garcia Valdès, em RICHARD III, de 1984; ; L. Terzieff, em NICOMEDE, de 1964; J. Donn e T. Bari, em BHAKTI, de 1968; ; F. Brion e P. Avron em HAMLET, de 1977. Podemos ver na Figura- R. Wilson, em EINSTEIN ON THE BEACH, de 1978; Peter Brook e J. C. Carrière, em LE MAHABHARATA, de 1985; C. Serreau em LE CERCLE DE CRAIE, de 1978 e na Figura – L. Kemp e W. Breuker Kollektief em FLOWERS, de 1980 e Jean Vilar e S. Monfort no espetáculo CINNA, de 1954

Arquivo da Autora



Figura 12A - Fenêtres Festivals, Avignon, 2015

Arquivo da autora



Figura 12B– Fenêtres Festivals, Avignon, 2015

Na *rue Jean Vilar* podemos ver nas janelas pintadas as cenas de Jean Vilar e D. Sorano em DON JUAN, de 1953; A atriz Marie Casarès com P. Noiret, em MARIE TUDOR, de 1955; Gérard Philipe e G. Page em LES CAPRICES DE MARIANNE, de 1958; G. Wilson, em L'ILLUSION COMIQUE, de 1965; Maurice Béjart e P. Bartoluzzi, em MESSE POUR LE TEMPS PRESENT, de 1967; Ariane Mnouchkine em cena de LES CLOWNS, de 1969; Daniel Auteuil e J. P. Farré em LES FOURBERIES DE SCAPIN (hommage à René Char); J. M. Barr e J. M. Dupuis em LE CHEVALIER D'OLMEDO com F. Marthouret em LE LIVRÉ DES FUITES; C. Berling e C. Gagnieux em OEDIPE LE TYRAN, de 1998

Caminhando pela *rue Molière* nos deparamos com as cenas pintadas de J. Vilar e M. Chaumette em RICHARD III, de 1947; D. Ivernel, Gérard Philipe e C. Denner em LORENZACCIO, de 1952; o mímico Marcel Marceau em cena de BIP, de 1975; M. Bouquet, G. Wilson e Rufus encenando EN ATTENDANT GODOT, de 1979; o Théâtre du Soleil em LA NUIT DES ROIS, de 1982; Jeanne Moreau e L. Wilson em LA CELESTINE, de 1989

Seguindo pela *rue Corneille* podemos ver duas cenas de Gerard Philipe sintetizadas na mesma *Fênêtre*, no espetáculo LE CID e em LE PRINCE DE HOMBOURG, ambas de 1951, ano de sua estreia no TNP; C. Sellers, C. Minazzoti e M. Jarre em ANTIGONE, de 1960; A. Duperey e M. Chenit em ISABELLE TROIS CARAVELLES ET UM CHARLATAN, de 1971; M. Aumont e F. Chaumete em RICHARD III, de 1972; G. Wilson em UBU A L'OPERA e J. Jamison em REVELATIONS, ambos os espetáculos de 1974 unidos em única *Fênêtre*.

Uma *Fênêtre* pintada diante do prédio da prefeitura nos faz lembrar de C. Carlson encenando ONIROCRI, montagem de 1973, ao lado da silhoueta de Picasso relembrando a exposição em sua homenagem ocorrida no mesmo ano.

Na *rue St-Agricol* temos BILL T. JONES LA RESISTIBLE ASCENSION D'ARTURO UI, de 1996

No Parvis St-Agricol temos P. Dux e C. Mollet em cena de LA TEMPETE, de 1986

Na *passage Saint-Agricol* vemos G. Desarthe em HAMLET e S. Frey em JE ME SOUVIENS, de 1988; M. Casarés e M. Aumont em COMEDIES BARBARES, de 1991

Diante da Place Nicolas Saboly vemos R. Renucci, L. Mikaël e D. Sandre em LE SOULIER DE SATIN, tendo ao fundo a imagem de C. Pignet em LES PETIT PAS, ambas de 1987; P. Caubère em LE ROMAN D'UM ACTEUR, de 1993; C. Brandt e C. Cornillac em PIECES DE GUERRE, de 1994

Na rue Favart temos G. Wilson e F. Périer em LE DIABLE ET LE BOM DIEU, encenação de 1970

Na Place du Change podemos apreciar a imagem de G. Montero em MERE COURAGE, de 1959

Diante do Office de Turisme vemos Isabelle Huppert em MEDEE e LE LAVEUR DE VITRES, de 2000

Na rue Frédéric Mistral temos duas Fenêtres Festivals, uma com a cena da atriz I. Dalle na peça LA SERVANTE, de 1995 e a outra com duas cenas A. M. Stekelman em TANGO VALS Y TANGO e o Royal de Luxe em PETITS CONTES NEGRES, ambas de 1999

Fonte: Arquivo da autora



Figura 12C - Fenêtres Festivals, Avignon, 2015

Andando pela *rue du Roi René* nos deparamos com Jean Vilar em MEURTRE DANS LA CATHEDRALE peça de 1957; Bartabas em ECLIPSE, de 1997; PLATONOV, de 2002 e M. Auclair em cena de RICHARD III de 1966, conforme podemos ver abaixo em imagens captadas antes do Festival e durante o Festival com as *Fenêtres restauradas* interagindo com cartazes pregados na rua:

Fonte: Arquivo da autora



Figura 12D - Fenêtres Festivals, Avignon 2015

Fonte: Arquivo da autora



Figura 12E - Fenêtres Festivals, Avignon, 2015

Na mesma rua ainda podemos ver K.S. Thomas e L. Wilson em *BERENICE* e P. Arditi e A. Sourdillon em *L'ECOLE DES FEMMES*, ambas peças de 2001 retratadas na *Fenêtre Festival* abaixo captada em dois momentos distintos, antes do restauro e, já restaurada, após o término do Festival no momento em que é retirada a película protetora que a protege durante o Festival:

Fonte: Arquivo da autora



Figura 13 - *Fenêtre Festival* antes do restauro, Avignon, maio 2015

Fonte: Arquivo da autora



Figura 14 - *Fenêtre Festival* restaurada, durante retirada de película protetora, Avignon, julho 2015

A *rue de la Bonneterie* nos faz lembrar o Festival anulado em 2003 com uma das *Fenêtres* trazendo a pintura de uma cortina de teatro fechada com uma placa onde está escrito *Relâche*; além de outras *Fenêtres* com imagens das peças LA CHAMBRE D'ISABELLA, de 2004; L'HISTOIRE DES LARMES, de 2005 e J. Nadj em PASO DOBLE, de 2006, conforme vemos na fotografia abaixo:

Fonte: Arquivo da autora



Figura 15 - Fenêtres Festivals na *rue de la Bonneterie* , Avignon, 2015

1.1 Avignon: Entre o Arquivo e o Repertório

O Campo de Estudos da performance surge segundo Taylor(2013) nas décadas de 1960 e 1970 buscando atenuar as divisões disciplinares entre antropologia e teatro, encarando os dramas sociais, a liminaridade e a encenação como formas de escapar das noções estruturalistas de normatividade. Contrários ao pensamento durkheimiano de que a condição social dos humanos é a responsável por seus pensamentos e crenças, em detrimento de sua agência individual, uma ala da antropologia comumente denominada ‘dramatúrgica’, contrapõe-se a posição estruturalista passando a defender a cultura não como algo gratuito, mas sim, enquanto arena de disputa social. Esta ala composta por antropólogos como Turner, Milton Singer, Erving Goffman e Clifford Geertz começa a afirmar os indivíduos como agentes de seus próprios dramas, argumentando, assim, que as normas são contestadas e não apenas aplicadas. Nesta concepção, a performatização dos indivíduos e grupos, suas encenações, o componente estético e lúdico dos eventos sociais, a inversão simbólica e o caráter intervalar da liminaridade é que influencia sua agência cultural. Uma outra ala da antropologia que compunha a corrente linguística, formada por antropólogos como Dell Hymes, Richard Bauman, Charles Briggs, Gregory Bateson e Michelle Rosaldo, influenciados por Austin, Searle e Saussure, passa a apontar para uma comunicação performativa que está para além do signo linguístico e da normatividade. Assim como a ala dramatúrgica, a corrente linguística passa a enfatizar a agência cultural e a criatividade em jogo, agora no uso da língua, quando os falantes e suas audiências trabalham juntos na produção de performances verbais bem sucedidas. (TAYLOR, 2013, pp. 32-33)

Segundo Taylor(2013) desde antes da Conquista, a escrita e a performance incorporada funcionam juntas organizando as camadas de memórias históricas de uma comunidade. Na mesoamérica antiga, danças e canções (*areitos e cantares*) contavam a história e as glórias passadas, constituindo uma memória baseada tanto na oralidade quanto na escrita(pictogramas).

O ato de contar é tão importante quanto o de escrever; o fazer é tão central quanto o registrar a memória passada por meio de corpos e práticas mnemônicas. Os caminhos da memória e os registros documentados podem reter o que o outro ‘esqueceu’. Esses sistemas se sustentam e produzem um ao outro; nenhum deles está fora ou é antitético à lógica do outro. (TAYLOR, 2013, pp. 70 - 71)

A autora ainda lembra a concepção de Rebeca Schneider em *Archive Performance Remains* que diz que ao considerar a performance como um processo de desaparecimento estamos nos limitando a lógica do arquivo. Desta forma, é necessário pensar, ao contrário, que há uma vantagem em ver a performance como algo que não pode ser abrigado ou contido no arquivo. Sendo assim, vamos aqui analisar como que as performances apresentadas participam da transferência e da continuidade do conhecimento, fundando uma tradição, afinal:

As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina ‘comportamento reiterado’. (TAYLOR, 2013, p.27)

Podemos dizer que o teatro quando baseado na prática mnemônica ritualística de transmissão e reinvenção da tradição e não na dita ‘performance’ da eficácia e eficiência mercadológica, funciona como um ritual contemporâneo onde os sistemas incorporados de memória são praticados. Taylor(2013) sublinha as interconexões entre atrocidade, conhecimento incorporado e subjetividade para as populações das Américas que vivenciaram séculos de trauma social coletivo, o que é transmitido por meio de performances incorporadas. Ela enfoca as práticas performáticas políticas do grupo de teatro mais importante do Peru, o Yuyachkani, palavra que em quéchua traduz as expressões ‘estou pensando’, ‘estou lembrando’, ‘eu sou seu pensamento’, indicando “o conhecimento e a memória incorporados, borrando a linha entre os sujeitos pensantes e os sujeitos do pensamento”, implicando uma compreensão relacional e não individualista da subjetividade, onde “ ‘Eu’ e ‘você’ são um produto das experiências e memórias um do outro, do trauma histórico, do espaço encenado, da crise sociopolítica”

Entender a transmissão de memória e patrimônio dentro de uma perspectiva performativa implica concebê-la em sua permanente invenção e reinvenção, em seus atravessamentos e potências sem uma direção pré-determinada. Nesse sentido a transmissão não é um fim, mas um processo em se fazendo, não é via de mão única que vai de um emissor para um receptor, nem um meio absolutamente homogêneo e capaz de eliminar as fricções e atritos que ocorrem durante seu processamento. A noção de patrimônio imaterial detona na sociedade a ideia de circunstancialidade, movimento e

ação, afinal, ele nasce de uma demanda social e se preserva a partir de um conhecimento constantemente reativado.

Davallon(2015) coloca que o patrimônio imaterial promove uma ausência de ruptura entre o mundo de origem do patrimônio e o mundo presente, nessa lógica seria considerado patrimônio tudo aquilo que o coletivo considera como seu, através de um alinhamento das definições cultural e jurídica. O autor ressalta ainda que não é a memória que equivale ao patrimônio, mas sim a patrimonialização(*mise en patrimoine*) que seria o equivalente simétrico da memoração(*mise en mémoire*), sublinhando assim o seu caráter de modo de produção e significação no tempo. Não basta que objetos e práticas do passado continuem a existir, é preciso que sua significação seja transmitida e aceita, de forma que a memoração e a patrimonialização seriam consideradas como dispositivos culturais que permitem a transmissão ao longo do tempo não só de práticas ou objetos, mas também de saberes, experiências e valores. Esses dispositivos são híbridos e autoreferenciais, pois significam as operações que efetuam, de forma que o objeto patrimonial também é constituído pelo próprio aparelho que o documenta. O patrimônio imaterial seria assim, muito mais um modo específico de produzir patrimônio do que uma nova categoria de patrimônio, lançando um olhar para o lugar decisivo que a produção do saber ocupa em qualquer ato de patrimonialização seja ele material ou imaterial.(DAVALLON, 2015)

A partir desta colocação, poderíamos mesmo supor uma definição cultural-jurídica, onde o patrimônio seria uma composição gestada na prática cultural cotidiana, experimentação permanentemente reinventada, inaugurando também um novo espaço político onde o jurídico não antecede e legisla sobre o patrimônio, pois a percepção do que seria patrimônio já estaria presente na própria dinâmica cultural. Essa reinvenção contínua é que põe a transmissão em movimento, sem esquecer que transmitir a significação no tempo implica também em transmitir a mudança desta significação ao longo do tempo. Devemos sublinhar, contudo, que a documentação não é só o arquivo, mas também o ato de documentar e produzir arquivo e que há nesse ato de produção de conhecimento, uma intensidade que deixa traços que permanecem presentes no documento. Em relação a natureza circunstancial da patrimonialização e ao fato dela ocorrer no tempo presente, Dodebei(2012) sublinha a preocupação não apenas de salvar vestígios do passado, mas também de incluir nesse processo as ações desencadeadas no tempo presente.

Podemos dizer que o corpo do ator-performer, capaz de deixar vestígios mesmo quando se ausenta, traz elementos para a reflexão sobre a transmissão de memória e a permanente e ininterrupta reinvenção da tradição, podendo contribuir para pensarmos os sentidos do patrimônio em sua defesa permanente de modos de vida e práticas culturais. Desta forma, analisaremos aqui, alguns exemplos de performances e sua integração com o cenário urbano, concebido enquanto espaço praticado, encenado, vivido e reinventado nos processos de recepção e transmissão das *Arts Vivants* e do patrimônio.

A prática da Arte Viva trazida pelo teatro, pelo circo, pela dança, pela performance-art e também pelo cinema, redimensiona a cena urbana, penetrando-a de proposições estético-políticas, que deslocam as fronteiras dos cenários e figurinos dos espetáculos encenados nos palcos, nas ruas, nas *cloîtres* das igrejas, nas escolas e no *Palais des Papes* transformando Avignon na cidade-festival, esta *ville en état d'utopie*, grande teatro a céu aberto. Devemos sublinhar aqui, no entanto, que o palco urbano é constantemente performatizado no seio das disputas sociais que envolvem a transmissão de memória na arena social, onde a utopia é motor de ação, experimentação e subjetivação construído na troca afetiva de um cotidiano performado e não de um sonho apenas fantasiado.

Pela minha atitude *flâneur*, procurando-me ater tanto a beleza de circunstância, quanto aos monumentos mais gloriosos, por deixar-me afetar tanto pelo tocador de trombone sentado em frente ao *Palais des Papes* quanto pela inquietude criativa de um Shakespeare na *Cour d'Honneur* no interior majestoso do mesmo *Palais*, por tocar a cidade em sua afecção sensível, exaltando tanto a textura de suas pedras, quanto o minucioso olhar que enxerga os roteiros reencenados no dia a dia, o leitor já deve ter percebido o meu amor pela rua. Posso afirmar sem titubear, tal qual João do Rio na crônica *A Rua*: Eu amo a rua! O cronista teoriza:

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar. (RIO, 1997, p.31)

Eu não frequentei a programação oficial do *Off*, mas convivi diariamente com inúmeros artistas de rua, como um chinês que em cima de uma corda bamba armada na

Praça da República, jogava chapéus para o alto que caíam incrivelmente em sua cabeça, empilhados um a um num movimento certo, ou um casal de titeriteiros que curvava a coluna para manipular pequenínissimos fantoches brancos iluminados de neon, representando o boneco de um minúsculo violonista que tocava para uma bailarina igualmente minúscula, com movimentos preciosos que seguiam a rítmica entoada por um rádio sobre o chão. Todos esses artistas depositavam o seu chapéu à espera de contribuições generosas. Lembrei-me do Largo da Carioca no Rio de Janeiro, com artistas de rua que invadem o rígido cotidiano do centro da cidade, como o inesquecível boneco ‘Carlitos’ que dançava sob um fio de nylon invisível amarrado às pernas de seu perspicaz manipulador, fazendo sucesso entre os transeuntes no início de séc XXI.

Em relação a transmissão de tradição relativa aos espetáculos de rua, Malinas(2008) afirma que o que se presencia no Festival de Avignon não são espetáculos de artes da rua no sentido delimitado pelo Ministério da Cultura: Seja Kim, o mímico, nos anos oitenta, seja *Monsieur Coin-coin*, capaz de equilibrar onze bastões diante dos olhares das crianças, todos estão muito longe dos critérios que lhes permitiriam aceder a subvenções oficiais. Neste sentido, Malinas(2008) relembra uma das formas mais precoces de transmissão e de autonomia diante da cena cultural, experimentada no Festival por seus participantes mais jovens: Os pais ensinam as crianças a depositar algum dinheiro no chapéu do artista e aquilo que se vê passa, de fato, a ter um valor. Para as crianças é uma pequena prova em que eles são conduzidos a ir ao centro da cena numa rotunda delimitada pelos corpos dos espectadores e depositar um pouco de dinheiro no chapéu. O pequeno herói faz, então, parte integrante do espetáculo quando ele se encontra face à face com o chapéu, pega uma cédula ou uma moeda, inspeciona, avalia e olha se alguém o observa e se ele fez tudo corretamente. De volta ao grupo, então, ele se pergunta: Qual o valor daquilo que acaba de assistir? Qual o valor de sua participação? Durante pequenas provas como essa, ele aprende a ocupar seu lugar de espectador no seio de um público e não é raro ver uma dessas crianças voltar para perto de seus pais, pedindo-lhes dinheiro novamente só para poderem voltar ao chapéu. Difícil de saber se é apenas para reviver esta experiência ou se ele acha que a quantia anterior não foi suficiente para remunerar a performance a qual ele assistiu e participou.(MALINAS, 2008)

Ao longo de toda a duração do Festival de Avignon, pude observar alguns artistas capazes de promover verdadeiras aglomerações em torno de si, conclamando o

público para participar de performances acrobáticas apaixonantes. Todos os dias, minutos antes da apresentação do Rei Lear na *Cour d'Honneur*, o público podia conferir a apresentação do espetáculo de rua *Roi Lear Miniature*, dirigido também por Olivier Py num charmoso palquinho de madeira diante do *Palais des Papes*. Cheguei cedo para pegar um bom lugar e assistir a versão de rua do Rei Lear com meus filhos, mas fomos convidados a nos mover para o espaço ao lado onde abria-se uma imensa clareira de crianças e adultos maravilhados com a performance de um palhaço acrobata que por alguns minutos prendia a atenção de todos os espectadores. O palhaço recolheu o seu picadeiro e nos deslocamos para o palco do *Roi Lear Miniature*, onde a peça de Shakespeare era narrada através de um jogo cênico clownesco, reproduzindo na rua a famosa cena do silêncio de Cordélia que seria representada no interior da *Cour d'Honneur* do *Palais des Papes* alguns minutos mais tarde. Ao fim da apresentação os nossos corpos eram convidados a habitar o espaço colateral da praça, onde um virtuoso violinista tocava.

Quando cheguei a mítica *Cour d'Honneur* do *Palais des Papes* para assistir ao Rei Lear, o que mais me chamou a atenção foi o movimento do público que chegava aos poucos, habitando aquela *Cour* com suas cores, trages e burburinhos espalhados nas arquibancadas montados para o evento. Ao toque do terceiro sinal toda a plateia se calou e pude sentir que aquela muralha de 30 metros de pedras comunicava algo de inexprimível em seu eloquente silêncio. Ao fundo um painel em neon era um dos poucos elementos cênicos onde podíamos ler: 'Le silence de Cordelia est une machine de guerre'. Após a apresentação, o público aplaudiu vigorosamente de pé a interpretação deste Shakespeare na mítica *Cour*. O texto de Shakespeare, encenado e traduzido por Olivier Py colocava a seguinte questão: *Le Roi Lear, une pièce pour le vingtième siècle?* O espetáculo ia se intensificando até atingir a angustiante rítmica da loucura com Lear em sua nudez ensurdecadora girando em círculos e correndo sem parar num imenso buraco negro montado no palco da *Cour d'Honneur*. Jamais esquecerei a imagem dos atores vestidos como membros do Estado Islâmico com suas máscaras e metralhadoras atirando em meio ao auge do banho de sangue das disputas pelo trono. Ao fim, Cordelia, representada por uma bailarina, dança um bailado onírico após morrer enforcada. Guardei comigo a seguinte pergunta: Como pode a arte pisar no chão estilhaçado pela guerra? Que chão é esse que a bailarina toca com a ponta de seus pés?

Pode a criação abrir caminho num solo terraplanado pelo desterro, ganância e preconceito?

No programa da peça, Olivier Py afirma que cada Rei Lear reflete o seu tempo, neste sentido o diretor traz, em suas palavras, uma encenação “negra, radical e fulgurante”, intuindo que Lear propõe uma teoria sobre o séc. XX. Se fosse preciso escolher um subtítulo para a peça ele escolheria *o silêncio de Cordélia*, pois o que está em jogo é a interpretação deste silêncio no duplo silêncio que marca o séc XX, aquele relativo, em filosofia, a uma dúvida sobre a força da linguagem e aquele imposto pela catástrofe de Auschwitz. Py(2015) nos diz que diante de seu pai, Cordélia parece uma atriz em cena, descobrindo que as palavras não tem nenhum sentido, completamente petrificada por esta impossibilidade de se atingir o sentido pela língua. O que pode, afinal, a palavra? No universo de Shakespeare, temos a consciência de que a vida é curta, somos perseguidos pela tempestade, pela morte, pela inquietude e pela guerra, restando-nos apenas o tempo de dizer uma única palavra, antes da queda total. O diretor, que também assina a tradução francesa deste Shakespeare, diz ter optado por uma linguagem galopante, capaz de recuperar a velocidade da língua inglesa que se atira no abismo, ao contrário da língua francesa que declina e se desenvolve em outra temporalidade, propondo com esse movimento, uma encenação que trouxesse essa deflagração violenta do homem contra a máquina no mundo moderno. Não podemos esquecer que a busca dessa força é complementada pela especificidade da *Cour d'Honneur du Palais des Papes* enquanto dispositivo cênico que traz em si um endereçamento ao céu, lembrando-nos que a *Cour* é uma máquina feita para destruir o teatro burguês:

La Cour d'honneur elle-même propose également son esthétique : il faut jouer la Cour. Elle impose un combat avec les éléments, avec le ciel, avec la parole. Si on ne s'adresse pas au ciel, on perd les vingt derniers rangs. La Cour d'honneur est une machine faite pour détruire le théâtre bourgeois. Elle est le lieu de l'impossible, il faut jouer l'impossible, jouer avec l'impossible. (PY, 2015, s.p.)¹²

¹² Tradução da autora: A própria *Cour d'honneur* propõe igualmente sua estética: é preciso encenar a *Cour*. Ela impõe um combate com os elementos, com o céu, com a palavra. Se não nos endereçamos ao céu, perdemos as vinte últimas fileiras. A *Cour d'honneur* é uma máquina feita para destruir o teatro burguês. Ela é o lugar do impossível, é necessário encenar o impossível, encenar com o impossível.

No mesmo Programa o cenógrafo Pierre-André Weitz reforça que não há como colocar um cenário no meio da *Cour*, sendo preciso descobrir a cena bruta, em toda a sua abertura de quarenta e quatro metros por trinta de profundidade. Nesse sentido ele afirma recuperar a proposta de Jean Vilar, com uma cenografia que mostra a *Cour*, apresentando-a como um lugar político. Essas possibilidades permitem que Weitz(2015) ouse transformar esse espaço num verdadeiro caos, com este gigantesco bloco de vazio que somente a palavra mais imaterial pode preencher, a partir de uma meditação cenográfica sobre o círculo, o buraco, a ausência, este vazio a que os personagens aspiram: “Car la *Cour* est aussi un lieu métaphysique qui présente et représente le ciel.”¹³

Como é possível para o ator abrir-se ao tempo presente de forma tão intensa? Como efetuar a mágica de, por um instante, no ato da entrega teatral, esquecer o seu passado psicológico e não voltar-se para um futuro previsível? Que implicações o ator provoca no Tempo ao viver cada minúcia do ato presente? Pode a arte nos ofertar um instante “não-instantâneo”? Quais as conseqüências deste instante in-tenso num mundo contemporâneo onde a efemeridade é constantemente mercantilizada e os segundos são consumidos com a voracidade de um hambúrguer de *fast-food* ao invés de serem simplesmente Vividos? O teatro é essa arte efêmera capaz de conectar temporalidades distintas a partir de uma ação presente. Trata-se de um tempo prenhe de afetos, trazidos por um corpo que está para além da normatividade cotidiana. Ao renascer a cada instante o teatro funda novos conceitos de memória, temporalidade e corpo.

Dark Cirkus era um espetáculo sem falas, apresentado por um duo de artistas plásticos e músicos com extrema habilidade em manipular objetos simples, tais como cartões, feltros e lápis e, com eles, projetar sombras sobre um filme que era exibido num telão ao fundo, produzindo, assim, uma interação minuciosa que conduzia a um diálogo entre esses elementos, sempre ritimados pelo andamento da música executada ao vivo. A evocação de imagens poéticas e a magia da cena nos transportava para uma outra temporalidade, aquela dos sonhos, onde tudo é possível. Ao final o narrador do filme dizia que esta era uma história verdadeira, aquela de um circo originalmente negro que foi ganhando suas cores através do nariz vermelho de um palhaço, ao que minha filha exclamou: - Mamãe, esta é uma história real, você não viu o que o moço disse? Ela tinha razão, afinal a experiência do sonho, tornava-se real para nós mesmo que por

¹³ Tradução da autora: Pois a *Cour* é este lugar metafísico que apresenta e representa o céu.

poucos instantes. O processo de fabricação do sonho era mostrado passo a passo diante de nossos olhos, o que era mágico não era o truque escondido, mas a técnica revelada! O programa da peça traz uma entrevista com o duo, onde Jean-Baptiste Maillet afirma a importância da execução da performance em tempo presente:

Le contraste entre ce qu'on nous voit faire et ce qui paraît à l'écran est le centre de notre démarche. Même si l'image produite est saisissante, elle n'aurait aucun intérêt pour nous si elle n'était pas conjointe à sa fabrication à vue. Le résultat importe, évidemment, mais c'est le procédé pour y parvenir qui est spectaculaire. Notre travail n'est pas une performance au sens de l'improvisation mais c'est une performance au sens qu'il est entièrement réalisé au présent, par nous seuls et sous le regard des spectateurs¹⁴.(MAILLET,2015, s.p)

No 14 de julho fui assistir a uma leitura do texto *Ajax: Qu'on me donne un ennemi*, de Heiner Müller. Consigo ainda hoje visualizar a boca trêmula do ator André Wilms e o fluxo de sua voz em sintonia com o ritmo da banda de rock que tocava ao fundo. Ator e músicos davam movimento ao texto que falava sobre os horrores da guerra e do nazismo, atualizando o mito de Prometeu Acorrentado. Experimentava com o meu corpo uma qualidade de atenção liminar entre um impulso para a dança e a necessidade de uma escuta atenta. Percebi ao meu lado que outros troncos e pernas também se agitavam em seus assentos, sempre acompanhados de olhares atônitos e atentos. Sem dúvida algo acontecia e era como se ator-banda-plateia formassem um só corpo pulsional num devir-intenso, dando ao instante uma outra dimensão temporal. O presente não era mais um simples intervalo entre o passado e o futuro, mas sim um abismo imenso em que nos jogávamos para experienciar seus riscos. Pude sentir a simultaneidade de um devir que, como nos diz Deleuze em *A Lógica do Sentido*, não conhece outro movimento senão avançar sem distinguir um antes e um depois, um passado e um futuro, afirmando assim o paradoxo do sentido que sempre puxa nas duas direções ao mesmo tempo. Cabe nos remetermos também a segunda série de paradoxos deleuziana que nos lembra a lição dos estoicos sobre os efeitos de superfície onde não há causas e efeitos entre os corpos, pois todos os corpos são causas, uns com relação aos outros, uns para os outros. Trago em minha memória corporal esta experiência de devir,

¹⁴ Tradução da autora : O contraste entre aquilo que nos vêem fazer e aquilo que aparece na tela é o centro de nosso trabalho. Mesmo se a imagem produzida é apreensível, ela não teria nenhum interesse para nós se ela não fosse conjunta a sua fabricação a vista. O resultado importa, evidentemente, mas é o procedimento para chegar nele que é espetacular. Nosso trabalho não é uma performance no sentido da improvisação mas é uma performance no sentido que ele é inteiramente realizado no presente, apenas por nós e sob o olhar dos espectadores.

compreendida na acepção deleuziana de presente vivo, *Aion* ilimitado, infinitamente dividido entre passado e futuro. A comemoração do 14 de julho se dava não por lembrarmos intelectualmente da Revolução Francesa, mas sim por experimentarmos a revolução que se passava em nossos corpos.

Escolhi assistir ao espetáculo *Ubu* não só pela importância do texto de Alfred Jarry para a dramaturgia mundial, mas também porque esta era a peça itinerante deste ano. Desde a edição de 2014, Olivier Py propôs a itinerância enquanto uma política cultural, iniciada naquele ano com a apresentação de *Othello, Variation pour trois acteurs*, comprometendo-se em levar todo ano um espetáculo a locais distantes do epicentro de Avignon, estendendo o Festival para além de suas muralhas. *Ubu* foi apresentada em diversos espaços culturais, praças e centros de convivência em regiões de difícil acesso de Avignon, muitas vezes próximas a localidades sem infra-estrutura ou em regiões marcadas pela violência, como o centro penitenciário do *Pontet*, onde ocorreria uma seção de *Ubu* exclusiva para a equipe do espetáculo e a direção do festival. Assisti à apresentação no Espaço *La Rocade* localizado numa região denominada *Barbière*. A medida em que meu ônibus ia se distanciando da muralha eu experimentava a mesma sensação que tenho quando no Rio de Janeiro, desloco-me da zona Sul e central até o subúrbio, fui percebendo a mudança na paisagem, com ruas que se alargavam em avenidas e calçadas onde se erguiam altos prédios monocromáticos que lembravam conjuntos habitacionais populares. Lá não havia a beleza das “ruas medindo corredores de casas”, nem da muralha e tampouco das moradas de pedra. A primeira sensação que experimentei foi de medo. Desci do ônibus num local ermo e não avistei nenhum centro cultural, apenas uma construção que lembrava um shopping center ao longe e um imenso matagal abandonado que atravessei num passo acelerado para poder pedir informação a duas jovens muçulmanas sentadas num banco. Os moradores da região tinham outros ares, cores e vestimentas, não mais se tratavam de franceses *bien coiffés* (bem penteados) e pude ter contato com uma outra realidade da cultura francesa que não é muito difundida. Em frente a uma quadra cercada onde crianças muçulmanas jogavam bola, erguia-se uma fachada de tijolos: Era o centro cultural. Dentro de seus muros de cimento, porém, um belo arco com vestígios de pedras medievais, erguia-se diante da bilheteria e havia o burburinho de um público visivelmente muito diferente dos moradores da região. Uma preocupação me veio à cabeça: Como faço para ir embora daqui após o término da sessão ao tardar da noite?

Na saída, experimentei o mesmo medo dos pontos de ônibus desertos do Rio a noite, então liguei para a central de táxis de Avignon, onde me informaram que o transporte solicitado chegaria em 10 min, mas subitamente o ponto de ônibus antes deserto foi povoado por pessoas que também estavam na plateia do espetáculo e que viriam a ser meus entrevistados, um homem e uma mulher de meia-idade que vinham debatendo a peça com avidez. Eu rapidamente procurei me interar da conversa e cancelei o táxi. Fizemos uma agradável viagem de ônibus, animada por um bate-papo descontraído, acalorado e apaixonante sobre teatro e o Festival de Avignon. Um dos meus interlocutores era Jules, professor e diretor de teatro em Amsterdam, que confessou vir ao Festival há 10 anos ininterruptos. Alguns dias após a sessão de *Ubu*, ele me contou que, durante todos esses anos ele fazia o percurso da Holanda a Avignon de bicicleta, parando para armar sua barraca de camping pelo caminho, saboreando tranquilamente os odores dos campos de lavanda, quando suas memórias dos festivais passados eram povoadas pela expectativa da experiência do Festival iminente. A interação entre paisagens e memórias consistia num método inventado por Jules para elaborar, no presente, suas experiências passadas e futuras. Sua metodologia incluía o retorno de trem, descansando assim de uma maratona de muitas dezenas de espetáculos, encontros, debates e novas experiências a cada edição. Era como se da janela do trem Jules avistasse em meio às paisagens urbanas, as cenas, os sorrisos e as lágrimas de Avignon, preparando-se assim, para retornar a vida cotidiana em seu país, mesmo sabendo que quando o verão se aproximasse chegaria o momento de começar a planejar o próximo camping para Avignon!

A minha visita à Barbière traz novas tramas ao roteiro que apontam para indagações submersas, tais como: Será que as duas jovens de origem árabe que me deram a informação sobre onde se localizava o centro cultural *La Rocade* estavam cientes de que lá se daria o espetáculo itinerante do Festival? Que saberes e práticas culturais estavam escondidos por debaixo do véu que elas cuidadosamente portavam sobre os cabelos? Seriam esses saberes valorizados? O que aconteceria se aquelas crianças muçulmanas que jogavam bola em seu conjunto habitacional na Barbière resolvessem correr pela *Place de l'Horloge* em pleno centro histórico de Avignon? Será que despertariam os mesmos sorrisos de aprovação que os clientes das *brasseries* tem diante das crianças francesas que correm após uma volta no imenso carrossel da praça?

Fonte : Acervo da autora



Figura 16A - Região da Barbière, Avignon, 2015

Fonte :Acervo da autora



Figura 16B - Região da Barbière, Avignon, 2015

Fonte : Acervo da autora



Figura 17A - Interior do Centro Cultural Barbrière, Avignon, 2015

Fonte : Arquivo da Autora



Figura 17B – Região da Barbrière, Avignon, 2015

Fonte : Vilar(2003)



Figura 18A - Croqui de Jacques Lagrange para *Ubu*, montagem do . T.N.P. , direção de Jean Vilar em 1958.

Fonte : Vilar(2003)



Figura 18B - Croqui de Jacques Lagrange para *Ubu*, montagem do . T.N.P. , direção de Jean Vilar em 1958.

Fonte : fotografia de Lipnitzki. Em : Vilar(2003)



Avec Georges Wilson, Rosy Varte. Photographie Lipnitzki.



Avec Christiane Minazzoli. Photographie Lipnitzki.

Figura 19 - Jean Vilar com o elenco de *Ubu* em 1958

Fonte: La Terrasse : Avignon en Scène(s), Paris(2015)



Figura 20 - O ator e diretor Olivier-Martin Salvan como Pai Ubu

Martin-Salvan(2015) esclarece que, em sua versão de *Ubu*, os cenógrafos Clédat & Petitpierre propuseram um universo de ginástica rítmica e esportiva que imediatamente eletrizou o trabalho dos atores, dando vazão a emergência de sentidos inesperados e desenvolvendo uma corporeidade própria e todo um vocabulário gestual. O Pai Ubu é uma criança grande e a cenografia permite a crueza e o princípio dos jogos de infância que nascem de uma certa praticidade da criança. O dispositivo cênico quadrifrontal permite localizar o público bem próximo ao nascimento da ditadura que é contada no centro, como num pequeno estádio, onde o tirano surge na escala da vida cotidiana. A peça traduz a sede de poder de um pequeno rei que se torna adulto mantendo uma crueldade inocente da infância, quando *Ubu* assassina os nobres, os magistrados e os soldados, ele o faz apenas porque ‘é assim que deve ser’. Neste aspecto o diretor faz a terrível constatação de que em todas as escalas podemos ver Ubus atualmente, passando por cima de todo o passado, por exemplo, quando se destroem esculturas no Iraque apenas para impor a ‘minha visão’ da História porque ‘é assim que deve ser.’ Vale destacarmos aqui a sua visão referente a capacidade transformadora do teatro, ressaltando a implicação de um espectador que deve dar muito de si para poder receber um espetáculo, e que este não deve fazê-lo esquecer sua jornada, mas sim rever toda a sua vida:

Souvent les créateurs veulent voir les spectateurs modifiés par un spectacle ; moi, je veux qu’ils soient transformés. Pour donner le courage aux spectateurs de pousser les portes du théâtre dont peut-être ils peuvent penser : ‘Ce n’est pas pour moi’, il faut que l’expérience soit immense. Il ne s’agit pas de choquer. C’est beaucoup plus fin. Je veux évidemment que les gens rient, mais le rire doit être la première fournée de soldats qu’on envoie pour percer la muraille. Une fois qu’elle est franchie, il est permis d’entrer dans les strates profondes, d’atteindre les points essentiels. Je pense toujours au spectateur au présent. Il doit beaucoup donner pour recevoir un spectacle. Une expérience de théâtre ne doit pas faire oublier sa journée, elle doit faire revoir toute sa vie. C’est par des actes comme celui-là que nous pouvons faire comprendre que le théâtre n’est pas qu’une idée, un ‘bien culturel’, ‘important pour la société’ ; c’est une discussion enlevée avec un ami, ça sauve la vie.¹⁵(MARTIN-SALVAN, 2015, s.p.)

¹⁵ Tradução da autora: Frequentemente os criadores querem ver os espectadores modificados por um espetáculo; eu, eu quero que eles sejam transformados. Para dar coragem aos espectadores de adentrar as portas do teatro que eles poderiam pensar: ‘Isto não é para mim’, é preciso que a experiência seja imensa. Não se trata de chocar. É muito mais sutil. Eu quero evidentemente que as pessoas riam, mas o riso deve ser a primeira leva de soldados que se envia para furar a muralha. Umavez que ela é vencida, é permitido adentrar nos estratos profundos, de atingir os pontos essenciais. Eu penso sempre no espectador no presente. Ele tem que dar muito para receber um espetáculo. Uma experiência de teatro não deve fazê-lo esquecer sua jornada, ela deve fazê-lo rever toda a sua vida. É por atos como este que nós podemos dar a

1.2 A *Collection Lambert* e a exposição *Patrice Chéreau: Un musée imaginaire*

A exposição *Patrice Chéreau: Un musée imaginaire* integrava a programação oficial do Festival de Avignon 2015 trazendo cartas, documentos, rascunhos, esboços, maquetes, cartazes e toda uma série de arquivos que mostravam o processo criativo do ator e diretor Patrice Chéreau, bem como vídeos com trechos de peças e entrevistas, além de depoimentos de artistas que conviveram com Chéreau, tudo isso exposto ao lado de telas, esculturas, fotografias e outras obras que inspiraram o artista. Visitar a *Collection Lambert* e seguir o percurso museal proposto com a exposição, em meio ao fervilhar de espetáculos e debates do Festival era, então, ir de encontro a um artista capaz ainda de fazer vibrar a memória *festivalière*, como destaca Cécile Helle, então prefeita de Avignon, no *Avant-propos* ao catálogo da exposição. Helle(2015) nos leva a refletir sobre os processos de transmissão de memória no Festival de Avignon, quando ela observa que as reminiscências da encenação de Hamlet feita por Chéreau em 1988 na *Cour d'Honneur*, bem como a sua atuação em *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès e sua leitura do texto *Coma* de Pierre Guyotat no Festival de Avignon de 2013, três meses antes de sua morte, são lembranças vivas que ainda fazem vibrar a memória *festivalière*.

Aquele que transmite um saber transmite também afetos e este percurso de trocas intersubjetivas inaugura um intervalo entre o eu e o outro, esgarçando o espaço-entre, produzindo intensidades aí circulantes, dando a ver a criação de um mundo que emerge nesta zona fronteiriça. Traremos agora algumas narrativas de artigos presentes no catálogo *Patrice Chéreau: Un musée imaginaire* que nos dão o testemunho do amor que habita o entre-espaço do diretor ao ator, apontando nuances de uma singularidade que permanecem vivas na memória. Catherine Tasca rememora o seu encontro com Chéreau, dizendo que via nele uma tocante juventude, uma beleza incandescente e um ardor combativo incansável. Ela relembra o dia a dia do nascimento de uma direção de Chéreau afirmando que o mais tocante era vê-lo dirigir os atores de um modo carnal e caloroso que nunca era apenas teórico, movimentando-se num emocionante passo de dança, quase corpo a corpo. Pascal Gregory, ator que trabalhou em muitas montagens

perceber que o teatro não é apenas uma ideia, um ‘bem cultural’, ‘importante para a sociedade’ ; é uma discussão travada com um amigo, isto salva a vida.

com Chéreau, expressa que nunca em nenhum momento se sentiu tão desejado como quando trabalhava com Chéreau, pois “compreender o ator(se é possível compreendê-lo, também é possível aceita-lo) é amá-lo em todo o seu horror.” Pascal relembra que desde o sucesso de *Hamlet* em Avignon eles nunca mais se deixaram, descrevendo com sensibilidade este aprendizado de sofrimento e amor que envolve o perigoso ofício do ator e que passa por uma fratura da alma:

On ne s'est plus quittés, beaucoup de sueur, de l'angoisse aussi, beaucoup de souffrance et beaucoup d'amour. Il est celui qui m'aura permis de voir des choses inconnues, de comprendre et d'imaginer ce métier dangereux, de sentir que le plaisir de jouer est sans technique et passe par toute une fracture de l'âme, comme un enfant qui a au creux des mains un jouet défendu. (GRÉGORY, *Des solitudes partagés*, 2009. Em: CHÉREAU, 2015, p. 140)¹⁶

Podemos dizer que esta dimensão sensível do encontro com o outro perpassa e constrói o trabalho do ator em seu aspecto de transmissão de saber e memória, sublinhando assim uma dimensão afetiva da transmissão e reinvenção da tradição que comporta muito suor, angústia, sofrimento e amor. Em seu artigo *Les escarpins rouges*, o escritor Hervé Guibert fala do processo criativo de escrita conjunta do roteiro do filme *L'Homme Blessé*, uma parceria com Chéreau que também assinava a direção. Ele conta que Chéreau traçava no papel vetores que correspondiam aos deslocamentos das personagens, assinalando encontros sintetizados assim: Encontro. Primeira desapareição. Ausência. Segundo encontro. Segunda desapareição. Busca. Inicialmente comportando apenas dois personagens, um desses vetores de encontro conduziu Patrice a necessidade de um agente de ligação representado pelo terceiro personagem, Bosmans. Hervé conta então que passou a perceber em um de seus amigos características desse personagem, levando-o a uma espécie de espionagem narrativa que o conduzia a anotar suas frases em guardanapos de restaurante ou em rascunhos assim que chegava em casa após um jantar. Hervé Gilbert no centro de seu processo criativo dava vazão ao seu impulso de perambular, perdendo-se interminavelmente nas estações de trem e seus entornos, seus banheiros e suas salas de jogos, olhando, escutando e anotando, para depois relatar a Patrice suas impressões.

¹⁶ Tradução da autora: Nós não nos deixamos mais, muito suor, angústia também, muito sofrimento e muito amor. Ele é aquele que me permitiu ver coisas desconhecidas, compreender e imaginar este ofício perigoso, sentir que o prazer de representar é sem técnica e passa por toda uma fratura da alma, como uma criança que tem no centro das mãos um brinquedo proibido.

A personagem de saída dos primeiros rascunhos de Patrice havia dado o título inicial ao filme, *L'Homme qui pleure*, remetendo a uma cena em que um homem chorava atrás da porta em que sua mulher se prostituía com um cliente. Com a evolução da montagem, esta personagem passou a ser apenas uma das muitas filigranas da dor amorosa, sendo, portanto, necessário recriar o título. Após muitos meses tentando sem sucesso encontrar um novo título para o filme, Hervé Gilbert percebe em sua mesa de trabalho um cartão postal que trazia uma pintura de Courbet exposta no *Louvre* em que o jogo de luz e semi-obscuridade o transportava para as tintas do filme sugeridas pela fotografia de Renato Berta, motivando-o a dizer a si mesmo: Talvez a resposta esteja aí. Ele virou o postal e pode ler atrás: “*Gustave Courbet. Autoportrait dit l'homme blessé.*” E escreveu imediatamente para Chéreau. Temos aí um exemplo de como a criação é da ordem do encontro e não da descoberta racional. Este processo nos chama a atenção para um estado de fluxo onde personagens nascem da necessidade de encontros entre vetores de deslocamentos traçados num papel, da anotação compulsiva de falas, de permitir-se perambular e perder-se pelas *gares* e seus banheiros e, finalmente, de um título que surge quando um dos roteiristas se expõe a reprodução de uma pintura que o remete às tintas semi-obscuras do filme. Podemos perceber neste relato um processo criativo que não só abarca o acaso, mas que gera um estado criativo em que o pensamento circulante vai de encontro ao acaso, buscando-o, treinando os sentidos para perceber as tintas do cotidiano, surgidas ora da necessidade de um estado deambulatório, ora de uma atenção focada.

A atriz Dominique Blanc destaca a presença magnética de Chéreau em seu primeiro encontro com o artista para a montagem de *Peer Gynt*, espetáculo de oito horas e meia de duração em que ela tinha apenas uma frase, lembrando, assim, uma trajetória de um ano feita ao lado de outros atores como Maria Casarès e Gérard Desarthe, rumo a descoberta de um continente, a travessia das profundezas de Ibsen, autor que deixou em sua memória a seguinte pergunta: “*Comment être soi-même?*”¹⁷ Ela pode perceber desde as longas leituras de mesa a exigência excepcional de Patrice com seus atores, que continuava cada vez maior após a estreia no TNP em Villeurbanne, como podemos notar em sua bela descrição a seguir:

Puis c'est l'arrivée sur le plateau, le grand, le vrai plateau à Villeurbanne au TNP. Et là, il faut donner, il faut s'engager toujours, il faut proposer

¹⁷ Tradução da autora: Como ser si mesmo?

beaucoup, tout le temps. Improviser toutes les scènes de groupe, se lancer, prendre des risques, quitte à être mauvais, très très mauvais, ou très ridicules, qu'importe. Il faut une mise en danger, une mise en abyme, une prise de risque maximale, et c'est ainsi qu'il bâti peu à peu. Au diable la paresse, le charme ou la séduction, il faut fournir, il faut offrir. L'exigence depuis n'a pas changé. Elle est celle de l'excellence, du travail maximal, de l'engagement de l'être tout entier et du don de soi.¹⁸(BLANC, Ensemble, 2009. Em : CHÉREAU, 2015, p. 167)

A atriz afirma que trabalhava com Chéreau como se eles fossem dois cirurgiões, em total simbiose, acompanhando a dissecação que o diretor fazia dos personagens e deixando-se ser conduzida por ele rumo ao desconhecido. Neste ponto de sua reflexão, a atriz relembra a seguinte frase do poeta René Char: *Comment vivre sans inconnu devant soi?* (Como viver sem o desconhecido diante de si?) Dominique Blanc diz que Patrice pedia-lhe o impossível e ela fazia de tudo para atingi-lo, afinal, com ele o trabalho do ator tornava-se heroico, levando-a a percepção de um permanente movimento de morte e ressurreição entre as montagens, desde a corajosa experiência da morte vivida centenas de vezes na encenação de *Phèdre* a sua ressurreição na peça *La Douleur*, de Marguerite Duras. Dominique afirma que o trabalho com o diretor a levou a conquista da liberdade: “Je reprends vie et je ressucite. Enfin. En vrai. Et ma liberté, grâce à lui, est grande.”¹⁹

Ao lermos o relato emocionante de outra atriz, Valeria Bruni Tedeschi, que trabalhou com Patrice no *Théâtre des Amandiers* em Nanterre somos confrontados com a narrativa de alguém que quer continuar a fazê-lo existir mesmo após sua morte, tamanha a permanente presença de Patrice em sua vida. Valeria Tedeschi conta-nos que os filmes e peças em que trabalharam juntos eram como longas noites de amor, surpreendentes, sensuais, às vezes difíceis e dolorosas, mas sempre excitantes e decisivas. Ela diz, então, que percebia o amor de Patrice quando ela era engraçada, insolente e quando trabalhava bem. Pouco após a morte do artista Valeria afirma, então,

¹⁸ Tradução da autora: Depois é a chegada no palco, o grande, o verdadeiro palco de Villeurbanne no TNP. E aí, é preciso dar, é preciso se engajar sempre, é preciso propor muito, o tempo todo. Improvisar todas as cenas de grupo, se lançar, correr riscos, no limite de ser ruim, muito muito ruim, ou muito ridículo, pouco importa. É preciso correr perigo, lançar-se no abismo, correr o máximo de risco, e é assim que ele constrói pouco a pouco. Pro diabo a preguiça, o charme ou a sedução, é preciso dar, é preciso oferecer. A exigência desde então não mudou. Ela é aquela da excelência, do trabalho máximo, do engajamento do ser por inteiro e do dom de si.

¹⁹ Tradução da autora: Eu revivo e eu ressuscito. Enfim. De verdade. E minha liberdade graças a ele é grande.

que tentará com todas as suas forças manter essas características para que Patrice, que ela chama afetuosamente de pai, permaneça contente.

O artigo de Jean-Loup Rivière, professor da Escola Normal Superior de Lyon e do Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática em Paris, destaca o que ele chama de beleza fulgurante que invade o espectador que assiste a um espetáculo de Chéreau, caracterizando-a não como uma beleza da ordem da harmonia, da elegância ou da suntuosidade, mas sim como uma beleza que se impõe na duração, dando início a uma ação e propondo uma dinâmica. Ele não deixa, no entanto, de notar que nesta beleza há uma violência que a faz avançar através de um movimento passional e um frenesie de corpos movidos muito mais pela força do que pela semiologia textual, exemplificando com a cena de *Hamlet* em que o espectro do pai é representado por um cavaleiro montado em seu cavalo emitindo sonoros passos de montaria sob o palco: “Cette apparition n’est plus une vague image lointaine et vaporeuse, mais un corps animal, lourd, menaçant, peut-être immaîtrisable.”²⁰ Já Danièle Thompson nos traz histórias em torno da montagem de *La Reine Margot*, filme de grande sucesso estrelado por Isabelle Adjani na personagem-título, em que Danièle dividia o roteiro com Patrice. Suas memórias nos levam de encontro a exibição em maio de 1994 do filme em Cannes, quando o universo das guerras de religiões do séc. XV retratados na película traziam à tona a intolerância e a barbárie do Irã e da Bósnia da década de 90, relacionando-a com a exibição comemorativa de vinte anos do filme novamente em Cannes no ano de morte de Patrice em 2013. Danièle havia prometido telefonar para o diretor após a exibição, já que os médicos não o haviam aconselhado comparecer ao evento, a maior parte da plateia sendo jovem, via, então, o filme pela primeira vez. À meia-noite ela lhe telefona, com a certeza de que o coração do diretor bate do outro lado da linha como que às vésperas de uma estreia. Ela lhe conta então cada tremor, os silêncios, a concentração, o espanto, a emoção palpável na sala de exibição e os aplausos, dizendo-lhe que o filme está ainda mais belo e atual que há vinte anos, passando a palavra à parte da equipe que estava presente no cinema. Chama-nos a atenção, neste diálogo entre os dois artistas, a narrativa desses silêncios e tremores que perpassam a sala do cinema, atentando-se para sensações e emoções e o fato de sabermos que o diretor, mesmo com a saúde comprometida encontrava-se com o coração batendo como se fosse a véspera da estreia

²⁰ Tradução da autora: Esta aparição não é mais uma vaga imagem longínqua e vaporosa, mas um corpo animal, pesado, ameaçador, talvez indomável.

de um filme que comemorava vinte anos de existência! Somos levados então a seguinte indagação: Por que a narrativa dos tremores, silêncios e espantos é mais eloquente do que a narrativa dos fatos? Por que um corpo que necessita descansar não consegue dormir enquanto não escutar a narrativa desses silêncios?

Olivier Py, ator, diretor teatral e diretor do Festival de Avignon desde 2014, escreve para o catálogo, um artigo sobre Chéreau em que destaca que talvez pelo fato de Patrice nunca ter deixado de ser ator, ele soube implicar seu corpo, sua intimidade e seu sofrimento neste processo misterioso que ousa transformar os tesouros culturais em perigosos incêndios artísticos. Py(2015) afirma que ele não mantinha com Dostoïevski e Caravage uma relação de amante da arte mas sim uma relação de homem para homem, pois a estética não lhe era uma decoração, um comentário ou um gozo hedonista, sabendo, portanto, implica-la nas catástrofes do século XX de que ele era herdeiro ou testemunha. Olivier Py nos fala ainda desta sede de utopia do artista: “Pourtant il n’oubliait pas que l’on ne peut, sous peine de devenir sourd et muet, renoncer aux utopies et à la fertilité des combats perdus.»²¹, sublinhando o quanto a arte contemporânea conquista a sua liberdade quando em diálogo com outras gerações de artistas:

Son art nous apprenait à être libre, parce qu’il osait être celui d’un collaboration des morts et des vivants. La liberté n’est pas seulement un droit, elle est aussi un devoir, et ce devoir nous ne pouvons pas l’accomplir seul.²² (PY, Un solitaire émerveillé, 2015. Em CHÉREAU, 2015, p. 243)

O que importa no perpétuo movimento da Memória é mais o percurso de seu caminhar do que uma finalidade a ser atingida, lembrando que este movimento é feito de encontros entre os vivos e os mortos, como nos mostra a declaração acima de Py(2015) sobre a afirmação e a transmissão de um dever de liberdade que não se atinge sozinho, mas sim no permanente exercício de aprendizado da tradição.

Isabelle Huppert em seu artigo *Maîtrise*, afirma que a mestria de Chéreau era mais frágil que a de um Luchino Visconti, pois vinha a partir de uma caminhada de

²¹ Tradução da autora: No entanto, ele não esquecia que nós não podemos, sob pena de nos tornarmos surdos e mudos, renunciar às utopias e a fertilidade dos combates perdidos.

²² Tradução da autora: Sua arte nos ensinava a ser livres porque ele ousava ser aquele que vinha de uma colaboração dos mortos e dos vivos. A liberdade não é apenas um direito, ela é também um dever, e este dever nós não podemos levar a cabo sozinhos.

dúvidas e de pesquisa, não uma mestria ponto de partida, mas uma mestria conquistada com os obstáculos que uma encenação encontra. A atriz relembra que aprendeu o que era teatro com as encenações de Shaekespeare e Marivaux feitas por Chéreau. O catálogo traz o relato de outra atriz, Clotilde Hesme, que retoma uma frase de Chéreau: “ser atriz é se submeter a um destino.”, trabalhando com Patrice ela diz ter aceitado seu destino como uma heroína trágica, deixando-se ser conduzida pelo desejo do artista mesmo após sua morte. Para Clotilde, ser dirigida por ele era como uma revelação que a fazia experimentar pela primeira vez uma enorme conexão com o presente e a permeabilidade das coisas. Ele falava em sua orelha e alguma coisa se abria nela com uma doçura imensa. A continuidade da presença do mestre mesmo após sua morte nos faz pensar na permanência da transmissão da tradição de geração a geração: “Il m’a montré la voie, il a profondément modifié mon regard et ma perception, il m’a projeté en avant. Et tous les jours son exigence et sa bienveillance m’accompagnent.”²³ (HESME, 2015. Em : CHÉREAU, 2015, p.276)

O testemunho de Nada Strancar nos diz que a primeira coisa que se podia encontrar em Chéreau era o olhar que ele lançava sobre cada um com uma intimidade fascinante, sondando os confins do íntimo para tentar dar vida ao engajamento profundo do ator que ele tinha diante de si, a partir de uma avidez e de um amor exigentes. Destruir as resistências e se abandonar a esse olhar era uma das exigências primeiras da formação de ator que ele propunha, fazendo-a lembrar-se de seu corpo dançando incessantemente a cada passo com as mãos estendidas como um boxeador, a acompanhar o ator em sua busca constante de desequilíbrio e incandescência. No artigo *Arriver à l’essence émotionnelle du tableau* (Atingir a essência emocional do quadro), Sébastien Allard, diretor do Departamento de Pinturas do Louvre, relembra o processo de criação e concepção da exposição *Des visages et des corps*, (De rostos e corpos), realizada em 2010 a partir de curadoria elaborada com Patrice Chéreau. Mas, afinal, o que propunha Patrice com este título? Perguntava-se Sébastien durante as frequentes visitas em que o diretor percorria os corredores e as coleções do museu, quando enfim, ele percebera que nem o próprio Patrice sabia, o que não o impedia de continuar, variando entre a incerteza e a determinação, compondo assim o que Sébastien caracterizou como uma espécie de *incerteza determinada* movida por tateamentos,

²³ Tradução da autora: Ele me mostrou a via, ele modificou profundamente meu olhar e minha percepção, ele me projetou adiante. E todos os dias, sua exigência e seu zelo me acompanham. (HESME, 2015. Em : CHÉREAU, 2015, p.276)

hesitações e questionamentos. Ao final, o pensamento de Chéreau concebera uma integração entre os quadros e os espaços onde, segundo Sébastien, o tempo era cenografado a partir de travessias e deslocamentos com encenações que dialogavam com a exposição, para assistir a *La Nuit juste avant les forêts* que falava da fragilidade humana, por exemplo, era preciso atravessar as salas vermelhas do museu com seus nus heroicos pendurados. Desta experiência, o diretor do museu narra que Patrice levava aquele que trabalhava com ele a ir além dos seus limites, numa proposta sem concessão a serviço de um projeto coletivo. Em outro artigo, Benoît Decron, *conservateur en chef* no Museu *Souloges* em Rodez, nos fala de seu encontro com Patrice Chéreau e sua mãe, Mady, para a realização da exposição ‘Catalogne’ sobre os anos em que o pai de Patrice, o pintor Jean-Batiste Chéreau havia passado na Catalunha. Patrice que já havia consagrado um filme, *Ceux qui m’aiment prendront le train*, a memória de seu pai, via em Jean Baptiste a dualidade de um modelo de artista que o inspirava, mas também a lembrança de um pintor que abandonara a família. Benoît conta-nos que nunca acreditou na morte de Patrice, tamanha a sensação de permanência desta amizade sincera, no entanto, diz que espera ter proporcionado a seu amigo, com essa exposição, inaugurada em 2003, um certo esclarecimento sobre seu pai, permitindo, assim, a emergência de uma espécie de transmissão, fazendo a arte mais uma vez seguir seu curso com seu lote de acidentes e revelações: “*Encore une fois, l’art avait suivi son cours avec son lot d’accidents et de révélations.*”

Laure Adler em seu artigo intitulado *Chéreau: L’intensité* nos mostra que o que se passa na cabeça e no corpo quando vemos um espetáculo de Chéreau é da ordem do inesperado, perseguindo-nos para além do tempo da cena. Para Laure, o diretor exarceba um instinto de revolta que nos habita, sem nunca domesticá-lo, propondo um teatro que não nos convida a dormir e nos satisfazer no sono das nossas certezas. Ela propõe que ele vem, ao contrário, como um mensageiro de uma região desolada que nos acorda de nosso torpor, deixando-nos a intensidade do presente e a força do desejo com a beleza de sua selvageria sempre intactas em cada uma de nossas memórias. Já o ator Thierry Thieû Niang coloca a seguinte questão: “*Nous ne sommes pas capables de parler de toi au passé. Mais comment raconter que ce que tu nous as donné de force et d’énergie, nous le ressentons toujours dans les studios et les théâtres ?* »²⁴ Para ele cada

²⁴ Tradução da autora: Nós não somos capazes de falar de você no passado. Mas como contar que o que você nos deu de força e de energia, nós continuamos sentindo ainda nas salas de ensaio e nos teatros?

um dos atores que trabalhara com Chéreau continua a trabalhar, preservando sua criatividade e resistindo às contradições da vida e continuar é permanecer no presente sensível, avançar, desviar, bifurcar, deslocar a História, as lendas e as fábulas para criar ainda mais. Para Thierry o que continua a pulsar nesses atores são como traços, estalidos, húmus, caules, folhas, representando enfim, a espessura do real e a tentativa de aproximar-se de um conhecimento de si e dos muitos outros presentes dentro de si. O ator termina com uma frase que ele havia dito a Chéreau: “l’avenir, c’est du désir, pas de la peur.” (o futuro é o desejo, não o medo.)

O que podemos depreender do relato desses artistas? Tratam-se de falas impulsionadas por movimentos de vida, pela força do desejo e a beleza de uma selvageria nunca domesticada e que permanece deslocando o curso da História a partir da continuidade do trabalho criativo, motor que não cessa. O interstício da Memória Social é este micro-espço de disputas onde uma Memória Criativa se expressa na contramão de uma Memória Oficial predominante, impondo-se a partir de um movimento insistente e incansável, de um continuar que em muito nos lembra o trabalho do ator. Pensar por afetos e perceptos requer entrar num estado onde uma superfície é atravessada por intensidades ao Acaso. Poderíamos falar de uma espécie de pedagogia do risco ? Esse corpo que se atira no abismo correndo todos os riscos nos lembra que a conquista da liberdade criativa nasce de um movimento de texturas onde as tramas do tecido da memória que daí emerge é fruto de um fluxo de afetos que se agitam no contato entre os corpos. Entrar em contato com a tradição sabendo captar suas ressonâncias no presente requer abrir-se para a afecção da transmissão, o que nos leva novamente a postura do ator que expressa sua potência criadora no exato momento em que afirma sua fragilidade.

Poderíamos mesmo aguçar nossos sentidos para enxergar na *mise en patrimoine* e na *mise en mémoire* uma tonalidade próxima a *mise en scène*, não no sentido pejorativo de produção de um efeito específico sobre uma audiência, mas sim no sentido evocado, por exemplo, por Catherine Tasca em seu testemunho, quando ela fala do nascimento da *mise en scène* no dia a dia, através de um movimento que não é apenas teórico, mas que flui num caloroso corpo a corpo que se aproxima da dança. A sociedade quando entra num processo de memoração nos alerta para uma intensidade de produção que escapa a lógica mercantilista. O desafio estaria em preservar não apenas o objeto patrimonial, mas em dar a ver justamente essa lógica intensiva, essa espécie de

“abismação” que surge quando o corpo cênico se entrega a uma exigência onde é necessário a *mise en abyme* de que nos fala a atriz Dominique Blanc quando relembra seu trabalho com Chéreau. O processo de patrimonialização, compreendido dessa forma, deflagraria esses abismos criadores capazes de gerar novas relações e produções de subjetividade e de liberdade, em que a tradição só se renova porque ela é necessária para que o fluxo criativo continue.

Preservar uma manifestação cultural implica reconhecer que há aí uma intensidade de fluxo que deve ser mantida e estimulada para que seu movimento não cesse, já que há a necessidade vital de um grupo que insiste em transmitir sua Tradição de geração a geração. Neste sentido, a preservação do Patrimônio implica a necessidade de preservação dos afetos presentes na transmissão de tradição, apontando para um saber que é da ordem do desejo que pulsa, enquanto húmus que nutre aquele saber e não de um acúmulo de informações sobre um objeto.

1.3 A Maison Jean Vilar

Lembro-me que, na primeira vez que fui a *Maison Jean Vilar*, quando eu estava sentada a mesa debruçando-me sobre os arquivos do Festival, fui surpreendida por uma sonoridade de batuques e cânticos. Imediatamente veio-me à memória a cadencia do samba sincopado, os batuques enérgicos de um ponto de Macumba, cheguei mesmo a visualizar um capoeira gingando ao som do berimbau. Algo acontecia sem dúvida! De onde vinha esse som? Perguntei a bibliotecária do que se tratava e ela me respondeu: É um casamento magrebino! Aqui em Avignon são muito comuns as cerimônias de casamento magrebino em frente a prefeitura, na *Place de l'Horloge*! Desculpe-me pelo incomodo. Então isso tudo era um casamento? Mas que maravilha de som! Não me incomodava de forma alguma, pois o som me transportava para outros espaços. Ao longo dos meus quatro meses de trabalho de campo pude observar alguns casamentos assim e sempre se abria uma roda de curiosos que, como eu, observava a roda de

convidados e noivos dançando ao som de atabaques. Alguns quase misturavam-se a festa, mas seus corpos denunciavam que estavam ali apenas para observar. Por alguns minutos a Praça enchia-se de alegria transformando o espaço público num espaço privado, num lugar de cerimônia e festa, lembrando não um altar, mas um terreiro. Um terreiro-praça para onde todos os olhares se voltavam, mesmo os daqueles que estavam sentados confortavelmente nos restaurantes do entorno. Ninguém ficava indiferente.

Durante a edição 2015 do Festival de Avignon, a Maison Jean Vilar inaugurou a exposição *Avignon: Le rêve que nous faisons tous*, o título dá a ver o Festival como um sonho coletivo e o espaço expositivo propunha uma linha do tempo com imagens de arquivo relativas ao período de vigência de cada diretor que o Festival teve desde suas origens, compondo, assim, um quadro dos principais acontecimentos históricos que traçam sua evolução. A publicação *Cahiers Jean Vilar*, nº 119 que traz o mesmo título da exposição, faz uma síntese desta mostra onde podemos acompanhar a partir de fotos e textos esses períodos quando o Festival foi dirigido de 1947 a 1971 por Jean Vilar; 1972 a 1979 por Paul Puaux; 1980 a 1984 por Bernard Faivre d’Arcier; 1985 a 1992 por Alain Crombecque; 1993 a 2003 novamente por Bernard Faivre d’Arcier ; 2004 a 2013 pela dupla Hortense Archambault e Vincent Baudriller e desde 2014, Olivier Py. São lembrados, por exemplo, a nomeação de Jean Vilar em 1951 a direção do Palais de Chaillot em Paris, onde ele faz renascer uma instituição adormecida, o T.N.P. (Théâtre National Populaire) que vem reforçar a constituição de uma Cia teatral dirigida por Vilar, levando-o a aprofundar sua proposta de Théâtre service public que ele levará a cabo no Chaillot e em Avignon, com preços reduzidos das entradas para o público, venda a preço de custo de um fascículo sem publicidade contendo o texto integral da peça e um álbum de fotos do espetáculo, encontros cotidianos com os artistas no teatro e em associações de estudantes e sindicatos, onde os atores são os porta vozes de sua aventura artística, propondo, assim, um contato direto com o público. A publicação traz fotos da imensa aglomeração de público em ambos os espaços, Chaillot com 2600 lugares e a Cour d’honneur com 2000 a 3600 lugares, dependendo da configuração. Lemos ainda em baixo de uma foto do cartaz original do Festival de Avignon, desenhado por Maurice Jacno, uma curiosa observação:

Pour Avignon, toujours selon une déclinaison tricolore, Jacno se saisit des trois clés papales et les magnifie en un symbole positif de libération: si

des clés peuvent fermer, eles peuvent aussi ouvrir²⁵...(Cahiers Jean Vilar no 119, p. 12)

Avignon, le rêve que nous faisons tous nos convida a relembrar os Rencontres d'Avignon com debates sobre as políticas culturais de 1964 a 1967 e a renovação de 1966 quando Vilar convida Maurice Béjart e Roger Plachon para levar a dança ao Palais des Papes, intensificada em 1967 com dança, música, teatro contemporâneo, com diretores como Jorge Lavelli e cinema com estreias de Godard, além da abertura de mais um espaço cênico na Cloître des Carmes, indicando possibilidades para fora da Cour, com outras igrejas que serão posteriormente habitadas pelas *arts vivants*, como a cloître des Celestins e a chapelle des Pénitents Blancs, Avignon tornando-se uma grande 'maison de la culture à ciel ouvert'. Em 1967, Benedetto, um poeta avinhonense, começa a organizar um anti-festival que pretende se abrir para uma contra-cultura e que será mais tarde conhecido como o Festival *Off*. Podemos ver imagens de Avignon, 1968 com cenas do Living Theatre e também do ballet de Béjart em *Le Sacré du Printemps* e os polêmicos debates de 1968 no Verger Urbain V quando Vilar sofre duras críticas dos *enragés* que o acusam de praticar uma espécie de *supermarché de la culture*.

Dos anos de Paul Puaux a exposição e a publicação chamam atenção para o convite a dança moderna norte americana, com destaque para as imagens de inesquecíveis apresentações no Festival de Carolyn Carlson e Merce Cunningham, por exemplo, pontuando ainda a peça de sucesso de Bob Wilson, *Einstein On the Beach* em 1976 ou A conferência dos pássaros, com Peter Brook em 1979, com a fundação da Maison Jean Vilar em 1979, espaço dedicado a memória de Jean Vilar e do Festival.

Em 1980, o primeiro período BFA propõe uma ruptura gráfica abandonando as três chaves, símbolos da cidade, nos cartazes da programação, que passam a ser feitos a cada ano por um artista diferente:

Ce crime de lèse-signalétique lui sera longtemps reproché par les vilariens nostalgiques, marquant les débuts du 'c'était mieux avant' qui

²⁵ Tradução da autora: Para Avignon, sempre segundo uma concepção tricolor, Jacno se serve das três chaves papais e as enaltece em um símbolo positivo de liberação : se as três chaves podem fechar, elas podem também abrir.

accompagnera désormais les directions successives.²⁶(Cahiers Jean Vilar, n. 119, 2015, p. 33)

BFA passa a desenvolver uma parceria fundadora com a coreógrafa Pina Baush, que passa a estrear importantes criações no Festival de Avignon. O imenso e desconfortável anfiteatro dos anos 60 em que Bèjart triunfou, chegando a comportar um público de até 3700 pessoas dá lugar a uma reforma cenográfica que reduz a *Cour* a um espaço elisabetano de 2000 lugares. Neste palco Ariane Mnouchkine apresenta encenações de Shakespeare com fortes cores de inspiração no extremo-orient, a diretora do Soleil assume também no Festival a postura de sustentar a dissidência do dramaturgo tcheco Vaclav Havel, confirmando, assim, uma outra dimensão do Festival:

Pas seulement un théâtre où dialoguent des formes esthétiques, mais aussi, et peut-être surtout, un lieu où s'affirme la conscience citoyenne des artistes et de leur public²⁷.(Cahiers Jean Vilar, n 119, 2015, p. 37)

Crombecque sucede BFA prossequindo com o projeto de seu antecessor de estímulo a um teatro de inspiração oriental com a montagem de O Mahabharata por Peter Brook e Jean Claude Carrière na mítica Carrière Boulbon em 1985, inaugurando-a como mais um espaço cênico a céu aberto. No último ano sob a regência de Crombecque em 1992, o Festival é anulado devido a greve dos artistas intermittents, que já ocupavam o teatro Odéon em Paris denunciando a situação de desemprego da classe artística e fazendo seus protestos chegarem a Avignon. Em 2003, no último ano da segunda direção de BFA, o Festival é novamente anulado devido a outra greve dos intermittents e, mesmo sem a apresentação de espetáculos, Avignon acolhe protestos de toda a França, reafirmando-se enquanto um lugar de férteis debates políticos. Em 2004 Hortense e Vincent sucedem BFA e inauguram a Fabrika, um espaço extra-muros num bairro socio-economicamente desfavorecido dedicado a ser um centro de ensaios e criação artística, a direção da dupla é qualificada como 'pós-dramática' por dedicar-se a uma programação mais inclinada à performance do que ao teatro de texto, trazendo, por exemplo, espetáculos de Jan Fabre que chegam a revoltar uma parte mais conservadora

²⁶ Tradução da autora: Este crime de lesa-sinalética lhe será por muito tempo reprovado pelos vilarianos nostálgicos, marcando os começos do 'era melhor antes' que acompanhará desde então as sucessivas direções.

²⁷ Tradução da autora: Não apenas um teatro onde dialogam formas estéticas, mas também, e talvez sobretudo, um lugar onde se afirma a consciência cidadã dos artistas e de seu público.

do público ou o espetáculo sem falas Paso Doble, com Miquel Barceló dirigido por Jan Fabre. A publicação traz ainda fotos de montagens que estrearam sob a recente direção de Olivier Py, apontando para uma renovação da herança vilariana ao reencenar o *Prince de Homburg*, espetáculo presente na *mémoire festivalière* pela atuação de Gérard Philipe, lembrado inclusive nas *Fenêtres Festivals*.

Jean Vilar, combien de Festivals commis en votre nom! Peu d'événements artistiques gardent aussi fortement dans leur chair la marque de leur fondateur. Pour être non écrite, et éphémère tenant essentiellement au théâtre, son oeuvre perdure, et gêne, car elle invite ses successeurs à poursuivre le dialogue avec lui, avec sa leçon, avec son exemple, en imposant le souci du public, une morale d'intérêt supérieur. Quelque chose de plus fort que simplement le théâtre. C'est pourquoi Avignon est sensible au moindre frémissement social, artistique, politique.²⁸ (Cahiers Jean Vilar, n. 119, 2015, p. 70)

Em minhas flâneries pelas ruas de Avignon, percebi que a *place Saint Didier* localizada ao lado da igreja Saint Didier, fora subitamente habitada, durante o Festival por um vasto mercado de livros, discos e cartazes que trazia muito material sobre festivais passados. Era o *Marché aux Livres, Disques et Affiches du Festival d'Avignon* que ficava ali, permanentemente em cartaz durante todo o Festival de Avignon. Passei então a frequentar a feira de livros, onde adquiri alguns documentos históricos importantes, como o catálogo da exposição *Jean Vilar et les peintres*, ocorrida de julho a novembro de 1984 na Maison Jean Vilar, tendo sido inaugurada no Festival daquele ano. Trata-se de uma exposição que exibia maquetes, esboços, croquis, pinturas e esculturas feitas para teatro por onze artistas plásticos que trabalharam como cenógrafos e figurinistas nas montagens de Jean Vilar. Temos, assim, um olhar pictural para a criação, que nos leva a refletir sobre plasticidade, movimento, nuances, tonalidades, texturas, fulgurações, luzes, sombras e todos esses matizes que se movimentam pelo palco durante o ato teatral, deslizando sobre a superfície cênica. O programa da exposição reúne textos de Emmanuel Auricoste, Sandy Calder, Roger Chastel, Léon Gischia, Marcel Jacno, Jacques Lagrange, Alfred Manessier, Edouard Pignon, Mario

²⁸ Tradução da autora : Jean Vilar, quantos Festivais cometidos em seu nome! Poucos acontecimentos artísticos guardam tão fortemente em sua carne a marca de seu fundador. Talvez não escrita, e efêmera resultando essencialmente no teatro, sua obra perdura, e incomoda, pois ela convida seus sucessores a continuar o diálogo com ele, com sua lição, com seu exemplo, impondo a preocupação com o público, uma moral de interesse superior. Alguma coisa mais forte que simplesmente o teatro. É por isso que Avignon é sensível a menor agitação social, artística, política.

Prassinos, Gustave Singier e Claude Vénard, além de recuperar dois textos de Vilar(1955) e Vilar(1960).

É interessante notar, neste documento, a nomenclatura proposta por Jean Vilar para definir a arquitetura de um espetáculo. A ideia de arquitetura nos remete a projeção, percepção e execução da estrutura de um espetáculo e nos lembra de que aquilo que se vê em cena é fruto de um processo criativo arquitetado por pensamentos que visualizam as cores, superfícies e deslocamentos da encenação. Vilar(1984) nos fala em arquitetura imóvel e arquitetura móvel, a primeira caracterizando o dispositivo cênico e a segunda, a iluminação que muda, o figurino que passa, etc. Por isso a opção do diretor em trabalhar com pintores que exercem as funções de cenógrafos e figurinistas, pois tratam-se de pessoas que tem uma espécie de entrada para a cor, partindo primeiramente de experiências que são, acima de tudo, picturais. Nesse sentido, cada artista tem sua própria abertura para a cor, permitindo uma experiência pictural singular que podemos perceber no exemplo vilariano de um vermelho Gischia que não se casaria jamais com um vermelho Pignon, apontando para os diferentes tons de vermelho característicos de dois pintores-cenógrafos com os quais Jean Vilar trabalhava.

Pour moi un spectacle présente une architecture immobilière et une architecture mobilière. Architecture immobilière : le dispositif scénique. Architecture mobilière : l'éclairage qui change, le costume qui passe, etc... D'où le travail avec des peintres comme Gischia, Pignon, Prassinos, Singier, c'est-à-dire avec des gens dont la couleur a une « portée », dont les ambitions, les expériences, les réussites et les échecs sont d'abord picturaux. Ce qui ne signifie pas que le peintre doit faire un « tableau ». Mais je suis souvent frappé par des spectacles où les couleurs sont fausses et désaccordées. Chaque peintre apporte ses couleurs. Le rouge Gischia et le rouge Pignon n'ont rien à voir ; ils ne se marieraient pas. La réussite des spectacles vient de ce que l'intervention des peintres et de Pierre Saveron pour l'éclairage ne « boufe » pas le spectacle, grâce à la compréhension qu'ils ont de leur travail au théâtre. (VILAR, 1984, s.p.)²⁹

²⁹ Tradução da autora: Para mim um espetáculo apresenta uma arquitetura imóvel e uma arquitetura móvel. Arquitetura imóvel : o dispositivo cênico. Arquitetura móvel : a iluminação que muda, o figurino que passa, etc... Daí o trabalho com pintores como Gischia, Pignon, Prassinos, Singier, quer dizer com pessoas para quem a cor tem uma 'entrada', cujas ambições, experiências, sucessos e fracassos são a princípio picturais. O que não significa que o pintor deva fazer um 'quadro'. Contudo eu sou frequentemente tocado por espetáculos em que as cores são falsas e desacordadas. Cada pintor vem com suas cores. O vermelho Gischia e o vermelho Pignon não tem nada a ver; eles não se casariam. O sucesso dos espetáculos vem de que a intervenção dos pintores e de Pierre Saveron para a iluminação não sufoque o espetáculo, graças à compreensão que eles tem de seu trabalho no teatro.

Auricoste(1984) nos confessa que reencontrou, trabalhando com o T.N.P. de Jean Vilar, o seu projeto de misturar o estático e o dinâmico. Ele criou os figurinos da peça *Cinna*, montagem de 1956 e os elementos cênicos e figurinos de *Phèdre*, de 1957.

“Ce furent des labeurs passionants: s’intégrer à la troupe; comme les comédiens ‘potasser’ le texte de l’oeuvre, suivre les répétitions car chaque costume, chaque accessoire n’existe qu’en fonction de l’ensemble... »(AURICOSTE, 1984, s.p.)³⁰

Neste documento, o escultor-cenógrafo-figurinista se diz apaixonado pela atmosfera teatral, afirmando que não faltava a nenhum ensaio, o que lhe permitia fazer os croquis dos figurinos a partir da silhoueta e da morfologia de cada ator, desenhando seus esboços enquanto estes ensaiavam de jeans e pull-over. Bruzeau(1984) nos fala sobre o artista plástico Calder que também trabalhara com Vilar na criação do cenário do espetáculo *Nuclea* em 1952, no T.N.P. afirmando um interessante ponto de vista sobre sua obra, quando diz que a alegria de Calder, o prazer, a confiança, a gentileza, a exigência, a coragem, as certezas, a habilidade, a fantasia, o capricho, a determinação, a força física, a força moral, a tolerância, a indiferença, as paixões, o humor, tudo isto permanecia gravado, decupado, pintado em cada escultura, cada guache, pintura ou objeto saído de suas mãos. Ele diz ainda que durante o processo criativo, suas mãos hábeis e fortes como as de um ferreiro ou envergador de aço funcionavam como um segundo rosto. Marcel Duchamp e Jean Arp inventaram em 1932 os termos *mobiles* e *stables* para nomear as esculturas de Calder, que Bruzeau(1984) esclarece assim: “Un mobile? C’est le vent, la liberté du mouvement, la joie d’une incessante combinaison des formes. Le stable? Son antithèse. La masse clouée au sol. Un métal viscéral.”³¹ lembrando-nos ainda que o próprio Calder dizia que *mobiles* e *stables* são como a pimenta e o sal, podendo ser colocado juntos ou separadamente.

Seguindo nossa reflexão sobre as contribuições do ato criador desses artistas plásticos nas peças de Vilar, temos num poema de Paul Eluard, uma instigante imagem do pintor Chastel, criador dos elementos cênicos e figurinos da peça *La guerre de Troie n’aura pas lieu*, encenada em 1962 no T.N.P e no Festival de Avignon. É intrigante

³⁰ Tradução da autora: Foram trabalhos apaixonantes: se integrar à troupe, estudar o texto da peça como os atores, acompanhar os ensaios, pois cada figurino, cada acessório, só existe em função do conjunto.

³¹ Tradução da autora: Um mobile? É o vento, a liberdade de movimento, a alegria de uma incessante combinação de formas. O stable? Sua antítese. A massa colada ao solo. Um metal visceral.

notarmos que são versos que nos trazem sempre a imagem da luz no olhar do pintor: “Le mur de ce visage morne est perforé / D’un regard innocent qui trouble la lumière.” Ou ainda: « Par une seule faille de lumière insigne / L’espoir se glisse nourriture des pirates.” Nestes versos o poeta nos lembra que a relação da pintura com a luz não é exterior ao pintor, pois seu olhar, no ato criador, é capaz de fazer tremer a luz, ou mesmo enxergar uma luz falha, que será captada em sua pintura, transformando-a numa esperança deslizante, espécie de alimento de piratas.

Léon Gishia foi o principal colaborador de Vilar, criando mais de vinte e cinco figurinos e elementos cênicos de peças encenadas pelo diretor. Gischia(1984) traz vários depoimentos do pintor onde ele afirma a necessidade de uma síntese de valores plásticos e dramáticos, pois nos palcos as formas e as cores representativas de um personagem estão em movimento deslocando-se num espaço de três dimensões com o rigor e a unidade de um movimento musical. Ele considera que, visto dessa forma, o figurino não é apenas uma vestimenta, tornando-se um elemento essencial do jogo dramático, assim como o gesto, a voz, a luz e a música. Inspirado na obra do pintor, Francastel(1984) diz que o espaço não é mais um mero lugar, mas um campo de forças inumeráveis. Gischia(1984) diz ainda que na pintura moderna colocamos um vermelho porque temos necessidade deste vermelho enquanto meio de expressão, na cena é preciso que a cor tenha este mesmo valor, afinal, ela não coloca uma questão à parte, pois cor e espaço se entendem, a luz fazendo a ligação entre eles.

Travailler au théâtre est pour le peintre d’une richesse exaltante. Les entrées et les sorties, le jeu des acteurs, multiplient les combinaisons des teintes qui se font et se défont, et créent une arabesque de la mise en scène. Il y a là une sorte de brassage très passionant. (Gischia,1984, p.15)³²

Foi o pintor Marcel Jacno que, a partir de seu trabalho dedicado às artes gráficas, criou o desenho do cartaz do Festival de Avignon com as três chaves, *les trois clés*, símbolos da cidade que figuram na armadura da cidade papal, também é dele a criação das letras utilizadas na sigla do T.N.P.. O catálogo recupera uma fala do artista em que ele relembra que, a princípio, Jean Vilat teve muita dificuldade em aceitar a sua proposta de

³² Tradução da autora: Trabalhar no teatro é para o pintor de uma riqueza exaltante. As entradas e saídas, o jogo dos atores, multiplicam as combinações das tintas que se fazem e se desfazem e criam um arabesco da encenação. Temos aí um tipo de mistura apaixonante.

cartaz, sendo-lhe difícil admitir que a pedra do Palais des Papes vista sob o sol meridional poderia ser sugerida apenas por três chaves. Como vimos anteriormente, o cartaz criado por Marcel Jacno reaparece até hoje nas capas do Programa do Festival. Jacques Lagrange é o responsável pelos cenários e figurinos do espetáculo *Ubu*, que estreou em 1957 no T.N.P. No Programa da exposição *Vilar et le peintres*, ele nos fala da sua tentativa de fazer Ubu se tornar um personagem vivo, liberado da literatura. O texto traz alguns olhares, como o de Jean Lescure sobre o pintor, dizendo que suas telas não cessavam de mexer, viver e reviver, fazendo-nos sentir suas vibrações e metamorfoses e, de uma tela a outra, suas *metáboles*, retomando, assim, a ideia de uma pintura que se metamorfoseia a partir de uma alteração de seu metabolismo. Os depoimentos de Manessier, criador dos figurinos de *La Vie de Galilée*, direção de Georges Wilson para o T.N.P. em 1962, nos dão a dimensão de sua tentativa de denunciar o escândalo das injustiças cometidas pela Igreja no processo contra Galileu, a partir da violência de contraste entre as cores. O poema de Guillevic(1981) recuperado pelo catálogo, pinta a partir de palavras poéticas uma bela imagem sobre a pintura de Manessier: “Car le pinceau pénètre/ Au plein des existants, / Les fouille,/ Les fouille/ De ses germes de couleur / Que Manessier fait naître/ Au bout de son regard. »³³

Outro pintor, Edouard Pignon, que trabalhou com Vilar nos cenários e figurinos de peças em Avignon, como por exemplo, *Mère Courage* e *Ce fou de Platonov*, fala de sua inquietação em trabalhar o espaço pictural da cena, trazendo para o palco questões relativas a espacialidade, provenientes de seu diálogo com a pintura. Ele comenta que criava o espetáculo junto com Vilar, pois tudo se mexia em conjunto, tudo ganhava vida junto e a pintura pertencia aos lugares e aos atores. Outro pintor a expressar a sua inquietude criativa diante da cena foi Mario Prassinis, criador dos figurinos de *Tobie et Sara*, montagem de 1947 e do cenário e figurino de *Macbeth*, de 1954, ambos no Festival de Avignon. Em seu texto ele fala que se preocupava com todo o acontecimento teatral, desde um maquinista que se acidentou, a exatidão da iluminação, a uma goteira que pingava atrás do palco, a saúde dos atores e, sobretudo, a de Jean Vilar, que enfrentava uma grave crise de úlcera no estômago quando desempenhou o papel de *Macbeth*, sem contar a sua angústia em relação ao seu próprio trabalho de cenógrafo e figurinista. No Festival de Avignon, ele aprendia, diz o pintor, a sair de seu

³³ Tradução da autora: Pois o pincel penetra / No seio dos existentes, / Os revira, / Os chicoteia / De seus germes de cor / Que Manessier faz nascer/ Na extremidade de seu olhar.

ateliê solitário para trabalhar com o coletivo. Da mesma forma, Gustave Singier e Claude Vénard expressam, na publicação relativa a exposição, suas preocupações em relacionar as cores entre si, dando-lhes movimento, a partir de uma imersão nas novas possibilidades artísticas trazidas pela cena. Um texto de Hélène Parmelin conclui o catálogo em forma de posfácio, comentando o trabalho do pintor no teatro, como aquele que traz justamente o seu espírito de invenção para a cena. Ela nos dá a seguinte imagem sobre a potência viva que são os esboços e croquis de um cenário ou figurino:

Les maquettes sont le plus fidèle cortège du théâtre, le plus gracieux. Elles ne le laissent jamais mourrir. Il y a dans ces personnages colorés si parfaitement expressifs, une vie plus intense que dans les marionnettes endormies : ils marchent, ils rêvent, ils regardent. Ce petit peuple constitue l'un des témoignages les plus vivants que le théâtre puisse laisser. (PARMELIN, *Le peintre au théâtre*, 1984. Em : Vilar et al, 1984, p. 47)³⁴

A Maison Jean Vilar, responsável pela manutenção da memória de Jean Vilar e do Festival de Avignon guarda muitas dessas pequenas populações de esboços que nos olham do papel de que nos fala Parmelin(1984), bem como croquis, rascunhos e maquetes que ganham vida nas vitrines expositivas e nos debates organizados pela Maison, renovados não apenas a cada edição do festival, como também ao longo do ano. A biblioteca da Maison Jean Vilar, eixo do departamento de Artes do Espetáculo da Biblioteca Nacional da França(BNF) preserva cartazes, programas, material de imprensa, arquivos fotográficos, vídeos e arquivos administrativos, organizando permanentemente em seu espaço o *Patrimoine en vitrine* que de 8 de abril a 27 de junho, por exemplo, foi consagrado a Jorge Lavelli, exibindo ao público arquivos do diretor argentino, fundador do Teatro da Colina, que veio ao Festival de Avignon pela primeira vez em 1967, retornando em seis outras edições posteriores até 1996, tendo criado nove espetáculos para o Festival. Estamos então, falando de um espaço físico que funciona como um ator cultural em movimento permanente, não apenas guardando mas também performando permanentemente a memória do Festival a medida em que ela se desdobra e se escreve com o público e os artistas, sendo registrada e compartilhada, enquanto é debatida, exibida e observada, sob olhares atentos que comentam e reinventam seus documentos. A narrativa de Isabelle no *Cahier du Groupe Miroir*,

³⁴ Tradução da autora: Os esboços são o mais fiel cortejo do teatro, o mais gracioso. Eles não o deixam morrer nunca. Há nesses personagens coloridos tão perfeitamente expressivos, uma vida mais intensa que nas marionetes adormecidas: eles andam, eles sonham, eles olham. Esta pequena população constitui um dos testemunhos mais vivos que o teatro pode deixar.

ainda *no prelo*, referente a edição 2016 do Festival, comenta, por exemplo, o debate sobre o lugar ocupado pela Performance no Festival de Avignon realizado com os coreógrafos Jean Ribaut e Madira Sardancourt, mediado por Lenka Bokova, *conservatrice* da biblioteca, em 30 de abril de 2016 na biblioteca da Maison. Isabelle relembra a fala de Madira sobre performances que seriam *escritas* num espetáculo de teatro, como, por exemplo, a escalada feita pelo ator Antoine Le Ménestrel subindo o alto muro da *Cour d'honneur* durante a peça *A Divina Comédia*, de Dante dirigida por Roméo Castellucci, citando a coreógrafa: “*La performance s’exprime par la provocation, elle interpelle le spectateur souvent pris à partie, peut le choquer, le dérouter.*” Segundo Isabelle o debate foi animado por Lenka que dialogava com as intervenções dos artistas, manipulando os arquivos da Maison como um mágico que mostra seu jogo de cartas, dando-lhes, voz, fazendo-os falar.

2. O FESTIVAL DE AVIGNON: Panorama histórico

É interessante notarmos de que forma a biografia de Jean Vilar possibilita a criação do Festival de Avignon, a medida que vai se entremeando e se misturando com a própria biografia deste que é considerado “o seu festival”. Com o intuito de traçarmos um panorama histórico que abarque a fundação do Festival e ressalte alguns momentos históricos importantes, nos debruçamos sobre fontes documentais que nos mostram através de uma cuidadosa reunião de cartas e arquivos, como o Festival de Avignon foi reinventando o legado de Jean Vilar ao longo do tempo. Partimos principalmente de Vilar(2003) e Vilar(2014), publicações editadas consecutivamente como *Jean Vilar par lui-même* e *Notes de Service: Lettres aux acteurs et autres textes 1944-1967*, pela *Association Jean Vilar*, que vem, por sua vez, a compor a *Maison Jean Vilar*, importante ator cultural da cidade de Avignon.

Vemos em Vilar(2003) que em 1932 Jean Vilar deixa Sète, sua cidade natal localizada na província francesa, com destino à Paris. Lá ele prossegue seus estudos e fixa moradia no *Collège Saint Barbe* localizado no 5^{ème} arrondissement. Jean Vilar nos conta que em 1932 ou 1933 ele foi levado por um amigo para assistir a um ensaio de Ricardo III dirigido por Charles Dullin em seu *Théâtre de l'Atelier*. Deste momento, ele afirma guardar para sempre uma espécie de lembrança que nunca se apaga, como se fosse uma *eau forte*, não à la Rembrandt, pois seria exagerado, mas ainda assim as cores desse momento permanecerão para sempre em sua memória. Jean Vilar que nunca sonhara antes em ser ator, entra, então, para a Cia de Charles Dullin:

Je ne savais pas encore en cet après-midi de 1932 ou 33, je ne sais plus, que je ferais du théâtre; mais à ce moment là, je me suis dit: oui! J'ai attendu deux mois quand même avant de demander à entrer à l'école, deux mois, oui. Je ne suis jamais allé passer une audition devant un autre régisseur de l'époque, jeune ou vieux, connu ou pas connu. Je ne me suis jamais présenté au Conservatoire.(...) J'étais à l'Atelier. J'imaginai que toute ma vie pourrait se dérouler là.³⁵ (VILAR, 2003, p.19)

³⁵ Tradução da autora: Eu não sabia ainda nesta tarde de 1932 ou 33, eu não sei mais, que eu faria teatro; mas neste momento, eu disse a mim mesmo: sim! Eu esperei ainda dois meses antes de entrar na escola, dois meses, sim. Eu nunca me submeti a uma audição diante de algum outro diretor da época, jovem ou velho, conhecido ou desconhecido. Eu nunca fiz teste para o Conservatório. (...) Eu estava no Atelier. Eu imaginava que toda a minha vida poderia se desdobrar lá.

Com o tempo ele se emprega como *second régisseur* no *Théâtre de l'Atelier*, ganhando apenas 10F por dia quando interpretava pequenos papéis nas peças, pois quando não o fazia não tinha outro meio de sustento:

J'ai vécu, non pas pauvrement, mais durant une période, misérablement et j'ai même, comment dire, j'ai compris qu'on pouvait sombrer par l'extrême misère.

-Vous avez eu faim, Vilar ?

Oh, oui! J'ai eu faim. J'ai mangé les croutons que je retrouvais dans une petite modeste cuisine que j'avais. Ce n'était même pas une cuisine. Il y avait un réchaud à gaz, et je raclais le fond du pot de moutarde. D'ailleurs j'ai été opéré à vingt-six ans d'un ulcère à l'estomac, et je pense que ça y est pour beaucoup.(...)³⁶ (VILAR, Entretien radiophonique avec Moussa Abadi,2003, p.23)

Em 1940, liberado do serviço militar por questões de saúde, Jean Vilar retorna a Paris e trabalha como controlador adjunto no *Office de blé*, o que lhe permite um ganho, associando-se a Cia *La Roulotte* de André Calvé em 1941. Em 1943, três meses após o nascimento de sua filha, Dominique Vilar, Jean Vilar funda a *Compagnie des Sept*, sua primeira trupe profissional independente. É curioso notar que o nome de sua Cia estabelecida em Paris remete ao nome de sua cidade natal provinciana, essa insistência na manutenção de uma memória pessoal ao nomear sua Cia, pode nos levar a algumas reflexões sobre a necessidade de deslocar-se da província para Paris a fim de estabelecer-se profissionalmente na carreira de diretor e ator de teatro. Destacamos aqui um desabafo feito em carta datada de 23 de abril de 1943 a seu amigo Antoine, sobre o desejo de formar uma trupe em Paris:

(...)une salle, même non aménagée, grouperait tous ces gens. Tous d'esprit nouveau. Je pense avec tristesse parfois que si mon père avait possédé une salle de spectacle à Paris, même minuscule, même de cinéma ou de music-hall, au lieu de posséder un magasin à Sète, j'aurais pris sa succession après trois ans d'études chez Dullin et ailleurs et je pourrais enfin me bagarrer. J'aurais des armes.³⁷ (VILAR, 2003,p.35)

³⁶ Tradução da autora: Eu vivi não pobremente, mas durante um período, miseravelmente e eu mesmo, como dizer, eu entendi que podia-se se aniquilar por extrema miséria.

- Você passou fome Vilar ?

Oh, sim ! Eu passei fome. Eu comi os croutons que eu encontrava na modesta cozinha que eu tinha. Não era propriamente uma cozinha. Tinha um aquecedor de gás e eu raspava o fundo do pote de mostarda. Eu fui operado de uma úlcera no estomago aos vinte e seis anos, e eu acho que isso já basta.(...)

³⁷ Tradução da autora:(...)uma sala, mesmo não equipada, reuniria todas essas pessoas. Todos com espírito novo. Eu penso com tristeza às vezes que se meu pai tivesse uma sala de espetáculos em Paris, ainda que minúscula, de cinema ou de music-hall, no lugar de ter uma loja em Sète, eu teria assumido sua

Desde esse período, Vilar já demonstra uma preocupação em propor um projeto de formação de plateia a partir de um debate crítico com os autores das obras encenadas, de forma que em 10 de junho de 1944 a Compagnie des Sept promove uma Conferência de Jean Paul Sartre sobre o estilo dramático, seguida em 1 de julho de uma entrevista com Albert Camus intitulada *la Mise en Scène vue par les Auteurs*, imediatamente anterior a conferência de Thierry Maulnier sobre o teatro e a crítica em 22 de julho do mesmo ano. Em 1944, a Cia des Sept estreia no Théâtre de Poche em Paris com a montagem de *Un Voyage dans la nuit*, de Christiansen, após a estreia, Jean Vilar retorna a Província para resolver questões da gestão financeira da Cia des Sept.

Em 1947 Jean Vilar encontra o poeta René Char e seus amigos Yvonne e Christian Zervos, editores do Cahiers d'Art, graças a tentativa malograda de realização de um filme a partir do texto *Le Soleil des eaux*, de René Char. Neste momento, entre abril e maio de 1947, eles eram os responsáveis pela organização de uma exposição de pintura moderna no *Palais des Papes* que reunia em torno de cinquenta telas de Picasso, Matisse, Léger, Braque, entre outros. De forma que um dia, a meia voz, como relata Vilar em documento de 1966 recuperado em Vilar(2003), Christian Zervos propõe ao encenador uma apresentação da sua montagem de *Meurtre dans la cathédrale* durante o evento no Palais des Papes, surpreendido e amedrontado pelo convite ele recusa num primeiro momento, confessando que até então estava acostumado com os pequenos teatros intimistas: “J’en étais alors aux tous petits théâtres de confidences.”, no entanto, não deixa de propor, enfim, alguns dias depois a Zervos não apenas uma, mas três criações, ampliando ainda mais o desafio, como podemos ver nas palavras do encenador que constam no documento: “A jouer l’aventure, il fallait la tenter entièrement.” (Ao experimentar a aventura, era preciso tenta-la integralmente) Aventura esta que não estava prevista no plano orçamentário inicial, conforme lhe informou Zervos que mesmo assim aconselhou Vilar a procurar o prefeito de Avignon, dr. Pons e seu primeiro adjunto M. Charpier. Após essa visita a prefeitura, soldados do 7º regimento passaram a executar, com o material que já tinham a disposição, a preparação da Cour d’Honneur para abrigar as peças. O teatro Municipal emprestou um tapete para o palco que ocupava, nesta época, metade da *Cour* com um público sentado incomodamente em cadeiras de ferro. Durante os cinco primeiros anos, o próprio Vilar supervisionava e

sucessão após três anos de estudos com Dullin e em outros lugares e eu poderia enfim me preparar. Eu teria armas.

ajudava na construção da estrutura da *Cour*, tomando *pastis*, uma espécie de licor provençal com os soldados:

J'ai vu construire madrier par madrier, bout de bois par bout de bois, rail par rail (oui, de chemin de fer), les soubassements de cette scène des origines, qui dura cinq ans. Peut-être parce que l'on reste sensible aux origines, j'ai, le temps aidant, conservé comme malgré moi la nostalgie de cette scène qui ne fut modifiée qu'en 1952. (Vilar, 2003, p. 60)³⁸

No mesmo documento Jean Vilar reconhece a hospitalidade e simpatia dos avignonenses que ofereceram, espontaneamente, acolhiada em suas casas ou em quartos de hotéis aos artistas da trupe. Como sublinha Vilar « Il va de soi que les conditions étaient celles de l'aventure. Et du romanesque. » Devemos notar ainda que, além da subvenção da prefeitura houve também a do ministro Pierre Bourdan e o desembolso feito pelo próprio Jean Vilar da quantia de mais de 300.000F. Em carta de 1960, dr. Pons, prefeito de Avignon relembra a tenacidade de Jean Vilar e seus atores que, entre um ensaio e outro, ajudavam a montar o palco, os assentos que há época eram cadeiras de jardim, numeravam os lugares, colavam cartazes e distribuía prospectos. (VILAR, 2003, pp. 61 - 62) Por toda sua vida, Jean Vilar sempre afirmará “Avignon, une idée de poète”, em reconhecimento ao poeta René Char. Dado o acaso dos encontros, a coragem e ousadia de Vilar em levar seu projeto adiante e o momento político favorável a uma descentralização, apesar da dificuldade que envolvia a permanência de um projeto tão audacioso, vale retomarmos aqui as palavras de René Char que aparecem na forma de paráfrase a publicação Vilar(2003) como forma de registrarmos também o reconhecimento do poeta:

C'est une chance. Une de ces doublés fleurs qui se produisent quelquefois dans l'histoire: un haut lieu admiré, visité, glorifié pour un événement et des fastes anciens, redevient disponible pour un second destin, tout aussi fameux que le premier. Ainsi Avignon. Grâce à Jean Vilar, la vieille cité des papes a fait place, sans se changer, à une jeune ville inspirée, centre pilote d'un théâtre européen indiscuté. Félicitons, remercions Jean Vilar : le théâtre du Palais des Papes à Avignon et le Théâtre National Populaire à Paris, nul n'a fait mieux que lui, et si durablement. Parmi toutes les faims déçues et insatisfaites de la jeunesse, en voilà au moins une, la faim du théâtre, qui a

³⁸ Tradução da autora: Eu vi construir ripa por ripa, pedaço de madeira por pedaço de madeira, barra de aço por barra de aço (sim, de estrada de ferro), os pedestais desta cena originária, que durou cinco anos. Talvez porque nós continuamos sensíveis às origens, ajudado pelo tempo, eu conservei apesar de mim mesmo a nostalgia desta cena que só foi modificada em 1952. (Vilar, 2003, p. 60)

reçu de Jean Vilar, son aliment complet.³⁹(Char, 1966. *Jean Vilar : un homme, une oeuvre*, Em : Vilar :2003, s.p.)

O Festival de Avignon surge em 1947, com o nome de I Semana de Arte em Avignon quando de 4 a 10 de setembro todas as noites às 21h no Palais des Papes, o TNP apresentava alternadamente três peças: Ricardo III, tendo sido a primeira apresentação em cena francesa deste drama de Shakespeare que ainda não tinha sequer sido traduzido; *Tobie et Sara* de Paul Claudel, escrito em 1938, de concepção extremamente audaciosa, considerada um grande desafio para a adaptação teatral e *Terrasse de midi*, obra inédita de Maurice Clavel então jovem autor dramático que tinha acabado de ganhar em 1946 o Grand Prix do teatro por *Incendiaires* (VILAR, 2014, p. 20)

Dentre as indagações lançadas por Jean Vilar em comunicado a imprensa durante o lançamento da I Semana de Arte em Avignon, que viria a ser o primeiro Festival de Avignon, podemos ler sobre o desafio de se representar na *Cour d'Honneur* :

Quel accueil le public va-t-il faire à tant d'efforts, à tant des risques courus, à ces comédiens qui ont renoncé aux facilités, des scènes classés, des succès consacrés, pour s'exposer au danger des représentations de nuit en plein air, dans une ville traditionnellement plus éprise d'art lyrique que de théâtre ? Dans un cadre tel que celui du Palais des Papes, l'acteur n'est plus défendu par le rideau, la rampe, le barrage de lumière, la scène retirée et protégée par le décor. Il doit exécuter ses entrées et ses sorties au vu des spectateurs. Il doit remplir seul un immense plateau presque nu ; s'avancer largement parmi les premiers rangs du public avec lequel il se trouve de plain-pied. Il est livré en un mot à son seul talent, à la discrétion de la moindre défaillance. Pour puiser la force nécessaire, il faut qu'il ait déjà assez de force, de présence, d'énergie verbale pour pouvoir se servir de la grandeur du cadre, au lieu de se laisser écraser par lui. Le seul mur de fond étant une muraille de trente mètres⁴⁰.(Vilar, 2014, pp.21-22)

³⁹ Tradução da autora: É uma sorte. Uma dessas flores raras que se produzem algumas vezes na história: um nobre lugar admirado, visitado, glorificado por um acontecimento e festejos antigos, torna-se disponível para um segundo destino, tão famoso quanto o primeiro. Assim Avignon. Graças a Jean Vilar, a velha cidade dos papas deu lugar, sem se modificar, a uma jovem cidade inspirada, centro piloto de um teatro europeu indiscutível. Parabenizamos, agradecemos Jean Vilar : o teatro do Palais des Papes em Avignon e o Teatro Nacional Popular em Paris, ninguém fez melhor que ele, e por tanto tempo. De toda a fome passada e insatisfeita na juventude, aí está ao menos uma, a fome do teatro, que recebeu de Jean Vilar, seu alimento completo.

⁴⁰ Tradução da autora: Que acolhida o público vai dar a tantos esforços, a tantos riscos corridos, a estes atores que renunciaram às facilidades das cenas já delimitadas, de sucessos consagrados, para se exporem ao perigo das representações da noite ao ar livre, numa cidade tradicionalmente mais inclinada a arte lírica que ao teatro? Num espaço como o do Palais des Papes, o ator não está mais protegido pela cortina, a rampa, o foco de luz, a cena delimitada e protegida pelo cenário. Ele deve executar suas entradas e saídas sob o olhar dos espectadores. Ele deve preencher sozinho um imenso palco quase nu; avançar

Relembremos agora a fala do diretor Roger Planchon registrada no *Cahier du Festival* de 1967 onde ele afirma que os espetáculos mais belos que ele já viu na vida foram encenados no *Palais des Papes* e que, para ele, Jean Vilar é o inventor do teatro ao ar livre(*plein air*):

Je n'aborde d'ailleurs pas sans émotion la cour du Palais des Papes. On se réjouit d'abandonner le palais du Vice-Légat parce que le lieu était un peu ingrat. Mais le Palais des Papes ! pensez que pour moi, quelques-uns des plus beaux spectacles que j'ai vus, se déroulaient dans cette cour. Tout cela ne va certes pas sans difficulté car je me sens plutôt un metteur en scène de salle fermée. Mais c'est certainement une expérience intéressante por moi. D'ailleurs le Palais des Papes c'est un vrai théâtre clos sur quatre faces et ouvert sur le ciel.(...) L'inventeur du théâtre en plein air, c'est M. Jean Vilar.⁴¹ (PLANCHON, 1967, p. 3)

Segundo Vilar(2014, pp. 14-16) após o V Festival de Avignon em julho de 1951 quando o renomado ator Gérard Philipe participa pela primeira vez nas peças *Le Cid* e *Le Prince de Homburg*, Jeanne Laurent, sub-diretora de espetáculos no Secrétariat d'État aux Beaux-Arts, propõe a Jean Vilar a direção do Théâtre National do Palais de Chaillot, em Paris, ao qual ele dá o nome de Teatro Nacional Popular, nomenclatura inventada por Firmin Gémier em 1920. O *Palais de Chaillot* era sede da ONU até abril de 1952 quando esta se transfere para Nova Iorque. Em 30 de abril de 1952 o TNP abre o Chaillot com a montagem de *L'Avare* após terem estreado em Suresnes no subúrbio parisiense em 17 de novembro de 1951 e seguido com 16 apresentações do *Cid*, de Corneille e de Mãe Coragem, de Bertolt Brecht em turnê europeia, apesar das críticas conservadoras sofridas na estreia em Suresnes por terem encenado um Brecht, obra considerada comunista. Durante a Guerra Fria, entre 1952 e 1958, o TNP sofre inúmeros ataques, episódios conhecidos como a 'Batalha de Chaillot', que só acaba com a chegada de Malraux ao Ministério da Cultura. Em 1953 o Comitê de Organização do Festival começa a marginalizar Jean Vilar cada vez mais na tentativa de monopolizar

generosamente entre as primeiras fileiras do público diante do qual ele se encontra de corpo inteiro. Ele é guiado em uma palavra apenas por seu talento, a ser discreto com a menor falha. Para reunir a força necessária, é preciso que ele já tenha força suficiente, presença, energia verbal para poder se servir da grandeza do espaço, no lugar de se deixar arrasar por ele. A única parede de fundo sendo uma muralha de trinta metros.

⁴¹ Tradução da autora : Eu não abordo por outro lado sem emoção a cour do Palais des Papes. Nós nos contentamos em deixar o palais du Vice-Légat porque o local era um pouco ingrato. Mas o Palais des Papes! Veja que para mim, alguns dos mais belos espetáculos que eu vi, se davam nesta cour. Tudo isto não acontece com certeza sem dificuldade pois eu me sinto acima de tudo um diretor de sala fechada. Mas é certamente uma experiência interessante para mim. Por outro lado o Palais des Papes é um verdadeiro teatro fechado em quatro faces e aberto sobre o céu. (...) O inventor do teatro ao ar livre, é Sr. Jean Vilar.

suas ações. Vilar pede demissão do cargo de diretor do Festival. Em março de 1954, um grupo de avignonenses lança uma campanha para pedir o seu retorno e recolhe mais de 24 mil assinaturas numa cidade de 45 mil habitantes, Jean Vilar retorna e ocorre finalmente um acordo entre o prefeito de Avignon, Édouard Daladier e Vilar: O TNP obtém inteira responsabilidade pela organização artística do festival e o comitê é dissolvido.

Em 1963 Vilar não renova seu contrato à frente do TNP, Georges Wilson assume a direção do TNP e Jean Vilar conserva apenas a direção do Festival de Avignon, o “seu” Festival que ele orienta para novas formas emergentes, em particular a dança com Maurice Béjart em 1966. Lugar de encontros e trocas que ultrapassam o simples prazer da representação teatral, universidade de verão dedicada ao aprofundamento dos laços da cultura e da sociedade, Avignon vê naturalmente correrem até ela os últimos fogos de maio de 1968. Em 30 de maio de 1968 de Gaulle faz um discurso e Jean Vilar se demite novamente por não admitir ser servidor de um governo com o qual não concorda. Jean Vilar é readmitido e enfrenta críticas violentas dos *enragés* que fazem o amálgama Vilar-Béjart com Salazar(então ditador de Portugal, ao mesmo tempo em que Franco era ditador na Espanha)conclamando Vilar-Béjart-Salazar, mas Jean Vilar, mesmo violentamente insultado não rompe com o Festival. Em 1971 Jean Vilar morre em Sète, tendo deixado preparado o XXV Festival de Avignon que agora chega a sua 70^a edição em 2016.

A compreensão do Festival de Avignon enquanto lugar de reinvenção permanente e renovação do legado de Jean Vilar pode ser vislumbrada nesta importante fala do criador do festival expressa no Cahier no 1 de 1967 onde ele afirma que um empreendimento que não se aventura é um empreendimento inútil, referindo-se, desta forma, a aventura da criação do Festival de Avignon que, há época, completava vinte anos: « Que nous l'appelions artistique ou culturelle, une entreprise qui ne s'aventure pas est une entreprise inutile. C'est elle qui coûte le plus cher. » (VILAR, 1967)

Desde suas origens, o Festival de Avignon procurou se firmar enquanto um Festival de Criação, dando a ver a teatralidade do patrimônio urbano encenado e reencenado através de textos clássicos relidos e dramaturgias contemporâneas para além do teatro de texto, abrindo-se para novas linguagens e ocupando outros espaços da cidade. Com o intuito de reforçarmos o Festival enquanto um espaço de inventividade,

abordaremos brevemente o exemplos presentes no catálogo *l'Oeil écoute* referente a exposição de Arte Contemporânea de 1969, onde Jean Vilar reafirma a necessidade do que ele chama de *aventura da criação* e de não se render ao conformismo. A exposição de pintura, escultura e objetos foi apresentada no interior do *Palais des Papes*, nos seguintes locais: salles du Consistoire, salles du Grand Tinel e na Cloître trazendo a público quase 200 obras modernas de pinturas, de esculturas e de *objecteurs* vivos, com 50 mini-esculturas de Georges Braque, suas Bijoux, sua última criação, bem como 500 fotografias sobre um tema único tratado por dez fotógrafos franceses, qual seja: *Elas*. Este é o legado que o Festival carrega, de forma que ser fiel ao espírito de Jean Vilar significa manter viva a aventura da criação, entendendo o Festival enquanto um lugar de reinvenção permanente. Ele abre o catálogo da referida exposição lembrando que o Festival d'Avignon tem se esforçado desde sua origem em abrir vias novas e, se ele soube sobrepor-se a dificuldades, permanecendo (naquela época) por 23 anos como um campo de pesquisas e um lugar de encontros foi por uma não aceitação do conformismo que sempre ameaça as vitórias públicas:

peut-être est-ce pour la raison qu'il n'a jamais accepté ce conformisme qui menace toujours les réussites publiques. C'est aussi parce qu'aucune école, fut-elle la plus estimable, aucune classe sociale, fut-elle la plus nantie, n'a su ou n'a pu en faire son fief personnel. Et il est vrai qu'il fallut aussi lutter à ce sujet.⁴² (VILAR, 1969, s.p.)

Vilar(1969) prossegue retomando a reforma constitutiva de 1966 durante seu XX aniversário quando a arte da expressão corporal, o teatro musical, a música de concerto do séc XX e o cinema inédito, vale sublinhar aqui a expressão vilariana *sans satisfecit et sans vedetes*, vieram se acrescentar a arte dramática:

On n'oublie pas, du moins je l'espère, la réforme profonde et constitutive effectuée en 1966 au cours du XX^e anniversaire. La danse ou plutôt l'art de l'expression corporelle, le théâtre musical pour ne pas dire l'opéra moderne, la musique de concert du XX^e siècle, le cinéma inédit, par ailleurs sans jury, sans satisfecit et sans vedettes ont rejoint, depuis ce XX^e anniversaire, l'art dramatique.⁴³ (Vilar, 1969, s.p.)

⁴² Tradução da autora: Talvez seja pela razão que ele nunca aceitou esse conformismo que sempre ameaça as vitórias públicas. Ou também porque nenhuma escola, fosse ela a mais estimada, nenhuma classe social, fosse ela a mais bem intencionada, não soube ou não pode fazer aí seu feudo pessoal. E é verdade que foi preciso lutar também por isso.

⁴³ Tradução da autora: Não se esquece, ao menos eu espero, a reforma profunda e constitutiva efetuada em 1966 no curso do XX^o aniversário. A dança, ou antes de tudo, a arte da expressão corporal, o teatro musical, para não dizer a ópera moderna, a música de concerto do século XX, o cinema inédito, por sua

Vilar(1969) afirma que de todas as artes, a pintura e a escultura são, talvez, os dois modos de expressão que testemunharam mais profundamente, ao final do último séc. e continuam testemunhando com a mesma tenacidade, as mutações violentas e incessantes da vida atual, as querelas do homem moderno. Ele continua dizendo que o Festival nunca temeu descobrir novos e perigosos caminhos, motivo pelo qual Jean Vilar nunca separou o seu trabalho de diretor de teatro da arte da pintura e do modelo original do objeto cênico, sendo assim inevitável que o julho-agosto avinhonense acolhesse a invenção e as invenções dessas duas artes irmãs em evolução, ou melhor, em revolução permanente:

Les directions actuelles en ce qui concerne peinture et sculpture sont, on le sait, multiples. De tous les arts, l'une et l'autre sont peut-être les deux modes d'expression qui ont le plus profondément témoigné, depuis la fin du siècle dernier et témoignent toujours avec la même ténacité, des mutations violentes ou incessantes de la vie actuelle, des querelles de l'homme moderne. Le Festival d'Avignon ne craint pas cette année de hasarder une fois de plus son acquit sur des chemins mouvementés et, en un certain sens, périlleux. Cependant, et pour la même raison que le rédacteur de ces quelques lignes n'a jamais séparé jadis comme aujourd'hui son travail de régisseur de l'art de la peinture – et du modèle original de l'objet scénique – il était comme inévitable que notre « juillet-août avignonais » accueille au sein de son programme, à la pointe de son action, les écoles, l'invention et les inventions, les oeuvres de ces deux arts frères en évolution – ou en révolution – permanente.⁴⁴(VILAR, 1969, s.p.)

Ele prossegue lembrando que nos primeiros anos o campo de aventura foi o do teatro falado, sem esquecer que no ano anterior manteve-se como um lugar de invenção e pesquisa e bem o sabemos que ele refere-se a 1968, ano em que os *enragés* associaram Vilar a Salazar:

Mais ce festival est resté, et l'an dernier encore, un lieu de recherches et d'invention. Ce Festival propose enfin, et ceci depuis toujours, une alliance

vez sem crítica, sem aplausos garantidos e sem vedetes se uniram, desde esse XX^o aniversário, a arte dramática.

⁴⁴ Tradução da autora : As direções atuais no que se refere a pintura e escultura são, sabemos, múltiplas. De todas as artes, uma e outra são talvez os dois modos de expressão que testemunharam o mais profundamente, desde o fim do século anterior e testemunham sempre com a mesma tenacidade, as mutações violentas ou incessantes da vida atual, as querelas do homem moderno. O Festival de Avignon não teme este ano se aventurar uma vez mais por caminhos movimentados e, em certo sentido, perigosos. Entretanto, e pela mesma razão que o redator destas linhas nunca separou tanto hoje quanto outrora o seu trabalho de diretor, da arte da pintura – e do modelo original do objeto cênico – era de certa forma inevitável que nosso 'julho-agosto avinhonense' acolhesse no seio de seu programa, na ponta de sua ação, as escolas, a invenção e as invenções, as obras destas duas artes irmãs em evolução – ou em revolução – permanente.

nouvelle entre le spectateur et l'artiste et, aussi bien, entre le spectateur, l'artiste et le pouvoirs, publics et autres⁴⁵. (VILAR, 1969, s.p.)

2.1 AVIGNON 1968

Durante minhas andanças a praticar este esporte, a *flanêrie*, que para mim funcionava também como método de pesquisa, algumas imagens, vozes, cheiros e sabores percorriam o meu corpo, após entrevistar Mme Galas, por exemplo, não mais podia passear pela *Place de l'Horloge* como antes, pois era como se este breve momento da entrevista se dilatasse habitando o meu cotidiano:

Alors, je suis passée au fameux année 68 à Avignon puisque nous venions voir une famille et je me souviens des manifestations passés à la Place de l'Horloge où il y en avait à l'époque une statue, la statue que si trouve au bord du Rhône, elle était en plein cœur de la Place de l'Horloge et je me souviens que les gens s'agrippaient à cette statue en disant : On est à Avignon, on peut dire c'est qu'on veut! On est libre, je me souviens de ça! Les gens criaient qu'ils étaient libres après 68 en une espèce d'explosion comme ça, alors il y en avaient par tout, de ça je me souviens, j'ai pas vu des spectacles cette année là, j'étais dans la rue.⁴⁶(GALLAS, 2015, s.p. Entrevista 1)

Eu nunca mais levei meus filhos ao carrossel sem visualizar ali o monumento que antes havia e as pessoas apinhadas nele. O ano de 2015 se transmutava em 1968 e eu era capaz de ouvir: À Avignon, nous sommes libres! A alegria estampada no sorriso das crianças a galope nos cavalinhos me lembrava da alegria da conquista da liberdade em 68. E, de repente, sem sair do lugar, eu estava novamente em 2015 no local da entrevista, tomando um copo de água Perrier au citron com Mme Galas na *Place Pie* e

⁴⁵ Tradução da autora : Mas este festival continuou, e no último ano ainda, um lugar de pesquisas e de invenção. Este Festival propõe enfim, e isto desde sempre, uma nova aliança entre o espectador e o artista e, da mesma forma, entre o espectador, o artista e os poderes, públicos e outros.

⁴⁶ Tradução da autora : Então, eu passei os famosos anos 68 em Avignon já que nós vínhamos ver uma família e eu me lembro das manifestações ocorridas na Place de l'Horloge e eu me lembro que as pessoas se amontoavam nesta estátua dizendo : Nós estamos em Avignon, podemos dizer o que quisermos ! Nós somos livres, eu me lembro disso ! As pessoas gritavam que elas eram livres após 68 numa espécie de explosão, então, eles estavam por todo lado, disto eu me lembro, eu não vi espetáculos naquele ano, eu estava na rua.

ouvindo o seu comentário: As pessoas acreditavam que eram livres em Avignon... O que mais me instigava era aquele riso torto no canto dos lábios ao pronunciar esta frase que comentava a lembrança narrada. Eu não vivi o instante do grito, mas eu o ouvi atenuado pelos lábios de Mme Galas, pois em sua narrativa havia uma energia no olhar e uma tensão nas mãos que faziam-na reviver aquela cena, convidando-me a subir no palco de sua memória. O garçon não derrubou a bandeja nem os nossos vizinhos de mesa se assustaram, em toda a *Place Pie*, eu era a única capaz de perceber que aquela senhora estava gritando.

Podemos encontrar no Cahiers de 1969 dirigido por Arrabal textos referentes ao Festival de Avignon 68 contendo trechos de peças exibidas e comentários críticos. A peça *La Pallasse aux seins nus* de autoria de Gérard Gelas com a trupe do Chêne Noir, programada para ser apresentada paralelamente ao programa estabelecido para o Festival foi interditada pela prefeitura e não foi exibida. Após dois anos trabalhando em Villeneuve-lès-Avignon e em Maisons de Jeunes Régionales, em maio de 68 eles foram desqualificados pelos espectadores como “petits bons à rien” que não estudam suas cenas nos ensaios e praticamente não sabem nem ler. A seguinte fala de Gérard Gelas expressa seu sentimento de revolta diante da atitude conservadora da população avignonense e da censura oficial do espetáculo: “ Je voulais tellement présenter le spectacle. Je voulais savoir si, dans ce pays, on pouvait dire aux autres ce qu’on éprouve le besoin de leur dire, j’ai vu que non.”(ARRABAL,1969, pp. 67 - 68)

É lamentável que devido a esta interdição, feita por conta da propagação da notícia de que a peça exibiria os seios nus de uma atriz do Chêne Noir, o público não pode assistir ao espetáculo preparado. Podemos ler abaixo alguns trechos da peça que a censura de 1968 não permitiu que fossem levados ao palco:

Creuve. – Bonsoir... monsieur.
 Jean. – Soir madame.
 Creuve.- Il est tard. J’ai vingt ans. La Seine est belle ce soir, non?
 Jean. – Moi aussi j’ai vingt ans ou peu s’en faut, s’en est fallu. Soir madame.
 Il est tard...
 La Seine est belle.
 Creuve. – Non attendez !
 Comment vous appelez-vous ?
 Jean. – Qu’est-ce que ça peut vous faire ?
 Creuve. – Me faire chaud, me faire froid.
 Ni chaud ni froid.
 Soleil.
 Printemps.

Neige.

Jean.- Révolution.

Perdition.

Exclamation.

Succion.

Creuve. – Vous vous moquez de moi et vous n'êtes pas correct.

(...)

Jean : - ... Je chante. Barde de minuit échappé aux bandes dessinées du jour civilisé et découpé en feuilleton horaire salarié. Je chante pour les étoiles de la Seine – car je vous le demande : s'il existe des étoiles de mer, des étoiles de ciel, des étoiles de généraux, pourquoi n'existerai-il pas des étoiles de fleuve – Je chante, enfin quoi je grogne pour la lune invisible et pour vous, sylphide vague, jusqu'au petit matin je chante, enfin quoi je grogne.

(...)

Jean : - Indépendante en quelque sorte. Nous étions faits pour nous rencontrer, car moi aussi je suis indépendant, tout ce qu'il y a de plus indépendant. Pourquoi m'avez-vous dit immédiatement que vous aviez vingt ans ?

Creuve :- Parce que c'est tout ce que je possède.⁴⁷(BOURGOIS,1969, pp. 68-72. Em : ARRABAL, 1969)

Se compararmos *La phaillasse aux seins nus*, de Gérard Gelas com a peça *La solidarité des travailleurs*, por exemplo, veremos que apesar de muitas peças terem

⁴⁷ Tradução da autora: Creuve : Boa-noite... Senhor.

Jean : – Boa-noite senhora.

Creuve :- Está tarde. Eu tenho vinte anos. O Sena está bonito esta noite, não ?

Jean : – Eu também tenho vinte anos ou pouco importa, se é que é preciso. Boa-noite senhora.

Está tarde...

O Sena está bonito.

Creuve : – Não espere! Como você se chama?

Jean : – O que isso pode provocar em você?

Creuve : – Me fazer calor, me fazer frio.

Nem calor nem frio.

Sol.

Primavera.

Neve.

Jean : - Revolução.

Perdição.

Exclamação.

Sucção.

Creuve : – Você está zombando de mim e não está agindo bem.

(...)

Jean : - ... Eu canto. Bardo de meia-noite saído das histórias em quadrinhos do dia civilizado e decupado em folhetim salariado. Eu canto para as estrelas do Sena – por isso eu te pergunto : se existem estrelas do mar, estrelas do céu, estrelas de generais, por que não existiriam estrelas do rio – Eu canto, enfim ainda que eu rosne para a lua invisível e para você, sílfide vaga, até de manhazinha eu canto, enfim ainda que eu rosne.

(...)

Jean :- Independente de qualquer coisa. Nós fomos feitos para nos encontrar, pois eu também eu sou independente, tudo o que há de mais independente. Por que você me disse de imediato que você tinha vinte anos?

Creuve :- Porque é tudo o que eu tenho.

conteúdo que podem ser considerados de teor político, apenas a primeira foi censurada por ter uma cena onde a atriz aparecia com os seios nus.

Jean Vilar já havia afirmado em entrevistas desde o mês de junho, como por exemplo, em sua declaração ao *L'Express*, que “*O XXII Festival de Avignon será o da contestação.*” Tudo começou na véspera das eleições legislativas, com a contestação dos atores do *Living Theatre* pela população da cidade, notícia publicada no *L'Express* de 15 de julho. Vindos diretamente do teatro Odeon em Paris, os primeiros *enragés* apareceram na *Place de l'Horloge*, em Avignon. *Paradise Now* era o espetáculo de criação que seria apresentado pelo Living Theatre em 1968, Julien Beck, diretor da Cia, esclarece em Beck(1968) que para a preparação do espetáculo era proposto um tema ao grupo que o discutia em todos os mais diversos planos que nossas capacidades e nossa coragem nos permitem explorar. Ao período de discussão, seguia-se um período de exercícios e ensaios que exploravam a forma do jogo teatral e da encenação, procurando novos meios de ser e de se expressar, baseando-se na tese de que a sociedade não mudará enquanto a cultura não mudar.

Nous avons choisi le thème de Paradise Now parce que nous sommes anxieux de contrebalancer les cinq pièces de notre répertoire qui traitent toutes de l'horreur de la civilisation contemporaine, par un travail d'espoir, de joie, que le spectateur-participant peut atteindre.⁴⁸ (BECK, Cahiers du Festival 1968, 1968, s.p.)

Uma reportagem de abril de 2015 no jornal La Provence homenageia a atriz fundadora do Living Theatre, Judith Malina, que acabara de falecer aos 88 anos, relembrando sua passagem por Avignon em 68, ao retomar a seguinte fala que a atriz deixou durante o 40^o aniversário daquela edição histórica do Festival:

Je me souviens d'Avignon en 1968, je me souviens d'un monde en train de changer et j'étais heureuse de faire partie du mouvement. Nous avons soutenu les comédiens de la pièce La paillasse aux sein nus qui avait été interdite parce qu'une comédienne montrait ses seins. En solidarité, on a donc invité ces comédiens au Cloître des Carmes. Ils étaient assis, avec du scotch sur la bouche⁴⁹.(MALINA, La grande dame du Living Théâtre a marqué le Festival, 2015)

⁴⁸ Tradução da autora: Nós escolhemos o tema de Paradise Now porque nós estamos ansiosos em contrabalançar as cinco peças do nosso repertório que tratam todas do horror da civilização contemporânea, com um trabalho de esperança, de alegria, que o espectador-participante possa atingir.

⁴⁹ Tradução da autora: Eu me lembro de Avignon em 1968, eu me lembro de um mundo que estava mudando e eu estava feliz por fazer parte do movimento. Nós defendemos os atores da pela La paillasse

Avignon 1968 fez ressoar os ecos de maio de 1968 transformando o Festival num local de discussões políticas constantes, a partir de encontros efervescentes, apesar da redução da programação, como podemos ler no Bilan du XXII^{ème} Festival:

Le XXII^e Festival d'Avignon aurait du avoir avec ses 84 representations une très grande ampleur. Les évènements politiques en ont décidé autrement et nous avons du reduire le nombre de représentations « La Politique, c'est le Destin ». Il n'en reste pas moins, que d'une part il a eu le mérite d'exister, et que d'autre part les oeuvres présentées ont obtenu un excellent accueil de public.⁵⁰ (VILAR, Bilan du XXII^{ème} Festival d'Avignon, 1968, s.p.)

O XXII^{ème} Festival d'Avignon deveria ter acolhido quatro Cias, com apresentação de sete espetáculos dramáticos, esses números, no entanto, foram reduzidos a apenas duas apresentações de *Antigone* e três de *Paradise Now*, com apenas 3.492 espectadores, após a recusa de participação das Cias dirigidas por Georges Wilson, Jorge Lavelli e Antoine Bourseiller que se seguiu a censura a peça *Les Phalasses aux seins nus*, tendo, este aspecto sido determinante para a saída definitiva do *Linving Theatre* que abandonou o Festival. Em meio a esse contexto, Jean Vilar prosseguiu com o Festival mesmo após a recusa das Cias, mantendo a programação de dança, cinema e música e, apesar de ser comparado a Salazar pelos *enragés*, Vilar seguiu afirmando em meio ao contexto político e sobretudo por causa dele, que, ainda assim, “Il faut jouer!” O Ballet du XX^{ème} Siècle dirigido por Maurice Béjart manteve a sua programação de 17 de julho a 11 de agosto na Cour d'Honneur du Palais des papes, com três espetáculos diferentes em alternância em dezenove apresentações: *Le Sacré du Printemps*, *Ni Fleurs ni couronnes* e *Messe pour le temps present*, incluindo ainda um espetáculo de criação intitulado *A la recherche de...*, somando 60.344 espectadores. Podemos ver no filme *Avignon sur Scène*, de Sylvain Roumette e Pierre Samson, que documenta os debates políticos no *Verger Urbain V* em que Vilar foi insultado pelos *enragés*, com imagens de Julien Beck expressando o seu posicionamento político em

aux seins nus que tinham sido censurados porque uma atriz mostrava seus seios. Em solidariedade, nós convidamos então, estes atores a *Cloître des Carmes*. Eles estavam sentados com esparadrapo na boca.

⁵⁰ Tradução da autora: O XXII^o Festival de Avignon deveria ter se dado com suas 84 apresentações de uma grande amplitude. Os acontecimentos políticos decidiram de outra forma e nós tivemos que reduzir o número de apresentações “A Política, é o Destino”. De um lado ele teve o mérito de existir e de outro as obras apresentadas obtiveram uma excelente acolhida do público.

abandonar o Festival de 1968 com o *Living*, sem deixar, no entanto, de documentar os seus ensaios na Cour. O filme inicia com a seguinte legenda: « Ce film n'est pas une chronique du Festival d'Avignon 1968: il est simplement l'écho de quelques questions qui y furent posées au théâtre et à la culture. » Que questões foram, enfim, colocadas ao teatro e a cultura por Avignon 1968? De que forma estas questões encontram ressonâncias nos tempos atuais?

A proposta do *Living* nos faz lembrar da fala de um de meus entrevistados, Jules Noyons, reportando-se às décadas de 60/70. Transcrevo a seguir trecho da entrevista que nos proporciona uma leitura atual e particular deste período histórico:

Jules : Et il y a eu dans cette époque beaucoup d'idéalisme qu'on peut vraiment euh enseigner le peuple.

Renata : Enseigner le peuple a travers le théâtre ?

Jules : Oui, c'est un des moyens, oui.

Renata : C'était une politique culturelle ?

Jules : Oui.

Renata : Mais une politique que tout le monde pouvait faire, que les acteurs pouvaient faire, que les techniciens pouvaient faire que les gens du métier de théâtre pouvaient faire et comme ça se transmettait la tradition parce que les gens apprends et les gens qu'apprends enseignent aussi.

Jules: Mais maintenant on est devenu plus cyniques.

Renata:Cyniques?

Jules : Oui, on ne crois plus qu'on peut enseigner le peuple a travers le théâtre.

Renata : Les gens que travaillent ne croient pas. Il faut croire ?

Jules : Oui. Il faut croire mais on ne doit pas être naïf.⁵¹ (NOYONS, 2015, s.p.)

⁵¹ Tradução da autora: Jules : E teve nessa época muito idealismo de que nós podemos verdadeiramente é.. ensinar o povo.

Renata : Ensinar o povo através do teatro

Jules : Sim, é um dos meios, sim.

Renata : Era uma política cultural ?

Jules : Sim.

Renata : Mas uma política que todo mundo podia fazer, que os atores podiam fazer, que os técnicos podiam fazer, que as pessoas do métier de teatro podiam fazer e dessa forma se transmitia a tradição pois as pessoas aprendiam e as pessoas que aprendiam ensinavam também.

Jules: Mas agora nós nos tornamos mais cínicos.

Jules nos diz que nas décadas de 1960 e 1970 havia muito idealismo e que atualmente tornamo-nos mais cínicos. Para ele, antes acreditava-se poder educar o povo através do teatro, o entrevistado considera uma crença necessária, mas afirma, no entanto, que não podemos ser ingênuos.

Renata: Cínicos ?

Jules : Sim, nós não acreditamos mais que nós podemos ensinar o povo através do teatro.

Renata : As pessoas que trabalham não acreditam. É preciso acreditar?

Jules : Sim. É preciso acreditar mas não podemos ser ingênuos.

3 - TEATRO, AMOR E VIDA REPUBLICANA: LA PAROLE EST LIBRE?

Desde que tomei conhecimento da programação oficial do Festival, chamou-me a atenção uma apresentação diária ao longo de toda a duração do evento, do texto *A República*, de Platão com tradução de Alain Badiou, sempre ao meio dia nos jardins da mediateca Ceccano. A tradução era uma espécie de atualização do texto, fazendo alusão a poetas e personagens da modernidade, como por exemplo, Mallarmé que lecionou e viveu por alguns anos em Avignon, criando uma grande identificação com o público ao discutir, sobretudo, temas contemporâneos. A proposta era interessante: a leitura da República por cidadãos da república, representados por avignonenses, alunos da Escola de Artes Dramáticas L'Erac, membros do Groupe Miroir, políticos e *festivaliers* em geral. O próprio Alain Badiou esteve presente lendo um episódio. O resumo da programação destacava: *Cette proposition tentera d'établir un véritable échange dans cette période où dominant les dialogues de sourds*. [Esta proposta tentará estabelecer uma verdadeira troca neste período onde dominam os diálogos de surdos.] A França ainda abatida pelos atentados terroristas de janeiro de 2015 ao jornal satírico francês *Charlie Hebdo*, discutia a democracia e a vida republicana através de um texto fundador da filosofia ocidental.

Fonte: Acervo da autora



Figura 21 - Vitrine com placa *Je suis Charlie* na rua *Jean Henri Fabre*, Avignon, abril 2015

Fonte: Acervo da autora



Figura 22 - Leitura pública de *A República*, de Platão com Alain Badiou à esquerda, Avignon, 2015

Ao meio-dia os jardins da Médiathèque Ceccano enchiam-se das cores e olhares atentos de um público que circundava um pequeno palanque montado ao centro, ávido por acompanhar cada episódio da leitura de *A República*. Em folder explicativo sobre as bibliotecas da cidade, podemos ler em histórico sobre a Livrée Ceccano que a Mediateca foi construída em 1327-1329 pelo cardinal Arabloy, tendo sua construção continuada pelo cardinal Annibaldo Ceccano. Originalmente serviu como uma antiga residência de cardeais no séc. XIV tendo abrigado o colégio dos Jesuítas conhecido por comportar muitos alunos e professores célebres ligados a família real e, mais tarde, nos sécs. XIX e XX poetas como Frédéric Mistral, Sthephane Mallarmé e René Char.

Faremos agora uma análise das impressões que *A República* deixou no público, bem como do compartilhamento desta recepção e das trocas e debates impulsionados por essa leitura pública presentes no Cahier nº 9 do Groupe Miroir. Esta publicação reúne os ressentis dos membros do grupo, ou seja, as narrativas feitas por um grupo expressivo de espectadores que se encontram para debater os espetáculos apresentados no Festival, produzindo uma publicação, os Cahiers do Groupe Miroir. Cada Cahier é relativo a uma edição do Festival de Avignon e reúne os *ressentis* produzidos por este grupo espectral, ou seja, as marcas e sensações neles provocadas, aquilo que eles sentiram, o que suas memórias guardaram como impressões permanentes que eles

transmitem sob forma de textos, desenhos, pinturas, gravuras, composição de peças musicais, ou qualquer outro registro de escritura textual ou não, que eles queiram expressar e compartilhar. Discutiremos com mais ênfase o papel do Groupe Miroir enquanto ator cultural da cidade no capítulo 4 intitulado O PÚBLICO PARTICIPANTE, no entanto, poderemos perceber agora, um pouco do que esses *spectateurs participants et miroirs du sensible* [espectadores participantes e espelhos do sensível], conforme eles mesmos se definem em trecho da Introdução do *Cahier* nº 9, puderam nos transmitir a partir da experiência que vivenciaram com A República.

Maldonado(2015) constrói um precioso *ressenti* intulado *La République de Platon d'Alain Badiou* em que ele analisa a temática abordada em alguns encontros desta leitura, sem deixar de sublinhar que muitos membros do Goupe Miroir estavam presentes incarnando personagens nos jardins da *Mediathèque Ceccano*. O título de seu *ressenti* já aponta que se trata de fato de uma releitura, espécie de versão ou atualização da obra de Platão feita por Badiou, de forma que poderíamos mesmo falar que o filósofo contemporâneo seria um co-autor de Platão. Em seu texto, Alain Maldonado nos lembra que se trata de uma reflexão sobre a justiça, a organização política e o lugar dos filósofos na cidade 'ideal', escrita há 2500 anos e relida pelo filósofo Alain Badiou, possibilitando, assim, um mergulho numa atualidade mediterrânea fervilhante em meio a um mundo em plena transformação, convidando os espectadores de Avignon a partilhar e a refletir juntos e de maneira lúdica sobre o poder, a justiça e a democracia.

Para Maldonado(2015) a proposta é particularmente interessante, pois trata-se não apenas de romper com um diálogo de surdos, previsto atualmente em todas as esferas políticas e sociais, mas de fazer sucessivamente de *A República* o Coração da 69ª edição do Festival, espécie de centro deste *bourdonnement des foules désirantes* [murmúrio de massas desejantes]. No primeiro episódio já podia-se perceber que o público entrou no jogo que lhe era proposto, em cena a assembleia que se constituía era formada por Glauque, o jovem irmão de Platão, a bela Amantha, irmã de Platão, Polémarque, Niciroi, que é o filho de Nicias Socrate, Céphale e outros que, ao longo de 45 minutos debatiam com Socrate.

O *ressenti* aponta que no dia 5 de julho, a questão discutida foi a justiça, retomando algumas definições, que iam sendo apontadas pelos personagens ao longo da leitura, como a de Céphale, que sustenta que justiça seria 'dar a cada um aquilo que nós

lhe devemos’, ao que Polémarque ajuntou ‘é maltratar seus inimigos se eles forem canalhas e fazer, em revanche, o bem a seus amigos se eles forem pessoas honradas.’ Socrate então, confirma esta definição, no entanto Trasymaque, também presente na assembleia propõe: ‘Eu digo que o que é justo não é e nem deve ser nada além do interesse do mais forte.’, neste ponto, Socrate evoca o exemplo de um governo que prescreve os interesses de seus governados. O *ressenti* prossegue comentando os episódios dos dias 14 e 15 de julho, consagrados ao tema da verdade e Alain comenta que a assembleia formada pelos artistas e pelo público permitia trocas e diálogos inspirados pela peça, destacando em seu texto alguns desses momentos como quando ele sentou-se ao lado de alguém que trabalhava no Ministério da Cultura, aproveitando a ocasião para perguntar-lhe sobre a redução de verbas destinadas a cultura, ao que ele respondeu que as programações, devido a redução, seriam mais seletivas e econômicas, sendo necessária a invenção de uma nova relação com o público.

É interessante destacarmos agora dois instantes do *ressenti* de Michèle Jouines, um em que ela destaca a importância da reativação da mediateca enquanto lugar de apresentações do festival, onde já ocorreram alguns momentos historicamente relevantes, como os ensaios do Living e outros que compõem sua memória afetiva do festival, lembrando-a de quando ela levava seu filho para ver os ensaios de Jean Claude Drouau. Inspirada pelo texto de Platão-Badiou ela reflete ainda sobre a importância de se rebelar contra as opiniões dominantes, destacando um trecho em particular que ela retoma em nossa entrevista e que é, para ela, uma frase que passa a impulsionar sua vida: *mieux vaut un désastre qu’un ‘desêtre’*.

J’ai souvenir des répétitions du Capitaine Fracasse avec Jean-Claude Drouau, mon jeune fils s’amusait chaque jour dans leur décor et puis vint ce fameux Living Theater qui répétait aussi ici à l’abri du scandale qui eut lieu aux Carmes principalement. C’est une idée absolument géniale d’utiliser enfin ce lieu et je souhaite que quelque chose s’y passe l’an prochain. Notre ministre fut enthousiaste, nos politiques locales aussi...

Oui « il suffit de le vouloir », oui il faut être rebelle aux opinions dominants, lutter contre cet instinct conservateur de l’humain, ne pas faire comme Sénèque du fond de sa baignoire en or qui pensait que c’était absurde de se lever !! dit Badiou avec humour, mieux vaut un désastre qu’un « desêtre ». Il n’existe pas de situations désespérées, le bonheur est possible ; il est lié au système possible des rencontres ; il est opposé à la satisfaction qui est jouissance immédiate, fugitive. Bref toutes ces

rencontres furent un régal. Quelle chance j'ai de vivre cela pendant ce Festival !⁵² (JOUINES, 2015, pp. 165-166)

Um outro *ressenti* de Alain Maldonado intitulado *La République de Badiou: quelques thèmes abordés*, destaca alguns temas discutidos nesses encontros, como, por exemplo, a questão da família e da sexualidade, quando Sócrates reflete sobre o que poderia ser uma concepção comunista da família, concluindo não ser possível resolver um problema tão difícil. Outras questões apontadas neste *ressenti* foram: Os direitos da mulher; A cidade ideal; O comunismo e o amor, momento em que Sócrates destaca que quem não começa pelo amor, não saberá jamais o que é a filosofia e A relação entre a educação e a filosofia. É importante lançarmos um olhar para as conversas travadas por pessoas desconhecidas que partilhavam o mesmo banco durante as apresentações, como quando Alain nota a conversa que teve com um alemão que destaca o medo que o encenador de seu país, Ostermeier, que apresentava suas criações em Avignon 2015, tinha da ditadura, ou de uma estudante suíça e de sua mãe que evocavam a fuga de sua família da Polônia, ou, ainda, seu bate-papo com uma jovem que comentava sobre a situação do Líbano no Oriente Médio.

⁵² Tradução da autora : Eu guardo as lembranças dos ensaios do Capitaine Fracasse com Jean-Claude Drouau, meu filho mais novo se divertia a cada dia no cenário e depois veio o famoso Living Theater que também ensaiava aqui como abrigo ao escândalo ocorrido no Carmes principalmente. É uma ideia absolutamente genial utilizar enfim esse espaço e eu desejo que algo aconteça aqui no ano que vem. Nosso ministro foi entusiasta, nossos políticos locais também... Sim 'basta de querer', sim é preciso ser rebelde às opiniões dominantes, lutar contra este instinto conservador do humano, não fazer como Sêneca no fundo de sua banheira de ouro que pensava que era absurdo se levantar!! diz Badiou com humor, melhor , mais vale um desastre do que um 'não-ser'. Não existem situações desesperadas, a felicidade é possível; ela está ligada ao sistema possível dos encontros; ela é oposta a satisfação que é gozo imediato, fugidio. Enfim, todos estes encontros foram um regalo. Que sorte eu tenho de viver isso durante este Festival.

3.1 *Éloge de l'Amour*, de Badiou: O teatro e o pensamento pela diferença

Éloge de l'amour de Alain Badiou é um livro fruto de um diálogo público sobre o amor incitado por Nicolas Truong durante a série *Théâtre des Idées* organizada no Festival de Avignon, edição 2008. Apresentamos, agora, a partir de uma tradução livre, uma síntese desta obra que discute alguns aspectos fundamentais para entendermos o que seria um “pensamento da diferença.” Vemos em Badiou(2009) que o filósofo deve assumir que o pensamento nunca está separado das violentas peripécias do amor. De forma que as quatro condições fundamentais da filosofia seriam a de ser: sábio(a), artista, militante e amante, tais as exigências que a filosofia coloca a quem a pratica. Deve-se, então, reinventar e defender o amor! O filósofo-amante relembra-nos uma divulgação feita em Paris do site *Meetic* com os seguintes dizeres: *Ayez l'amour sans hasard!* [Tenha o amor sem o acaso!], *On peut être amoureux sans tomber amoureux!* [Podemos estar apaixonados sem cair de amores!] que propunham uma espécie de *coaching* amoroso, ou seja, você tem o amor mas antes seleciona na Internet seu signo do zodíaco, seus gostos pessoais, etc, recusando-se toda poesia existencial em nome da ausência de riscos. O amor, no entanto, seria esta possibilidade de experimentar o mundo do ponto de vista da diferença, afinal, é essencial compreender que a construção do mundo a partir da diferença é absolutamente outra coisa que a experiência da diferença. O filósofo-amante defende um ponto de vista onde não haveria nada de especialmente ético no amor como tal, diferindo assim da afirmação do outro como “le tout-Autre”, epifania fundamentada em Deus que caminha para uma alteridade fundadora de uma ética. O que há é o encontro de um outro e este encontro não é uma experiência, mas um acontecimento que tem consequências multiformes no interior de um mundo real.

Seguindo esta trilha, Badiou(2009) encara o amor como uma proposição existencial de construir um mundo descentrado do que poderia ser considerado a “minha simples pulsão de vida”. O amor seria o paradoxo de uma diferença idêntica, pois quando o filósofo caminha abraçado com sua amada ele vê a paz da noite sobre a montanha, os verdes dourados dos prados e a sombra das árvores e ele sabe não pelo seu rosto, mas pelo mundo mesmo, que sua amada vê o mesmo mundo e que esta identidade é parte do mundo. Amado e amante, assim, incorporam-se a um Sujeito único, o Sujeito do amor que vê o mundo nascer e desdobrar-se, não apenas sob o seu olhar pessoal. O

amor é sempre essa possibilidade de assistir ao nascimento de um mundo. Haveria no amor uma espécie de disjunção, uma separação que pode aparecer do ponto de vista da diferença sexual, ou, ainda, no amor homossexual enquanto simples diferença entre duas pessoas com suas subjetividades infinitas, disjunção correspondente a duas posturas de representação diferentes, apontando para a existência de um Dois. Quando esse “Dois” entra em cena ele só pode então, experimentar o mundo de uma maneira nova, contingente e capaz de incorporar o acaso, consistindo no encontro que dá início ao amor. A esse encontro, Alain Badiou dá um estatuto quase metafísico de um acontecimento, de alguma coisa que não está na lógica das coisas, sendo Romeu e Julieta a alegoria dessa disjunção, já que pertencentes a mundos inimigos. O amor teria um lado diagonal, que passaria através das dualidades as mais potentes e das separações as mais radicais, quando a surpresa do primeiro encontro aciona um processo que é fundamentalmente uma experiência de mundo, uma construção, uma vida que se faz e não apenas relações fechadas entre dois indivíduos. Temos aí a “cena do Dois”, que interessa sobretudo mais pelas questões de duração e processo que pelas relativas ao começo. O filósofo recusa uma concepção romântica do amor que consome e é consumido no encontro fusional, no sentido de ser consumido como uma chama, o que levaria não a uma cena do “Dois”, mas sim a cena do “Um”. Trata-se de um encontro imprevisível que nem o site *Meetic* pode arranjar e organizar porque, a partir do momento em que nós nos vemos, nós nos vemos e isto é irreduzível! O amor seria, então, o « duro desejo de durar », mas também o desejo de uma duração desconhecida, pois ele inventa uma temporalidade nova, uma forma específica de durar. Do ponto de vista de um encontro que é da ordem do acontecimento, seria a declaração “Eu te amo”, que engajaria a prova corporal do desejo sexual, de forma que o amor não se reduz a uma simples vestimenta do desejo sexual.

O amor seria, assim, na concepção de Alain Badiou, a construção de uma verdade sobre a “cena do Dois” que é também a verdade sobre uma experiência de mundo do ponto de vista da diferença. Por que o amor interessa e apaixona todo mundo? Por que tantos filmes, romances e canções que tratam de histórias de amor? O que há de universal é que todo amor propõe uma nova experiência de verdade sobre o que é ser dois e não mais um. Neste sentido, o amor tem que ser declarado, pois a declaração se inscreve na estrutura do acontecimento, no intuito de prosseguir com esta afirmação, o filósofo-amante remonta a expressão mallarmaica que fala da possibilidade

que o poema tem de fixar o acaso “Le hasard est enfin fixé...”⁵³ aplicando-a, assim, ao amor, pois declarar o amor é fixar o acaso do encontro na forma de um começo. A declaração é esse procedimento de fixar o acaso, passando da contingência à necessidade, dando-lhe uma aura de destino, podendo ser declarada e re-declarada várias vezes. Da mesma forma que o poema pode ser visto como “o acaso vencido palavra por palavra”, temos no amor, o acaso do encontro que é vencido dia após dia na invenção de uma duração, no nascimento de um mundo. Se tentássemos renunciar ao amor e não mais acreditar nele, como nos propõem os cétricos, seria um verdadeiro desastre subjetivo e a vida perderia suas cores, de forma que o amor continua sendo uma potência: Uma potência subjetiva.

Badiou(2009) aproxima a política do amor, sendo que, no amor trata-se de saber se os indivíduos são capazes de assumir a diferença e torná-la criativa, enquanto que na política trata-se de saber se muitos indivíduos, ou mesmo uma multidão, podem criar uma igualdade, tendo no primeiro caso, a família como célula base de propriedade e egoísmo e, no segundo, o poder do Estado exercendo função similar. O que não quer dizer que o objetivo da política é o poder, afinal, seu objetivo é o de saber do que o coletivo é capaz, da mesma forma, no amor, o objetivo é o de experimentar o mundo do ponto de vista da diferença, e não assegurar a reprodução da espécie. No entanto, a política costuma identificar seu verdadeiro inimigo, em um rival totalmente exterior, esquecendo-se que é o egoísmo que é inimigo do amor. Poderíamos dizer: o inimigo principal de meu amor, aquele que eu devo vencer, não é o outro, sou eu, o ‘eu’ que quer a identidade contra a diferença, que quer impor seu mundo contra o mundo filtrado e reconstruído sob o prisma da diferença.

O filósofo-amante nos lembra que o amor é uma das experiências mais dolorosas da vida subjetiva, sublinhando que a forma como o amor procede não é sempre pacífica, sendo capaz de comportar querelas violentas e verdadeiros sofrimentos que podemos ou não superar. A ausência de passividade no amor lembra a política revolucionária, já que, no amor podem até mesmo ocorrer suicídios e assassinatos ao contrário da propaganda *Meetic* que desponta como uma promessa de “todos os riscos assegurados”. O amor tem também o seu próprio regime de contradições e violências, afinal, uma verdade não é alguma coisa que se constrói num mundo cor-de-rosa. Nunca! Em política nos batemos

⁵³ A expressão refere-se ao poema de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, traduzido por Haroldo de Campos como Um lance de dados jamais abolirá o acaso em Mallarmé(2002)

com a questão dos inimigos, sem dúvida, enquanto que no amor, temos a questão dos dramas imanentes, internos, que não definem de fato inimigos, mas que fazem entrar a pulsão de identidade em conflito com a diferença. Desta forma, o drama amoroso seria a experiência a mais clara do conflito entre identidade e diferença.

Estabelecendo uma aproximação entre a palavra comunismo e as dialéticas presentes no amor vemos que as diferenças relativas à nacionalidade, língua ou cultura não impedem a participação no processo político de tipo comunista, da mesma forma que as identidades não são por si mesmas obstáculos a criação amorosa. Dos três termos da divisa republicana a palavra Fraternidade seria a mais obscura, já que liberdade e igualdade apresentam uma definição mais estreita. Agora, em relação a Fraternidade, trata-se de que? Aí temos, sem dúvida, a questão da diferença e sua copresença amigável no seio do processo político, tendo como limite essencial o face-à-face com o inimigo. Haveria na potência do amor uma aparente contingência que pode ser vista como um elemento universal imanente, apesar do cristianismo tê-la considerado uma potência transcendente. O filósofo considera que essa potência universal do amor seria simplesmente a possibilidade de fazer uma experiência positiva, afirmativa e criadora da diferença, uma afirmação do Outro mas sem o Grande Outro, o “Tout-Autre” da transcendência. O problema seria que em oposição a este amor combatente a que Alain Badiou dedica o seu *Elogio*, enquanto criação terrestre e nascimento diferenciado de um mundo, o cristianismo substitui por um amor passivo, devoto e curvado. Badiou(2009) afirma “Um amor de joelhos não é para mim um amor », afinal, o amor é movido por alguma coisa que não tinha razão de ser, algo que não aparecia antes como uma possibilidade.

Trata-se não da similitude entre o amor e o engajamento revolucionário, mas sim de um tipo de ressonância secreta que se dá num nível íntimo, entre a intensidade que a vida adquire quando ela está engajada ao nível da Ideia e a intensidade qualitativamente diferente que lhe confere o trabalho da diferença no amor: Seria como dois instrumentos de música completamente distintos por seu timbre e sua força, mas que, convocados por um grande músico, convergem misteriosamente. Alain Badiou comenta que estão inscritas nas suas obras um balanço essencial dos anos vermelhos, entre Maio de 68 e os anos 80 quando ele forjou sua convicção política a qual permanece implacavelmente fiel, sendo que ‘comunismo’ seria apenas um de seus nomes possíveis. A duração desta origem passa a perdurar em sua Vida a partir da percepção de que não se deve jamais

renunciar a convicção amorosa e política, levando sua vida filosófica a caminhar entre a política e o amor, encontrando aí um acordo musical.

O amor teria também, um aspecto ‘trabalhador’, pois há um trabalho no amor e não apenas um milagre, já que é preciso estar nas brechas, cuidar, reunir-se consigo mesmo e com o outro, pensar, agir e transformar. O filósofo-amante-dramaturgo afirma que somente a arte restitui a dimensão sensível do que é um encontro, um sobressalto, uma insurreição, sendo, portanto, o grande pensamento do acontecimento como tal. Uma grande pintura, por exemplo, não se reduziria ao que é mostrado, o acontecimento latente viria como que furar aquilo que é mostrado. A arte representou com frequência o caráter asocial do amor, afinal, os amantes estão sozinhos no mundo, sendo eles os únicos depositários da diferença pela qual experimentam o mundo. O surrealismo exalta o amor louco enquanto potência acontecimental fora da lei, lembrando-nos que é este o momento em que o acontecimento vem furar a existência. Por isso temos o *amor louco*, pois o amor é irreduzível a toda lei “Não existe lei no amor”, funcionando como uma potência que se faz contra a potência da ordem da lei.

Alain Badiou comenta que o amor pelo teatro é, talvez mais potente que o seu amor pela filosofia, que veio mais tarde. O que o fascinou no teatro quando ele subiu em cena pela primeira vez, ainda jovem, foi o sentimento imediato de que alguma coisa da língua e do poema encontra-se, ainda que inexplicavelmente, ligada ao corpo. O teatro era, então, para ele uma figura do que seria o amor mais tarde, porque, afinal, era esse momento onde o pensamento e o corpo são de alguma forma indiscerníveis. Expostos um ao outro de tal maneira que não se pode dizer « Isto é um corpo » e « isto é uma ideia » há uma mistura dos dois, uma sabedoria do corpo pela língua, exatamente da mesma forma que quando dizemos a alguém « Eu te amo », o dizemos ao vivo diante do outro, mas também nos endereçamos a alguma coisa que não se reduz a essa simples presença material, algo que está além dela mesma. O teatro seria então o pensamento no corpo, o pensamento-em-corpo, “la pensée-en-corps”, uma espécie de ‘pensée encore’ ‘pensamento mais, ainda’⁵⁴ que se relaciona com os ensaios, as repetições. Retomemos uma vez mais, ainda, diz o encenador. O pensamento não vem ao corpo facilmente. É complicada a relação de um pensamento com os espaços e os gestos, pois ela deve ser,

⁵⁴ Optamos aqui por retomar a tradução feita por M. D. Magno do termo *encore* para o Seminário XX de Lacan intitulado *Encore*, e, traduzido por Mais, Ainda. Ver: Lacan, Jacques. O Seminário: Livro 20: mais, ainda; versão brasileira de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982

ao mesmo tempo, imediata e calculada. O mesmo se passa no amor. O desejo é uma potência imediata, mas o amor demanda além disso, cuidados, tomadas e retomadas. O amor conhece o regime das repetições, dos ensaios. « Diga-me ainda que você me ama » Na carícia podemos entender, se ela é envolvida pelo amor ‘Mais, ainda!’ ‘Mais, ainda!’, onde a exigência do gesto se sustenta numa insistência da palavra, de uma declaração sempre nova. Sabe-se que no teatro a questão do jogo amoroso é decisiva e que tudo é questão, justamente, de declaração, sendo que este teatro do amor, este jogo do amor e do acaso é o que faz com que o amor do teatro seja tão potente.

Nicolas Truong relembra a posição de Antoine Vitez que encenou a ópera de Alain Badiou *L'Écharpe rouge* em 1984 no Festival de Avignon com música de Georges Aperghis : « É sempre isto que eu quiz mostrar em cena : dar a ver a força violenta das ideias, como elas mergulham e atormentam o corpo.” ao que Alain Badiou relembra o poeta português Fernando Pessoa, quando este diz *o amor é um pensamento* sem deixar de pontuar que trata-se de um enunciado paradoxal, pois o amor é um pensamento, mas a relação entre este pensamento e o corpo é totalmente singular e sempre marcada, como dizia Antoine Vitez, por uma violência inelutável. Nós experimentamos essa violência na vida, afinal, o amor pode dobrar nosso corpo, induzir a tormentas imensas. O amor não é um vasto rio tranquilo. Não podemos esquecer o número assustador de amores que levam ao suicídio e ao assassinato. No teatro, o amor não é somente o *vaudeville* do sexo ou um galantear inocente, ele exprime também a tragédia, a renúncia, o furor. A relação entre o teatro e o amor é também a exploração do abismo que separa os sujeitos e a descrição da fragilidade desta ponte que o amor lança entre duas solidões. O que é um pensamento que se expõe indo e vindo entre dois corpos sexuados? Se o teatro não fala do amor, fala certamente de política, temos aí uma definição possível da tragédia, dizendo que ela é o cruzamento da política e do amor. No entanto, o amor do teatro, é o amor do amor, porque sem histórias de amor, sem a luta da liberdade amorosa contra o contrato familiar, o teatro não é grande coisa. O mais explorado conflito teatral é o da luta do amor fortuito contra a lei necessária, as comédias de Molière, por exemplo, contam-nos como jovens que se conhecem por acaso devem desfazer a intriga de um casamento arranjado por seus pais, representando a luta de jovens, ajudados por proletários(escravos e criados), contra os velhos, ajudados pela Igreja e pelo Estado. Então poderíamos dizer: “A liberdade ganhou, não há mais

casamento arranjado, o casal é uma criação.” Qual liberdade exatamente? A qual preço? Qual preço o amor pagou pelo triunfo de sua liberdade?

Quando indagado sobre uma possível relação entre o amor do teatro e o amor por uma comunidade ou um coletivo relacionado a vida de trupe, Alain Badiou responde que o teatro é o coletivo e, nesse sentido, é a forma estética da fraternidade, havendo em todo teatro alguma coisa de comunista. A palavra comunista é entendida aqui como todo devir que faz prevalecer o ‘em comum’ sobre o egoísmo, a obra coletiva sobre o interesse privado. Ainda que *en passant*, o amor é comunista neste sentido, se admitirmos que o verdadeiro sujeito do amor é o devir do casal e não a satisfação dos indivíduos que o compõem. Teríamos, assim, uma definição possível do amor: o comunismo mínimo! O mais tocante é a precariedade da comunidade de uma turnê teatral: vive-se junto por um mês ou mais e a um determinado momento é hora de se separar. O teatro é também essa prova de separação. Há uma grande melancolia nesses momentos onde a fraternidade do jogo teatral se desfaz. Conhecemos bem o rito ‘Olhe, aqui está o meu número de celular, a gente se liga, tá?’ E não nos ligaremos mais. É o fim, a separação. A questão da separação é tão importante no amor que poderíamos definir o amor quase como que a vitória de uma luta contra a separação. A comunidade amorosa também é precária e para mantê-la e desenvolvê-la é necessário bem mais que um número de telefone.

O amor do teatro é o singular amor de expor seu próprio corpo em prol da língua, em prol da ideia. Todo filósofo é ator, qualquer que seja sua hostilidade ao jogo e a representação, já que a filosofia discute o público desde a Grécia Antiga. Há, por um lado, sempre a exposição de si-mesmo na filosofia que faz com que a dimensão oral seja apreendida pelo corpo, numa operação de transferência. Neste ponto da discussão Alain Badiou fala de seu projeto de “tradução” integral da *República*, de Platão, que veio a ser apresentado na forma de uma leitura diária na edição 2015 do Festival de Avignon, citando a seguinte passagem que remete a uma fala de Sócrates:

- Faut-il que je vous rappelle ce dont la réminiscence devrait être extrêmement vive en vous ? Quand nous parlons d’un objet d’amour, nous posons que l’amant aime cet objet en totalité. Nous n’admettons pas que son amour en sélectionne une partie et en rejette une autre.

Les deux jeunes semblent stupéfaits. C’est Amantha qui prend sur elle d’exprimer leur désorientation :

- Cher Socrate ! Quel rapport entre cette excursion du côté de l'amour et la définition du philosophe ?

- Ah, les voilà bien, nos jeunes amoureuses ! Incapables de reconnaître que, comme l'a dit le grand poète portugais, Fernando Pessoa, 'l'amour est une pensée.' Je vous le dis, jeunes gens : qui ne commence pas par l'amour ne saura jamais ce que c'est que la philosophie.(BADIOU, 2009,pp 78-79)⁵⁵

O filósofo-dramaturgo nos lembra então que a França é simultaneamente e dialeticamente o país das revoluções e também a terra da reação, mostrando, com isso, que a eleição de Sarkozy não foi uma surpresa. Haveria então uma história da França onde se sucedem a filosofia das Luzes, Rousseau, a Revolução Francesa, Junho de 48, a Comuna de Paris, o Fronte Popular, a Resistência, a Liberação e Maio de 68. O problema é que há também uma outra: a Restauração de 1815, os Versailhenses, a União sagrada durante a guerra de 14, Pétain, a terríveis guerras coloniais... e Sarkozy. O amor está em jogo entre o livre curso da revolução e a correspondente reação obsessiva presente nessas duas histórias da França que se misturam uma a outra. O Romantismo amoroso liga-se às revoluções do século XIX. André Breton é também o Fronte Popular, a Resistência e o combate antifacista, sem esquecer que Maio de 68 foi uma grande explosão de tentativas de novas concepções da sexualidade e do amor. Agora, quando o contexto é depressivo e reacionário, o que se tenta trazer para a ordem do dia é a identidade. Podemos verificar esta questão nos usos que Sarkozy fez de legislações ferozes e repressivas exercidas sobre operários de províncias estrangeiras, fato que ele já tinha praticado quando ministro do Interior. Neste caso, o discurso em vigor mistura identidade francesa e identidade ocidental ressaltando o aspecto colonialista relativo ao 'africano'. A proposta reacionária é a de defender os valores franceses ao lado do capitalismo globalizado como única identidade possível. Do ponto de vista da reação o que há é sempre uma temática identitária brutal e, quando o que está em jogo é a lógica identitária, o amor encontra-se ameaçado. É por isso que seria

⁵⁵Tradução da autora : É preciso que eu vos lembre daquilo que a reminiscência deveria ser extremamente viva em vocês? Quando nós falamos de um objeto de amor, nós colocamos que o amante ama este objeto em sua totalidade. Nós não admitimos que o seu amor selecione uma parte e rejeite outra.

Os dois jovens parecem estupefados. É Amantha que se esforça para exprimir essa desorientação:

- Caro Sócrates ! Qual relação entre essa excursão ao aspecto amoroso e a definição do filósofo?

- Ah, aí está, nossos jovens amorosos ! Incapazes de reconhecer que, como disse o grande poeta português, Fernando Pessoa, 'o amor é um pensamento.' Eu vos digo, meus jovens: quem não começa pelo amor não saberá nunca o que é a filosofia.

preciso defender o amor naquilo que ele tem de transgressivo e heterogêneo que é esta confiança na diferença.

Na Reação, desconfia-se sempre da diferença em nome da identidade, esta é sua máxima filosófica generalizada. Se nós queremos, ao contrário, nos abrir a diferença e ao que ela implica, isto quer dizer que o coletivo seja capaz de ser aquele do mundo inteiro, um dos pontos da experiência individual a ser praticado é a defesa do amor. Ao culto identitário da repetição é necessário opor o amor daquilo que difere, é único, nada repete, é errático e estrangeiro. Em 1982 Alain Badiou já escrevia na Teoria do sujeito: ‘Ame isto que você não verá jamais duas vezes’. Nesta concepção de um pensamento da diferença o “Eu te amo” torna-se, devém: há no mundo a fonte que você é para a minha existência, eu vejo nossa alegria, a sua primeiro, como no seguinte verso de Mallarmé: *Dans l’onde toi devenu(e) / Ta jubilation nue (Na onda teu devir / Tua jubilação nua.)*

No intuito de pensarmos o amor enquanto uma potência de vida que inaugura uma experiência de mundo do ponto de vista da diferença, analisaremos agora alguns trechos de narrativas da experiência amorosa de Anne Philipe, mulher do célebre ator Gérard Philip que integrou o TNP de Jean Vilar, rendendo momentos inesquecíveis à memória *festivalière*, alguns eternizados e lembrados nas *Fenêtres Festivals* de Avignon. Em sua memória de inspiração autobiográfica *Le temps d’un soupir*, Anne Philipe, criadora com Jean Rouch do *Comité du film ethnographique*, autora de vários documentários sobre a Ásia e a África, publica em 1963 este romance, obra que nos traz o seu olhar para os momentos que passou com seu amado, com quem vive de 1951, ano de seu casamento, até 1959, ano da morte de Gérard Philipe.

O romance levanta a seguinte reflexão: No plano da duração, o que representa uma vida humana diante da escala do mundo? Quando muito, o tempo de um suspiro. (« *Sur le temps de la durée, que represente une vie humaine à l’échelle du monde? À peine le temps d’un soupir* ») Sob ameaça da morte iminente do marido por causa de um câncer, o romance é construído a partir de uma escrita que faz emergir a todo momento a questão da duração (*la durée*), trazendo à tona lembranças que a invadem, afinal, podemos dizer que a lembrança de um amor não é da ordem da reflexão, tampouco da serialidade, mas da singularidade de um corpo que se abre para a experiência do abismo permitindo-se essa experiência invasiva e disruptiva da memória em seu movimento incessante, contínuo e criador.

Quais as colorações desses instantes de amor? No intuito de entrevermos esse aspecto pictural da memória em sua capacidade de manter viva a tonalidade de um instante específico, relembremos aqui da frase descrita em Vilar(2003) quando o diretor nos fala que de seu encontro decisivo com Charles Dullin, ele conservava para sempre em sua memória visual uma espécie de água-forte, não à la Rembrandt, pois seria um pouco exagerado, mas nesse estilo (*“une espèce, disons, d’eau-forte, je ne dirais pas une eau-forte à la Rembrandt, ce serait... un peu exagéré, mais dans ce style là...”*) A intensidade deste primeiro encontro com Charles Dullin fará nascer em Jean Vilar o amor do teatro, deixando-lhe para sempre as marcas de uma coloração decisiva. Da mesma forma, podemos dizer que a potência de um encontro amoroso mantém-se na duração quando, por exemplo, Philipe(1963), narra os momentos passados com o marido que surge nela, para ela e apesar dela, invadindo-a, fazendo com que ela confunda a duração de um instante com a realidade: *« Je les aborde parfois et ils m’envahissent au point que, la durée d’un instant, je les confonds avec la réalité. »* Ela relembra, por exemplo, o momento da compra da casa de campo do casal, o primeiro olhar para o jardim e esses instantes suspensos no tempo que faziam a imaginação cantar:

Nous avons ouvert les volets et exploré la maison, déjà mon imagination chantait. Chaque fenêtre découvrait un lieu d’un romantisme sublime. La maison serait ce que nous la ferions ; la rivière coulait à vingt mètres, les arbres existaient, le silence habitait cette terre. Nous y ferions naître l’amour.⁵⁶ (PHILIPPE, 1963, p.24)

Seguindo a trilha de um *pensée par la différence* proposto em Badiou(2009) em sua aproximação do amor pelo teatro com a intensidade do amor e da revolução, podemos dizer que este tempo do amor que penetra e invade a imaginação fazendo-a cantar e construir o futuro desde o primeiro encontro, seria similar ao tempo da criação que faz emergir a cena no palco. Desde o primeiro olhar que Anne Philipe lança para a casa de campo ela já entrevê que o casal faria aí nascer o amor: *“Nous y ferions naître l’amour.”*

⁵⁶ Tradução da autora: Nós abrimos as persianas e exploramos a casa, minha imaginação já cantava desde então. Cada janela dava para algum lugar de um romantismo sublime. A casa seria o que nós faríamos dela ; o rio corria a vinte metros, as árvores existiam, o silêncio habitava esta terra. Nós faríamos o amor nascer aí.

Nesta temporalidade outra, os ritmos simplesmente eclodem, aparecem, o tempo é o tempo que passa, flui, escorre... Eis que um dia, Anne Phillippe faz uma descoberta: “Le temps de l’accomplissement est venu”:

Pendant des années nous avons pressenti qu’à partir de notre amour nous pourrions construire. Construire des enfants, un métier, des amitiés, des maisons et peut-être aider à construire un monde meilleur. Le temps de l’accomplissement est venu. Nous sommes des architectes émerveillés. Cette nuit, peut-être parce que le dépaysement nous donne une acuité plus vive et parce que la nuit est si belle, nous découvrons que nos projets sont devenus la réalité.⁵⁷ (PHILIPPE, 1963, p. 29)

O tempo como construção permite o nascimento de nuances na temporalidade, dando a ver tonalidades ao longo de sua história, como, por exemplo, a emergência do tempo da realização (*le temps de l’accomplissement*) de que nos fala Philippe(1963). Podemos depreender de Badiou(2009) que o amor do teatro também permite a efetuação de uma temporalidade outra, através da experiência da precariedade de um coletivo teatral que se dissolve após a turnê, mas que deixa em cada um os registros de uma experiência da diferença a partir de uma vivência estética da fraternidade, em que o ponto de vista do outro é decisivo para a criação do espetáculo teatral. O *temps de l’accomplissement* aparece no amor do teatro como fruto de uma dura conquista de ensaios e repetições, quando a cena finalmente nasce é preciso, no entanto, repeti-la cada vez mais, cuidando para que cada gesto ou sílaba possam habitar o espaço cênico enquanto tempo de criação, apontando, assim, para o caráter criativo e disruptivo de um tempo de realização que só se efetua enquanto experiência da diferença, do encontro, da outreidade.

Retomando Badiou(2009) o amor seria a realização de uma proposição existencial de construção de mundo descentrado da “minha simples pulsão de vida”, seguindo o paradoxo de uma diferença idêntica em que a amada vê o mesmo mundo que o amante e esta identidade é parte mesma do mundo, compondo um Sujeito único, o Sujeito do amor que vê o mundo nascer e desdobrar-se não apenas a partir de seu olhar pessoal. Olhando para o rosto de sua amada lá estão a paz da noite sobre a montanha, os verdes dourados dos prados e a sombra das árvores, afinal amado e amante habitam o

⁵⁷ Tradução da autora : Ao longo dos anos nós sentíamos que a partir do nosso amor nós poderíamos construir. Construir crianças, um trabalho, amizades, casas e talvez ajudar a construir um mundo melhor. O tempo da realização chegou. Nós somos arquitetos maravilhados. Esta noite, talvez porque o isolamento nos dá uma cidade mais viva e porque a noite é tão bonita, nós descobrimos que nossos projetos se tornaram realidade.

mesmo mundo neste instante in-tenso único que compõe uma das muitas nuances da temporalidade do amor, cada qual com sua singularidade, lançando-se, porém, no abismo de uma memória que propõe a criação de um mundo possível com Novas possibilidades de Vida, afinal, para Badiou(2009): “O amor é sempre essa possibilidade de assistir ao nascimento de um mundo.” Esta reflexão nos faz lembrar da imagem que povoa o pensamento de Anne Philipe naquele instante único em que ela lança pela primeira vez um olhar para a casa de campo em que partilhará momentos únicos com seu marido Gérard Philipe: “Nous y ferions naître l’amour.”

Nous étions heureux et conscients de l’être. C’était une joie pure, calme, faite de la conviction que tout ne pouvait être que bien. Tu as enlevé ton manteau et nous nous assis dessus. Nous nous regardions dans la nuit. Je voyais tes yeux clairs et tes cils mouillés de neige. La ville était à deux pas, au-delà des grilles, elle nous entourait. Trois heures sonnèrent. Pourquoi ai-je tout à coup pensé au malheur ? Pas au nôtre, qui à cette minute-là me paraissait impossible à imaginer, mais à celui des autres. A ce moment précis, des gens mouraient, d’autres tuaient, des couple se déchiraient, des enfants pleuraient sur leur solitude, des hommes et des femmes étendus sur leur lit faisaient le compte de leur misère. Très loin d’ici, en Indochine, des hommes agonisaient ou torturaient. Pas une seconde, depuis que la vie existe, le jeu de la joie et de la souffrance, de la naissance et de la mort ne s’était arrêté et il durerait aussi longtemps que le monde. Nous restions immobiles, baignés de bonheur, nos bras enlacés, nos têtes proches. L’un de nous dit : ‘Nous essaierons d’être élégants si un jour nous sommes malheureux.’ L’autre répondit : ‘je te le promets.’⁵⁸ (PHILIPPE, 1963, pp. 34-35)

Le temps d’un soupir pode ter muito a nos dizer sobre a emergência de novas possibilidades de Vida, abarcando em sua análise o tempo como construção e suas nuances, a partir de uma escrita poética que nos transporta para outras temporalidades, lembrando-nos que a memória é uma construção em movimento. Como no pequeno diálogo a seguir que nos alerta através de um exemplo cotidiano que o corpo deve estar inteiro em seus matizes, suas vivências e nuances, afinal a carne muito fresca não combina com a vida, mas com a morte. A carne cozida não pode nunca estar muito

⁵⁸ Tradução da autora : Nós éramos felizes e conscientes de sê-lo. Era uma alegria pura, calma, feita da convicção de que tudo não poderia senão estar bem. Você retirou seu casaco e nós nos sentamos sobre ele. Nós nos olhávamos na noite. Eu via teus olhos claros e teus cílios molhados de neve. A cidade estava a dois passos, para além das grades, ela nos cercava. Soaram três horas. Por que eu pensei de relance na infelicidade ? Não na nossa, que neste minuto me parecia impossível imaginar, mas na dos outros. Neste momento preciso, pessoas morriam, outras matavam, casais se desfaziam, crianças choravam a sua solidão, homens e mulheres deitados em seus leitos faziam a contabilidade de suas misérias. Muito longe daqui, na Indochina, homens agonizavam ou torturavam. Nenhum segundo, desde que a vida existe, o jogo da alegria e do sofrimento, do nascimento e da morte não freou e ele duraria tanto tempo quanto o mundo. Nós permanecíamos imóveis, banhados de alegria, nossos braços enlaçados, nossas cabeças próximas. Um de nós disse : ‘Nós tentaremos ser elegantes se um dia nós formos infelizes.’ O outro respondeu: ‘eu te prometo.’

fresca, senão é como uma carne sem vida, não apresentando nenhuma variação de tonalidade, odor e paladar:

Tu te jetais sur chaque repas tandis que je me forçais à avaler. ‘La viande est dure, as-tu dit un soir, elle est trop fraîche.’ Trop fraîche, c’est-à-dire tuée, morte, depuis trop peu de temps. J’ai eu envie de vomir.⁵⁹

(PHILIPPE, 1963, p. 45)

Totalmente contrário é o movimento de Vida que percorre a memória no instante criador de um espetáculo de *Arts Vivants*, sempre atento a manutenção e renovação das nuances trabalhadas durante os ensaios. Apresentamos agora a tradução dos dois últimos editoriais do Festival de Avignon, o de 2015 intitulado *Eu sou o Outro* e o de 2016, *O amor dos Possíveis*, como forma de articulação de um pensamento da diferença que surge na potencialidade disruptiva e transformadora do amor do teatro:

EU SOU O OUTRO

Terá sido necessária a tragédia do mês de janeiro para que a classe política concorde que a cultura e a educação são a esperança da França. O que apreendemos disso? A cultura será amanhã esta educação cidadã que mudará realmente o elo social? A educação se tornará enfim a real preocupação da nação, a vontade de criar seres providos de senso crítico e capazes de se inventar um destino? E os cidadãos, passada a tomada de consciência, ousarão apostar mais na cultura que na ignorância, mais na solidariedade que no recuo, mais no futuro que na imobilidade? Este sonho doloroso da França inaugura o tempo onde a cultura não será mais um ornamento turístico ou um luxo supérfluo mas um elo que transcende as classes, uma riqueza a frutificar e o destino mesmo da Política? A palavra cultura se estende em um só golpe às definições fundamentais da república, da laicidade, da cidadania e da fraternidade. O que restará disso quando, em alguns meses, as falsas evidências econômicas terão nos levado a perder o gosto do possível?

Artistas, espectadores, cidadãos, nossa missão é grande pois não se trata mais somente de preservar uma parte da cultura na pressa dos tempos consumistas, mas de fazer a cultura entrar num projeto de sociedade que não existiria sem ela. É justamente o que nós devemos incitar, esta súbita ampliação do termo cultura até condições de organização de uma sociedade melhor. A própria palavra política, nossos concidadãos não a entendem mais como maquinação de partidos, estratégia de poder, especulação sem civismo e cabe a nós lhe dar as letras da nobreza e um futuro. Neste combate, não há nem hierarquia nem clivagem; o público, os profissionais da cultura e da educação partilham um mesmo engajamento, combatendo ombro a ombro. É preciso engrandecer o destino de cada um com o destino do outro, abrir uma alternativa ao comunitarismo,

⁵⁹ Tradução da autora : Você se lançava sobre cada refeição enquanto que eu me esforçava para comer. ‘A carne está dura, você disse uma noite, ela está muito fresca.’ Muito fresca, quer dizer assassinated, morta faz pouco tempo. Eu tive vontade de vomitar.

promover o amor do espírito, dar sua chance a todas as formas de inteligência, fazer que as crianças de nosso país não sonhem unicamente em ser milionárias, mas em estar no mundo na abertura e na alegria.

Que bela ideia de pensar que o imenso movimento que reuniu a França finalmente convergiu para esta fórmula perfeita “eu sou o outro”. É no fenômeno humano o maior mistério e a maior necessidade. Nós imaginamos o artista narcísico, mas sua liberdade inalienável não existiria se ela não estivesse voltada para uma alteridade vestida de ouro, para uma embriaguez em escapar a si-mesma, em conhecer todos os destinos e em particular daqueles que não tem a palavra.

Avignon abre seu campo utópico colocando-se uma questão incessante: teremos nós renunciado a um mundo melhor? A força de Avignon, sempre reconduzida por seu público, é a de colocar esta questão não somente em termos intelectuais, mas neste momento de experiência partilhada que são as três semanas do Festival. O que é um festival bem sucedido? Talvez aquele que aciona uma mudança de mundo e chega pela força dos artistas e dos aplausos a acolher esta mudança com um prazer paradoxal. Sem dúvida, a lucidez estará presente neste encontro marcado, ela nunca esteve ausente dos palcos contrariamente ao que alguns gostariam de acreditar, imaginando o artista fora do real, quando são frequentemente alguns políticos e as elites que dele se encontram excluídos. Mas esta lucidez não é sinônimo de desespero; ela não tem a violência das estatísticas, o dogmatismo das avaliações. Ela se ocupa de fermentos e de vida, ela é feita de indignação e não de resignação, ela se opõe ao glacial silêncio das estatísticas. Mesmo se a guerra está presente em muitas obras da edição 2015, é para limitar seu poder de sedução e compreender os meios de parar sua fatalidade.

Avignon são três semanas de grande e belo agito, não há ninguém que nos impedirá de escutar o canto do mundo e esse murmúrio de massas desejantes, este zum-zum-zum das festas, este tilintar das esperanças. Nós podemos às vezes nos distanciarmos deste agito e nos refrescarmos a sombra de um silêncio pleno de ensurdecadora interioridade, há no sentido próprio como figurado, jardins suficientes nesta cidade-festival. Mas alguma coisa se rompeu deste silêncio desesperado ou culpado, do silêncio onde nós nos sentimos incompletos e sozinhos. Acima de nós, as estrelas de Avignon enciúmam-se de nossas indagações e da nossa impaciência, pois não aprendemos a ser humanos estando separados da humanidade.

(PY, 2015, s.p.)

O amor dos possíveis

Não se faz a revolução sozinho. As grandes mudanças, as revoluções são sempre a ação de forças coletivas favorecidas pelo vento da história, mas como viver quando este vento se cala? Como viver quando a política é sem esperança, esquecida do futuro? Como viver quando as ideias não tem mais valor, quando o corpo social está esquarterado, amedrontado, reduzido ao silêncio? Como viver uma vida digna quando a política se reduz a manobras politíqueiras? Quando a revolução é impossível resta o teatro. Lá onde as utopias aguardam dias propícios, forças audaciosas ainda inventam um amanhã, onde os votos de paz e de equidade não são pronunciados em vão. Quando Hamlet vê a impossibilidade da revolução, ele convoca o teatro para fazer uma

revolução do teatro que diz que tudo é ainda possível, que é preciso reanimar o desejo e os dias embriagados de devires.

É no teatro que nós preservamos as forças vivas da mudança na escala do indivíduo. Face ao desespero do político, o teatro inventa uma esperança política que não é apenas simbólica mas exemplar, emblemática, encarnada, necessária. A política é muito bela para que nós a deixemos aos políticos quando estes não tem no coração senão privilégios de classe. E o primeiro sinal da demissão política dos políticos é sempre o desencajamento cultural. Sim, não se pode quantificar a cultura e sua necessidade ultrapassa de longe a legitimidade econômica, escapando aos homens sem esperanças.

No entanto, esta desesperança política não nos impede de ainda crer no futuro. Crer no futuro quando as forças históricas são contrárias é talvez a melhor definição da cultura. Pois a política não é a fria gestão das realidades mas a prática do amor pelo presente e pelo outro.

Nós temos o dever de resistir e o dever de insistir. Nós temos este dever pelas gerações que vem pois culturas milenares podem ser aniquiladas em uma única geração. Insistimos, o futuro da política será cultural ou não ocorrerá. A educação é a cultura que começa e a cultura é a educação que continua, insistimos, o elo geracional passa pela cultura e ele é um dos fundamentos da cidade. E nós não temos necessidade de nenhum deus quando nós acreditamos na transcendência do coletivo e quando nós aprendemos a afirma-lo nas nossas vidas.

Quando Jean Vilar imaginou um pacto entre os artistas e a república, ele sabia que abria um asilo para as vontades utópicas, os ajuntamentos de diversidades e o amor dos possíveis.

Nós insistimos, com a exigência intelectual, com a crença na inteligência do público, no engajamento do artista, na consciência do poeta. Nós desejamos de longe que o triste espetáculo do mundo e de nossa impotência encontre uma contradição na cena feita de maravilhamento e coragem.

A sala de um teatro já é em si a representação da cidade, não temos senão que olhar a esplêndida ágora da *Cour d'Honneur* do *Palais des Papes* para se dar uma imagem mais bela de nossa sociedade e encontrar aí a arquitetura das esperanças. Em Avignon, nós quebramos as fatalidades. O público, seu fervor, sua sede espiritual opõem a todos os determinismos um desejo do desconhecido e do não prescrito. Sim nós não sabemos o que está por vir... A cultura é diferente da erudição que crê saber, da análise materialista que pretende saber e da falsa autoridade do pragmatismo que afirma saber.

Ser político é crer no homem. Os artistas nos dão boas razões para acreditar no homem, eles representam a voz do povo que recusa um mundo privado de sentido e nos lembram que o maravilhamento e a esperança são uma escolha.

Sim, nós insistimos, se os poderosos não creem mais na cultura, é que eles não creem mais na soberania do povo. Aí está o que Jean Vilar veio dizer em Avignon e que nós diremos infatigavelmente mais uma vez nesta 70ª edição. (PY,2016, s.p.)

4 O PÚBLICO PARTICIPANTE

Ethis, Fabiani & Malinas(2008) nos dão algumas ferramentas para pensarmos o que são os ‘públicos do Festival de Avignon’, reunindo numa única publicação os resultados de uma pesquisa de campo desenvolvida ao longo de quinze anos, por três gerações de sociólogos sobre o tema. Eles reforçam que muitos artistas, diretores, atores ou técnicos descrevem sua passagem por Avignon como uma experiência relevante, representando uma espécie de ritual profissional, sem deixar de remarcar, porém, que o mesmo vale para o ‘público’, afinal, ‘fazer o festival de Avignon’ revela-se também como uma experiência singular, ideal e idealizada dentro de uma carreira de espectador.

Os *festivaliers* compõem o público que frequenta o Festival de Avignon, sendo tradicionalmente chamados de fiéis(*fidèles*), mas, diante desta curiosa nomenclatura, podemos nos indagar: O que significa, enfim, ser fiel ao Festival? Ethis(2008) aponta que envelhecer com seu festival é experimentar como assiduidade e fidelidade encontram uma significação, afinal, nos espectadores mais jovens ir ao Festival é uma prática coletiva que se individualiza com o tempo. A partir de uma analogia com a prática amorosa, Emmanuel Ethis nos lembra que assiduidade e fidelidade não são sinônimos, afinal, podemos ser fieis no amor e pouco assíduos, assim como, inversamente, podemos ser muito assíduos e absolutamente infiéis. Ele destaca ainda a total diferenciação do formato ‘Festival’ em termos de recepção de público, da frequência de outros equipamentos culturais urbanos tradicionais:

C’est sans doute là que l’on touche une manière inédite de penser la démocratisation de la culture à travers ce dispositif singulier qu’est la forme Festival. En effet, et pour le dire autrement, Avignon – et on pourrait en dire autant du Festival de Cannes que nous avons également étudié sous cet aspect – joue un rôle de médiation en ce qu’il permet à ceux qui le fréquentent de jouer pleinement leur rôle de futurs prescripteurs culturels dans leur cercle de sociabilité respectif. Ils viennent à Avignon, non pour voir du théâtre, mais pour découvrir du théâtre. La forme festivalière n’a rien à voir avec un équipement urbain culturel traditionnel.⁶⁰ (ÉTHIS, 2008, pp. 24-25)

⁶⁰ Tradução da autora: É sem dúvida por aí que nós chegamos a uma maneira inédita de pensar a democratização da cultura através deste dispositivo singular que é a forma Festival. Com efeito, e para dizer de outra forma, Avignon – e nós poderíamos falar da mesma forma do Festival de Cannes que nós temos estudado igualmente neste sentido – desempenha um papel de mediação ao passo que ele permite àqueles que o frequentam, exercer plenamente o papel de futuros prescritores culturais em seu círculo de sociabilidade respectivo. Eles vem a Avignon, não para ver teatro, mas para descobrir o teatro. A forma festival não tem nada a ver com um equipamento urbano cultural tradicional.

Esta afirmação de Éthis(2008) de que o público vai à Avignon não para ver teatro mas para descobrir o teatro nos remete a entrevista que fiz com Alain Maldonado, fundador do *Groupe Miroir*:

Ça que je vais dire c'est peut-être un petit peu paradoxal mais en créant le groupe Miroir moi j'ai appris c'est qu'était le théâtre. Quand j'étais à Paris j'allais au théâtre cinq ou six fois par an mais quand on est à Paris il faut se...J'habitais intramuros à Paris mais c'est une heure pour se déplacer quelque soit l'endroit, c'est une heure pour revenir, c'était après du travail j'étais fatigué euh bon, j'ai vu des pièces que je me souviens plus en fin de compte j'avais une vision de théâtre comme essayer de trouver un petit moment de distraction, c'est surtout ça comme approche. Avec le Festival c'est pas de la distraction, j'y vais avec plaisir aussi mais j'y vais avec plaisir mais je vais pas pour rire, j'y vais pour essayer de réfléchir euh je veux trouver des moyens de m'interroger, je veux être dans la situation de dire : À tiens ! J'avais pas pensé à ça ! À Tiens c'est une façon de s'exprimer, d'exprimer ton sentiment moi j'ai découvert le théâtre mais le théâtre dans le Festival.⁶¹ (MALDONADO, 2015, s.p.)

A experiência de 'descoberta do teatro em Avignon' coincidiria então, com a descoberta de novas formas de se interrogar, de refletir e de se expressar. É essa experiência do *À tiens ! J'avais pas pensé à ça !* que poderíamos traduzir como 'É isso! Não tinha pensado nisso antes!' que faz com que esses novos modos de interrogação, reflexão e expressão possam ser caracterizados como novos modos de subjetivação, apontando para uma construção de si a partir da interação teatral.

Que outras características praticadas em Avignon afetam a recepção de um espetáculo? Neste sentido, além de uma temporalidade *festivalière*, Ethis, Fabianni & Malinas(2008) destacam um conjunto de micro-rituais que transformam tendencialmente o estatuto do espectador em participante, ressaltando, sobretudo, o seu caráter de ator social, engendrando, assim, formas específicas de relacionamento com as obras. O Festival de Avignon é o exemplo máximo em território francês, conforme os autores apontam, da aliança entre uma política cultural de Estado e uma mobilização artística, pois ele surge no período pós-guerra fortalecendo a ideia de 'teatro-serviço público'difundida por Jean Vilar. Poderíamos dizer que a democratização da cultura

⁶¹ Tradução da autora: Isto que eu vou dizer é talvez um pouco paradoxal mas criando o Groupe Miroir eu aprendi o que era o teatro. Quando eu estava em Paris eu ia ao teatro cinco ou seis vezes por ano mas quando estamos em Paris é preciso se... Eu morava intramuros em Paris, mas leva uma hora para se deslocar de qualquer lugar que seja, leva uma hora para voltar, era após o trabalho, eu estava cansado e... bem, eu assisti a peças que no final das contas não me lembro mais eu tinha uma visão de teatro como de tentar achar um pequeno momento de distração, sobretudo essa concepção. Com o Festival não é distração, eu vou com prazer também, mas eu vou com prazer mas eu não vou para rir, eu vou para tentar refletir e... eu quero encontrar formas de me interrogar, eu quero chegar ao estado de dizer: É isso! Eu não tinha pensado nisso antes! Eu descobri o teatro, mas o teatro no Festival.

passa por uma democratização da mediação exercida no formato Festival onde o espectador tem a possibilidade de formar uma opinião inapreensível pelos *mass-media*. O público de Avignon considera que ele participa de perto da vida cultural e dos debates sobre o futuro da cultura, sentindo-se apto a tomar para si a palavra, compartilhar seu ponto de vista e forjar um julgamento autônomo. Essa experiência de um ‘público mediador’ se completa com os processos de transmissão cultural em que o próprio público exerce um forte papel de prescritor cultural.

Ainda em Éthis(2008) vemos que os festivais que atingiram a maturidade são aqueles que compreenderam que deveriam favorecer uma atitude participativa do público, reinventando sem cessar sua própria tradição. Podemos perceber que o público considera sua participação em Avignon como uma etapa determinante, significando muito mais do que uma simples ida ao teatro, mas sim algo que é da ordem de uma verdadeira experiência transformadora e, mesmo que ele avalie o valor do ingresso, ele está, contudo, sempre decidido a pagá-lo pois sabe que o teatro constitui uma coisa essencial e uma coisa essencial não pode não valer nada.

Sa participation à Avignon demeure une étape déterminante, et il en parle comme d’une expérience, et s’il a un avis à propos du prix de la place, lui est toujours prêt à payer puisqu’il sait que le théâtre constitue une chose essentielle pour lui et qu’une chose essentielle ne peut pas ne rien valoir⁶². (ETHIS, 2008, p.25)

Ethis(2008) afirma que em julho, os avignonenses são os únicos a dizer que vão ao Festival ao contrário dos outros *festivaliers* que dizem apenas que vão à Avignon, indicando o quanto o espaço urbano é identificado em toda a sua extensão enquanto espaço de prática do festival. No entanto, não podemos confundir o deslocamento ritualizado destas colônias *festivalières* com o movimento efetivo de uma operação de democratização do teatro. A institucionalização de Avignon e seu *Festival en bras de chemise*, que poderíamos traduzir aqui por algo como ‘Festival de mangas arregaçadas’, numa expressão que indique um festival que reúna todas as classes sociais, permitiu instalar a ilusão de que poderiam se reunir em torno da comunhão dramática o pequeno comerciante e o alto magistrado, o operário e o corretor de

⁶² Tradução da autora : Sua participação em Avignon fica como uma etapa determinante, e ele se refere a ela como sendo uma experiência, e se ele tem um senão em relação ao preço do ingresso, ele está sempre prestes a pagar pois ele sabe que o teatro é uma coisa essencial para ele e que uma coisa essencial não pode não valer nada.

seguros, o carteiro humilde e o professor emérito, conforme a fórmula vilariana (*'le petit boutiquier et le haut magistrat, l'ouvrier et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé'*.) O projeto de Jean Vilar, qualificado originalmente de um festival *en bras de chemise*, por sua tentativa de abolir as barreiras sociais impostas pelos teatros parisienses, comportaria, ainda assim, alguns quadros de exclusão. É importante lembrarmos, porém, que a criação do Festival se insere numa proposta mais ampla de uma política de descentralização, que podemos ver apontada, por exemplo, na fala de um de nossos entrevistados, o técnico Alexandre Manzanares:

(...)par rapport à la Cour d'Honneur par exemple, on n'est plus avec Jean Vilar qu'avec les Papes si tu veux voir la différence et pourtant Jean Vilar a choisi cet endroit là mais c'est pas vraiment qu'il a choisi on lui a proposé et il a accepté, voilà, ça fait partie d'une politique pour véhiculer le théâtre en dehors la capitale en dehors Paris.⁶³(MANZANARES, 2015, s.p.)

No teatro o prazer raramente está contido a priori na obra em si, mas sim no momento de sua representação, donde a importância de se interrogar sobre o instante da recepção teatral, quando o público vê projetada no palco uma parte de si mesmo. O paradoxo trágico se constitui no fato de que aquilo que chamamos de 'eu íntimo' é construído em conjunto com o público e nunca separado dele. Neste sentido, o que significaria afirmar o seu gosto pessoal diante de tal ou qual espetáculo? Podemos pensar a especificidade do espectador de Avignon quando vislumbramos que a cidade é reconfigurada e transfigurada pela prática teatral, para se tornar a cidade-festival, passando a ser habitada por espectadores que fazem deste vasto espaço público um lugar que tem a dimensão de suas expectativas pessoais. Não estamos lidando aqui com simples *soirées théâtrales*, afinal, Avignon torna-se o local de elaboração por atores sociais muito diversos e frequentemente anônimos, de uma configuração político-cultural específica. A partir do artigo de Emmanuel Éthis podemos dizer que a verbalização da recepção teatral ocorre sob a forma de testemunhos daquilo que se viu no palco através de um *comment c'était*, como tal ator era bom, como a encenação era moderna, há enfim, não apenas uma urgência de se lembrar do que foi experienciado, mas de uma parte de nós mesmos que vemos projetadas no palco. Uma parte do público

⁶³ Tradução da autora : (...)em relação a Cour d'Honneur por exemplo, não estamos mais com Jean Vilar que com os papas se você quer ver a diferença , no entanto, Jean Vilar escolheu este lugar mas não é realmente que ele escolheu, lhe propuseram e ele aceitou, veja só, isso faz parte de uma política para veicular o teatro fora da capital, fora de Paris.

fará de sua carreira de espectador uma tentativa desenfreada de reviver, novamente, a cada vez, esses momentos de prazer teatral.

Le plaisir, lorsqu'il naît de ce moment, résulte toujours d'une coïncidence particulière et rare entre soi et les autres. Ce moment précis où l'on se vit 'soi-même comme un autre', dirait Ricoeur, un moment propre à toutes les expériences culturelles marquantes de notre vie, qui donne un sens à cette dernière et nous amène à 'entrer en carrière de spectateur' pour tenter de revivre avec la même intensité les émotions liées à ce(s) moment(s) marquant(s)⁶⁴. (ÉTHIS, 2008, p.30)

Neste sentido é pertinente a analogia entre o comportamento esportadorial e o comportamento criminal conforme sugerida por Éthis(2008) a partir de sua leitura do livro *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, de Georges Devereux sobre dois postulados de psicopatologia criminal, apontando para comportamentos muito mais baseados num *pathós* do que num *ratio*, levando-nos a pensar que o público é movido pela paixão. Do mesmo modo que há uma relação funcional entre o tipo de crime e a natureza de um dado conflito pessoal, que só pode ser apaziguado por um ato criminoso específico, haveria também uma relação similar entre o tipo de prática cultural e a natureza das expectativas esportadoriais, que só pode ser apaziguada por um ato cultural específico. Ambos estariam submetidos a uma lei de rendimento decrescente onde o primeiro crime é geralmente aquele que traz mais benefícios neuróticos, levando o criminoso a multiplicar seus atos a fim de compensar a intensidade decrescente que ele experimenta em cada novo crime. Correlativamente, o comportamento esportadorial também comportaria uma espécie de 'benefício neurótico' na medida que ele apazigua angústias presentes nas expectativas suscitadas. Donde a primeira experiência de prazer no teatro é aquela que traz mais benefícios neuróticos, levando o espectador a multiplicar suas saídas para compensar a intensidade decrescente destes benefícios.

Malinas(2008) questiona essa espécie de entidade *público*, normalmente tomada por um dado preestabelecido nas enquetes institucionais, interrogando-se sobre a relação entre a identidade do público e a renovação de seus espectadores. Dentro desta aparente unidade, haveria, portanto, uma permanente reinvenção e diferenciação que se dá a partir do momento em que o espetáculo é considerado como uma prova corporal

⁶⁴ Tradução da autora: O prazer, quando ele nasce deste momento, é resultado sempre de uma coincidência particular e rara entre si e os outros. Este momento preciso onde vê-se a 'si mesmo como um outro', diria Ricoeur, um momento próprio a todas as experiências culturais marcantes de nossa vida, que dão um sentido a ela e nos conduzem a 'entrar em carreira de espectador' para tentar reviver com a mesma intensidade as emoções ligadas a este(s) momento(s) marcante(s).

pelos efeitos que os corpos produzem uns sobre os outros: “Le Festival d’Avignon est une épreuve corporelle pour ceux qui le font.” (O Festival de Avignon é uma prova corporal para aqueles que o seguem) “le fait de la réaffectation festivalière et théâtrale de la ville et de ses lieux implique une sollicitation corporelle différente du spectateur. » (a interafetação festival e teatral da cidade e de seus lugares implica uma solicitação corporal diferente do espectador.) Damien Malinas cita uma cena da edição de 2000 do Festival em que Isabelle Huppert, dirigida por Jacques Lassalle em *Medeia*, devia banhar regularmente seu rosto na água ao falar seu texto nas noites avignonenses de mistral como uma prova corporal partilhada por cada espectador com a atriz e o resto do público. Algumas provas corporais como essa permanecem no imaginário espectral de Avignon e reaparecem em alguns testemunhos que nos foram fornecidos em campo, como, por exemplo, quando Maïaa Plisseskaïa arrisca-se ao dançar em baixo de forte tempestade na *Cour d’Honneur*, momento que nos é narrado por Mme Galas e Roger, que não se conhecem pessoalmente e que foram entrevistados em momentos e situações distintas, apontando para uma prova corporal partilhada entre artista e público que permanece no imaginário *festivalier*.

Essas solicitações corporais insistem em permanecer e reaparecer, constituindo uma memória *festivalière* marcada por acontecimentos intensos, momentos liminares, *bouleversants*, profundamente transformadores. Ethis, Fabiani & Malinas(2008) reforçam que não é a qualidade artística em si que afeta a experiência de recepção do espetáculo já que essas obras podem ser vistas em outros contextos fora do Festival mas é, acima de tudo, um *tempo* específico de sua distribuição num espaço que é simultaneamente lugar de memória e uma prova crucial para o espectador, de sua presença no mundo, através da constatação da existência de um coletivo. Como podemos, entretanto, definir essa temporalidade *festivalière*? O que a diferencia? Será que podemos afirmar um *tempo* próprio ao Festival?

Mas, afinal, o que quer dizer « faire le Festival d’Avignon »? Por que o diretor Olivier Py faz questão de sublinhar na conferência de encerramento da edição 2015 que o que está em jogo para um ator que se apresenta durante o Festival, é algo que pode ser caracterizado como *mais que a vida*, ou ainda, a *presença de sentido no mundo*? O que isso quer dizer? O que é uma cidade em estado de utopia?

Para podermos captar, enfim, a atmosfera do que seria a cidade-festival propomos agora, a partir de um movimento de imaginação, a recriação da ambientação de um teatro antes do início de um espetáculo, para que possamos entrever essa movimentação presente em cada uma das centenas de teatros espalhados pela cidade durante o festival. Neste momento em que a plateia chega com suas expectativas e histórias, a moça da cafeteria já está de olho na máquina de fazer café, para ver se a água está ou não no ponto certo. Certamente algum casal trocará olhares por causa daquele cafezinho. E o seu aroma se estenderá para o palco e a plateia inteira.

Nessa hora, quando os corações estão vibrando por aquilo que em instantes surgirá no palco como num passe de mágicas, soa o toque da primeira campainha, daqui há pouco virá a segunda e só depois da terceira é que a mágica se mostra: As portas se abrem, as cortinas sobem, arrastam-se ou caem bruscamente e eis que, em segundos no meio da escuridão, surge a primeira luz. As mãos do iluminador se concentram ao máximo apenas para tocar aquele botão com toda a precisão e oferecer ao público o melhor foco. É nesse instante único e breve que as coxias se acotovelam apenas para dar passagem ao ator que pronuncia na cena seguinte um longo texto que ele passou cinco meses ensaiando, entre exercícios ininterruptos para alcançar a capacidade física exigida pelo texto. E após tantas idas e vindas, tantas entradas e saídas de palco, tantas sempre tão intensas e particulares é que a plateia quieta percebe que após a última sílaba pronunciada não virá mais nenhuma outra. Sua respiração se pausa. As luzes de apagam. E... o público se levanta em uníssono.

Persigamos nosso exercício de imaginação a ponto de vislumbrarmos tudo isso acontecendo ao mesmo tempo nos teatros do *Off*, pelas ruas onde o malabarista e o trapezista se encontram naquela esquina que se abre entre a Place de l'Horloge e o Palais des Papes, para que possamos ser tocados pela atmosfera de intensidades circulantes nesta *ville en état d'utopie*. E como isso acontece? Como as ruas se enchem de cartazes da noite para o dia? Como todos os teatros se abrem? Quem montou a lojinha do In para vender aqueles produtos do Festival logo ali na Place de l'Horloge diante da prefeitura? Por que aquele rapaz carrega todos os dias como um louco, um carrinho pela rue de la République? Ele está sorrindo... Mas, então, por que corre tanto? Sabem por que? Porque este é o instante mais importante da sua vida, afinal, aquele carrinho transportará todos os programas do In no percurso entre a Cloître Saint Louis e o Palais des Papes. E ele será feliz! Mas será que ser espectador do Festival de Avignon

também é *mais que a vida ? C'est bien plus que ça?* Ah, mas é hoje! Enfim chegou o dia! Diz para si mesmo aquele senhor que nos contou Roger em sua fala durante nossa entrevista, aquele que dormiu na fila só para ser o primeiro a chegar:

(...)pour les avignonnais tu sais qu'il y a quand même la Journée des avignonnais, je suis obligé de te dire ça, ça fait vingt-et-cinq ans que je suis à Saint Louis et c'est moi qui appelle les numéros et Roger sert le café, en fait autrefois parce que maintenant c'est l'après-midi, jusqu'à deux ans c'est le matin. Tu vas rigoler mais ça fait rien. Les tiquets ce sont distribués le matin à 9 heures et la billetterie, le guiché ouvre à 13 heures donc une fois que tu as ton billet 9 heures tu t'en vas et tu reviens à 13 heures mais, mais on sert cinq ou six cent personnes et tu repris pour avoir le billet et voilà, ils ont commencé à venir à cinq heures, ils ont commencé à venir à trois heures mais maintenant ils arrivent à onze heures ! À vingt-et-trois heures pour être le premier à neuf heures quand on donne le tiquet !⁶⁵ (ROGER, 2015, S.P., Entrevista 2)

⁶⁵ Tradução da autora: (...) para os avinhonenses você sabe que existe em todo caso a Jornada dos avinhonenses, eu sou obrigado a te dizer isso, faz vinte e cinco anos que eu estou em Saint-Louis e sou eu que chama os números, e Roger serve o café, em outro tempo, porque agora é a tarde, há dois anos era pela manhã. Você vai rir mas não tem problema. Os tíquetes são distribuídos de manhã às 9 horas e a bilheteria, o guichê, abre 13 horas, então, uma vez que você tem o seu tíquete às 9 horas você se vai e retorna 13 horas, mas, mas, nós distribuímos para quinhentas ou seissentas pessoas e você pega para ter o bilhete e veja só, eles começaram a vir às cinco horas, eles começaram a vir às três horas mas agora eles chegam às onze horas! Às vinte e três horas para ser o primeiro às nove horas quando nós damos o tíquete!

Fonte: Acervo da autora



Figura 30 - Público na Cour d'Honneur du Palais des Papes, Festival de Avignon, Avignon, 2015

Olhemos agora para esta foto da *Cour d'Honneur* e seu público e lembremos que cada um que está ali tem uma individualidade, cada ingresso tem uma história, uns economizaram para poder estar ali, outros estão para fazer companhia a alguém, uns estão pela primeira vez, outros já vieram muitas vezes, e, não esqueçamos, sobretudo, que um destes senhores pode sim ter sido aquele homem da fila de que nos fala Roger, sabe? Aquele que chegou às 23h do dia anterior apenas para ser o primeiro a ter o tíquete! Por que, afinal, isso é tão importante para ele?

No que tange a mobilização da cidade e seus cidadãos em torno do fomento, continuidade e promoção de debates políticos e estéticos antes durante e depois de cada edição do Festival de Avignon, temos no *Groupe Miroir* um exemplo que poderíamos chamar de exponencial. Segundo a reportagem intitulada *Le groupe Miroir confronte ses 'ressentis' sur le Festival* feita por Laurent Carpentier a partir de entrevista com Alain Maldonado publicada em 23 de julho de 2015 no jornal *Le Monde*, o Groupe Miroir surge em 2007 após a apresentação do texto de René Char, *Les Feuilles d'Hypnos*, dirigida por Frédéric Fisbach que convocou 200 figurantes voluntários para participar de uma leitura pública da obra. Os participantes, no entanto, não conseguiam compreender o texto e, Alain Maldonado, diretor aposentado de pesquisa no laboratório de Ponts et Chaussées, propõe a criação de um grupo miroir, prática existente no

universo empresarial para verificar o funcionamento de um novo logiceL. De forma que ele propôs, então, a criação de um grupo para compartilhar e exprimir seus *ressentis*, ou seja, suas impressões e sentimentos despertados pelo texto, proposta que foi acolhida por Fisbach e pela direção do Festival. Oito anos após essa primeira experiência, eles continuam se reunindo, congregando em torno de cinquenta pessoas de profissões e formações variadas, como, médicos, engenheiros, professores e universitários, a cada ano, com um único objetivo: *le ressenti*.

Os membros do Grupo Miroir escrevem suas impressões no *Cahier du Groupe Miroir*, publicação que pode ser encontrada na Maison Jean Vilar, centro de referência em teatro da BNF (Bibliothèque National de France). Durante a entrevista realizada com M. Maldonado para o nosso trabalho de campo, ele diz que o objetivo do grupo é estabelecer um ponto em comum com o que cada um traz de íntimo, tendo, assim, aqueles que falam sobre os espetáculos, os que escrevem, os que pintam e há mesmo um músico que compõe a partir de suas impressões particulares. Ele nos lembra ainda que Avignon é uma cidade onde a secretária de um centro médico-social vai discutir com os pacientes a última montagem do diretor Ostermeier, por exemplo, pois sua empresa teve o direito de ter cotas para o espetáculo.

Apresentaremos agora o programa referente a um *ressenti musical* composto por um músico integrante do grupo, é interessante notarmos que trata-se de alguém do público que expressa suas impressões sobre os espetáculos que assiste através da música, gerando, assim, um novo espetáculo que amplia as possibilidades de reflexão estético-política suscitadas. Às 19 : 30h de 12 de dezembro de 2011 o grupo *Miroir* apresentou na Escola de Arte de Avignon o seu *ressenti musical Les perversions du popouvoir*, uma leitura para a peça *Sang et Roses*, de Guy Cassiers apresentada no Festival de Avignon, edição 2011, constituindo um diaporama musical de Thierry Etienne Guelfucci para dezesseis instrumentos que traduzem musicalmente a monstruosidade, dor e a angústia presentes tanto no século XV quanto atualmente:

Quelle que soi l'époque, seuls les costumes changent. L'actualité nous rappelle chaque jour certaines perversions de tout ordre. Aujourd'hui encore, des monstres violent et tuent nos enfants. Ce ressenti évoque musicalement certains actes de Gilles de Rais, richissime aristocrate du quinzième siècle sans jamais le citer. Homme de pouvoir, politique et financier, il va commettre le pires crimes : quarante enfants violés et assassinés. Peut on faire un voyage dans le temps et transporter cela aujourd'hui ? Je vous laisse juge. Ces diapositives sonores sont un hommage aux victimes de l'époque et d'aujourd'hui. Le duo 'le danseur

et le rugbyman' nous rappelle que l'horreur existe toujours au 21^{ème} siècle. Le décor est un château du quinzième siècle. (GUELFUCCI, 2011, s.p.)⁶⁶

Passeando pelas ruas de Avignon nos deparamos, por exemplo, com uma placa do Liceu Théodore Aubanel, que nos relembra uma barbárie do séc. XX relativa a deportação de crianças judias para campos de extermínio. Podemos ler na placa: *Em memória dos alunos do Liceu Théodore Aubanel, presos, deportados e assassinados por terem nascido judeus. Mais de 11.000 crianças foram deportadas da França para campos de extermínio entre 1943 e 1944, vítimas inocentes do governo de Vichy, cúmplice da barbárie nazi. 49 dentre eles viviam no Vaucluse. Não os esqueceremos jamais.*

Fonte: Acervo da autora

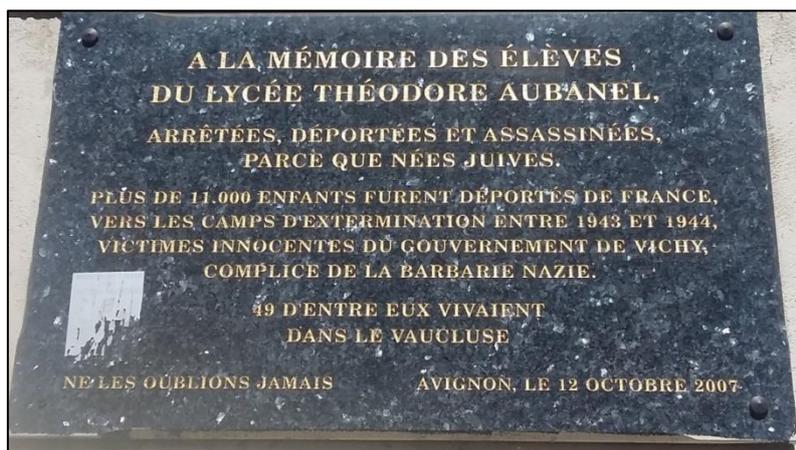


Figura 31 - Placa no prédio do Lycée Aubanel, Avignon 2015

A mesma montagem de Guy Cassiers também ressurge na fala de nosso entrevistado, o professor e diretor de teatro de Amsterdam Jules Noyons, representando para ele um momento inesquecível do Festival. A peça era encenada em língua holandesa, e Jules sentia que em meio às 2000 pessoas presentes na Cour d'honneur, ele

⁶⁶ Tradução da autora: Qualquer que seja a época, apenas os trajes mudam. A atualidade nos lembra a cada dia algumas perversões de toda a ordem. Ainda hoje, monstros violam e matam nossas crianças. Esse ressonante evoca musicalmente alguns atos de Gilles de Rais, riquíssimo aristocrata do séc. XV sem jamais citá-lo. Homem de poder, político e financeiro, ele vai cometer os piores crimes: quarenta crianças violadas e assassinadas. Podemos fazer uma viagem no tempo e transportar isso para hoje? Eu vos deixo a reflexão. Estas projeções sonoras são uma homenagem às vítimas da época de hoje. O 'duo' 'le danseur et le rugbyman' nos lembra que o horror ainda existe no século XXI. A decoração é um Castelo do séc. XV.

era o único a compreender o que estava sendo dito, como se os atores falassem diretamente para ele. Podemos dizer que, ainda que o músico Thierry, não tenha escutado e entendido as mesmas palavras que Jules, ambos sentiram e perceberam o espetáculo de uma forma tão tocante e intensa que nunca mais o esqueceram, tamanha a corporeidade deste encontro entre público e atores. Para Jules, a compreensão passa por entender as palavras da língua, já para o músico Thierry Guelfucci, passa pela sonoridade, ainda que ambos não percebam o signo linguístico da mesma maneira. Guelfucci(2011) no programa de sua peça sonora, sintetiza assim, as faixas que compôs a partir das impressões nele suscitadas pelo espetáculo encenado no Festival: Na primeira faixa, *La Sonnerie d'Orléans*, o tambor e a caixa fazem soar os passos dos soldados da guerra dos 100 anos e as três trombetas representam as três torres do castelo. A segunda faixa, *Les Faux Jumeaux*, traz um diálogo musical entre dois gêmeos, a partir de uma interação entre um violino alto e um violino barítono, instrumentos muito próximos porém muito diferentes em suas tessituras, eles são interpelados por séries de notas em *ostinato* de violoncelo e harmônio escritas em *triton*, que é um intervalo de quarta aumentado, considerado, no séc. XV, um intervalo do diabo. Esta interação entre falsos gêmeos nos dá quarenta sequências que fazem referência às quarenta crianças martirizadas por Gilles de Rais, depois temos *Poursuite macabre* que evoca a fuga de uma criança a estrebuchar, onde podemos, inclusive, ouvir seu último sopro num grito de dor entoado pelo som de uma clarineta. As faixas seguintes nos transportam, através de intervenções percursivas, solos ou duos de sopros, para o martírio da guerra e do infanticídio, ritmos marcados e notas em staccato, por exemplo, sugerem o ritmo angustiante das crianças em fuga.

Ethis, Fabianni & Malinas(2008) afirmam que se entediar com um espetáculo é um risco que se corre, assim como pegar vento, frio ou chuva e que, como estes últimos, é isso que contribui para delimitar a experiência e o corpo do espectador. Os autores notam que é justamente o conjunto dessas sensações que contribui para constituir a memória do *festivalier*, creditando assim uma ideia relativa ao próprio movimento da cultura, qual seja, a de que o coletivo avignonense se constitui na adversidade e na disputa. O ‘pacto’ avignonense estipula que o encontro entre o público e as obras não se limita ao instante do espetáculo, prolongando-se no tempo nas muitas trocas entre criadores, público e crítica de onde emerge uma palavra coletiva. Neste sentido, um espetáculo só pode ser verdadeiramente apreciado quando ele se abre a discussão,

apontando para um caráter *estudioso* do Festival que, para além de sua dimensão festiva constitui um coletivo avinhonense. É interessante notarmos que, ao contrário de representar um signo de sua fragilidade, a tomada de palavra (*la prise de parole*), frequentemente contestadora é o que permite que o Festival sobreviva às conjunturas adversas e a uniformização do lazer cultural. É evidente que atualmente o objetivo que visava a criar pelo teatro ao ar livre, as condições efetivas de representação da comunidade nacional e o imperativo da democratização cultural, perdeu a dimensão que tinha nos anos sessenta. Os autores afirmam que o que funda a unidade do Festival de Avignon está além de um substrato ideológico que perdeu o sentido progressivamente, encontrando, então, o seu significado, na manifestação de uma co-presença entre atores, diretores, administradores e espectadores. Os artistas, muitas vezes, chegam de bicicleta ao local dos debates, pode acontecer que se percam pelo caminho. E, a manifestação do público na constituição deste pacto avignonense é o que lhe valeria, de uma vez por todas uma salva de palmas, uma ovação de pé, conforme sublinham Ethis, Fabiani & Malinas(2008):

Le public peut manifester son sens critique sans autre forme de procès. C'est le prix de son endurance et de sa fidélité critique à un ancien pacte qui devrait lui valoir, pour une fois, une ovation debout.⁶⁷ (ETHIS, FABIANI & MALINAS, 2008, p. 54)

⁶⁷ Tradução da autora : O público pode manifestar seu senso crítico sem outro tipo de processo. É o preço de sua permanência e sua fidelidade crítica a um antigo pacto que lhe deveria valer, de uma vez por todas, uma ovação de pé.

4.1 Análise das Entrevistas

Mme Mireille Galas – Entrevista 1

Mme Mireille Galas é francesa de 64 anos, nascida em Villeneuve-lès-Avignon, aposentada, ela trabalhou como *secrétariat de direction*, exercendo funções administrativas em escolas. Ela conta-nos que viveu em outros lugares, devido aos deslocamentos constantes de seu pai, que era militar, chegando inclusive a morar na África. Mme Galas chegou a Avignon aos 17 anos, pois sua mãe era originária do sul da França e seu pai ansiava desfrutar de sua aposentadoria em uma região que fizesse sol. Nossa entrevistada, uma então jovem apaixonada pela dança, passa a frequentar uma escola de dança e relembra, emocionada, que teve oportunidade de assistir a todos os ensaios dos espetáculos de Maurice Béjart, afirmando que foram momentos inesquecíveis.

Ela se instala definitivamente em Avignon em 1969, mas lembra, porém, que veio ao Festival no ano anterior, ao qual se refere, em suas palavras como os famosos anos 68, trecho da entrevista que já abordamos anteriormente no subcapítulo dedicado a Avignon 68. Ela diz que em 1969, ela vinha de uma cidade ao norte da França, onde as pessoas são mais contidas e guarda a lembrança, então, de uma cidade em explosão. Nesta época o público de Avignon tinha a reputação de ser um público difícil, exigente: *il y a aussi quelque chose le théâtre d'Avignon, alors à une certaine période il était réputé pour avoir le public le plus difficile de France, c'est-à-dire que lorsqu'un spectacle marchait sur Avignon on savait qu'il marchait ça j'ai toujours entendue dire par mes parents*. Ela discorda do sacrifício inerente a criação artística afirmado em Vilar(1968) dizendo que a disciplina dos ensaios conduz muito mais a uma exigência do que a um sacrifício.

Para Mme Galas é uma experiência completamente diferente assistir a um espetáculo na *Cour d'honneur du Palais des Papes* do que numa sala de teatro, reforçando que a *Cour* demanda uma exigência específica dos artistas pois trata-se de um palco enorme, exposto muitas vezes ao forte vento avignonense, daí a ideia de se criar o espaço da *Fabrika* para os ensaios das Cias, que comporta um palco com as

mesmas dimensões da *Cour*, porém num espaço fechado. Ela vê a *Cour d'honneur* como um lugar emocionante: *Pour le public on sent differément les choses. C'est énorme d'être à la Cour d'Honneur vous verrez c'est émouvant même hein. C'est énorme !* É interessante notar que ela aprecia particularmente ver as cores do público, lamentando que antes o público se vestia especialmente para ir a *Cour*, o que não acontece mais.

Ah, c'est très beau, moi j'aime bien quand il y a le public comme ça extérieur j'aime les couleurs, je regarde toujours les couleurs, il y a une ambiance particulière, c'est évident, parce qu'on est nombreux, vous avez, il y en a les parisiens un peu chichi concon(rises) mais si non, alors là aussi au niveau du public avant on s'habillait pour y aller à la Cour d'Honneur, on n'y allait pas en short mais maintenant c'est un n'importe quoi, ils arrivent en short et ça n'a plus l'importance, je le regrette⁶⁸.(GALAS, 2015, s.p.)

Para ela, um espetáculo na *Cour d'honneur* é algo solene, ela gosta, por exemplo, de chegar antes para ouvir as cornetas de Maurice Jarre que soam antes do espetáculo, conduzindo o público que sobe a rampa de acesso ao Palais:

Galas: (...) moi j'aime bien dîner en face au Palais des Papes parce qu'il y a déjà une ambiance sur la Place et voilà que j'aime bien arriver à l'avance vraiment entendre les trompettes de Maurice Jarre.

Renata : Et qu'est-ce-que vous sentez quand vous y entendez ?

Galas : C'est vraiment et comment on peut dire ça ? C'est solennelle. Et bien quand on se prépare pour voir un spectacle à la Cour d'Honneur c'est solennelle. Pour moi il y a quelque chose de solennelle. Ces trompettes c'est extraordinaire ces trompettes. C'est extraordinaire les trompettes qui retentissent comme ça euh ça veut dire quelque chose !⁶⁹(GALAS, 2015, s.p.)

⁶⁸ Tradução da autora: Ah, é muito bonito, eu gosto muito quando tem público quer dizer assim, exterior, eu gosto das cores, eu olho sempre as cores, tem uma ambientação particular, é evidente, porque nós somos numerosos, tem os parisienses um pouco nariz em pé(risos) mas não só, então aí também em relação ao público antes nós nos vestíamos para ir a *Cour d'Honneur*, não se ia de short mas agora é um não sei o quê, eles chegam de short e isso não tem mais importância, eu lamento.

⁶⁹ Tradução da autora: Eu gosto muito de jantar diante do Palais des Papes porque já tem uma ambientação na Praça e é isso, eu gosto de chegar realmente antes, escutar as trombetas de Maurice Jarre.

Renata : E o que é que você sente quando escuta ?

Galas : É verdadeiramente, e... como nós podemos dizer ? É solene. Bem, quando nós nos preparamos para ver um espetáculo na *Cour d'Honneur* é solene. Para mim tem alguma coisa de solene. Estas cornetas é extraordinário estas cornetas. É extraordinário as cornetas que ressoam desta forma e... isto quer dizer alguma coisa !

Para ela, as cornetas que soam antes de um espetáculo e as três chaves que figuram nos cartazes são uma tradição, uma marca de Avignon que é preciso manter. Ela comenta, no entanto, que a experiência teatral às vezes a decepciona, sobretudo quando ela não consegue entender a encenação, como em algumas peças de teatro contemporâneo que ela frequenta por curiosidade, apesar de criticar algumas concepções: *Je trouve que ces dernières années on a mis beaucoup de comédiens nus sur le plateau, alors et pourquoi ? Ça sert à rien des choses comme ça, je n'adère pas. Voilà !* Em relação ao teatro contemporâneo, Mme Galas cita uma peça de Valère Novarina que ela teve oportunidade de assistir na *Cour d'honneur*, ressaltando que, apesar de achar o texto genial e a direção formidável, ela, ainda assim, não conseguiu compreender o objetivo da peça, onde Novarina queria chegar com aquela montagem, nem qual seria a razão do espetáculo. É interessante notar, no entanto, que, quando lhe perguntei se ela já havia vivenciado algum momento *bouleversant*, ou seja, algo que a tocou profundamente, sendo capaz de transformá-la a partir de uma emoção ou sensação experienciada no instante do espetáculo, ela descreve três momentos, dentre os quais a mesma montagem de Novarina, que, apesar das críticas, ainda assim ela percebia que havia uma sincera transmissão de emoção. Nossa entrevistada fala ainda da beleza dos espetáculos na *Carrière de Boulbon* e de sua emoção de mãe quando a filha, que é iluminadora, trabalhou num espetáculo na *Cloître des Carmes*, descrevendo ainda o momento já mencionado por nós no início deste capítulo, em que a dançarina Plissessaïa prosseguiu com seu espetáculo debaixo de forte tempestade. Ela rememora então, a sua reação diante de um espectador sentado a sua frente, que aprontava-se para abrir o guarda-chuva, quando Mme Galas levantou-se, indignada, cobrando-lhe que o fechasse, pois, se Plissessaïa arriscava-se sob a chuva, em respeito a dançarina, ele também deveria permanecer embaixo de chuva.

Alors, ce fameux Valère Novarina j'ai pas tout compris en revanche il transmettait de l'émotion, une véritable émotion. C'était très beau, à un moment donné il y avait... Euh Valère Novarina représent souvent la scène de Christ et j'ai de souvenir de moments de grâce et c'était beau et c'était une hommage qu'il rendait à un ami et même sans le savoir ça se sentait il y avait de l'émotion, c'était assez bouleversant. Après j'ai vu de très beaux spectacles pas forcément bouleversants à la Carrière de Boulbon. C'est un lieu particulier aussi, ils ont parlé d'ailleurs Olivier Py a dit qu'il n'y aura pas d'spectacles cette année parce qu'en fait ces derniers années je suis souvent invité par le père de mon petit fils qui est régisseur et qui passe d'un lieu à un autre donc j'ai fait plusieurs expériences comme ça. Mais j'ai été aussi bouleversé par cette danseuse qui s'appelle Plissessaïa et que vient de décéder il y a un mois à peu près, elle dansait le signe et elle irait tomber mais une bourrasque de pluie, une

spèce d'orage incroyable, elle est resté sur pointe elle continuait et elle a été trompé. C'était bouleversant et un monsieur devant moi qui a sorti le parapluie j'ai lui dit non, vous voyez Plisseskaïa elle danse sur scène sous la pluie alors vous devez rester sous la pluie et donc il a enlevé euh. C'était assez bouleversant, ça avait ajouté de l'intensité à la danse quoi et puis le danger on savait qu'elle risquait de glisser à tout moment et... Jusqu'au bout, elle est allée jusqu'au bout et les avignonnais se souviennent, je pense. Oui, oui, oui, oui. Et j'étais bouleversé quand ma fille a été éclairagiste à la Cloître des Carmes voilà donner un spectacle Pour en finir avec Bérenice et la lumière était magnifique et voilà c'est une mama qui parle (rires)⁷⁰. (GALAS, 2015, s.p.)

Mme Galas nota que os avignonenses não se esqueceram deste instante intenso em que Plisseskaïa arriscou-se dançando em meio a tempestade. A narrativa desta experiência reaparece na fala de outro entrevistado que também vivenciou o mesmo momento, de forma que podemos destaca-lo como uma dessas experiências inesquecíveis que compõem a *mémoire festivalière*, seja pela intensidade da emoção transmitida, pois como diz Mme Galas, o perigo acrescentava uma intensidade a dança, seja pela prova corporal a que artista e público se submetiam, expondo-se a tempestade até o fim do espetáculo.

A nossa entrevistada percebe que em Avignon existem lugares capazes de transmitir emoção, como a *Cloître des Carmes* e a *Cloître des Celestins*, destacando que o lugar onde o espetáculo se dá também deve ser levado em conta. Ocorre uma relação imediata entre o público e o lugar, algo se passa entre eles:

Moi je trouve que les lieux dans Avignon ils sont aussi porteurs d'émotion parce que c'est très beau le Cloître des Carmes et le Cloître des Cléstins ce sont des lieux que sont magnifiques tout de suite il y a de

⁷⁰ Tradução da autora: Então, este famoso Valère Novarina eu não compreendi tudo, em compensação ele transmitia emoção, uma verdadeira emoção. Era muito bonito, a um dado momento havia... É... Valère Novarina apresenta com frequência a cena do Cristo e eu guardo lembranças de momentos de graça e era bonito e era uma homenagem que ele prestava a uma amigo e mesmo sem saber isso se sentia, havia emoção, era suficientemente transformador. Depois eu vi espetáculos muito bonitos, não necessariamente transformadores na Carrière de Boulbon. É um lugar particular também, eles falaram e Olivier Py disse que não teremos espetáculos este ano lá porque de fato nestes últimos anos eu fui frequentemente convidada pelo pai do meu neto que é diretor e que vai de um lugar a outro então eu tive muitas experiências assim. Mas eu fui profundamente tocada também por essa dançarina que se chama Plisseskaïa e que acaba de falecer há aproximadamente um mês, ela dançava o Cisne e ela iria cair mas uma tempestade, uma espécie de temporal inacreditável, ela permaneceu na ponta dos pés, ela continuou e ela tropeçou. Era profundamente tocante e um senhor na minha frente que pegou o guarda-chuva, eu lhe disse não, você está vendo que Plisseskaïa ela dança em cena debaixo da chuva então você deve permanecer debaixo de chuva e ele fechou e... Era profundamente tocante e isso ajudava uma intensidade a dança e depois tinha o perigo nós sabíamos que ela corria o risco de deslizar a qualquer momento e... Até o fim, ela foi até o fim e os avinhonenses se lembram disso, eu acho. Sim, sim, sim, sim. E eu fiquei muito tocada quando minha filha foi iluminadora na Cloître des Carmes dar um espetáculo Pour en finir avec Bérenice e a luz era magnífica e veja que é uma mãe que fala (risos).

choses que se passent mais ça c'est les lieux aussi hein ? Je pense que les lieux sont importants⁷¹. (GALAS, 2015, s.p.)

Para ela, o público vai ao espetáculo na expectativa de experienciar uma emoção, afinal, assistir a um espetáculo não é algo da ordem de uma simples distração, mas sim uma experiência coletiva em que o expectador, ao vivenciar uma emoção, tem necessidade de compartilhá-la, discuti-la, comentá-la e transmiti-la. Nossa entrevistada destaca que, por respeitar o trabalho do ator que está sobre o palco, ela costuma permanecer até o fim de um espetáculo, mesmo quando ela não o aprecia, notando, curiosamente, que é mais fácil compartilhar impressões de cólera, revolta ou indignação diante de uma performance do que uma emoção pessoal.

Renata : Et pour communiquer une chose que t'a bouleversé c'est différent de communiquer une chose que t'a embété. Comment trouver des mots ?

Galas : Alors c'est plus facile de communiquer c'est que ne vas pas ou la colère que l'émotion. D'abord il y a le pudeur souvent, c'est plus personnelle et quand je trouve que j'ai bien compris alors j'ai dit tout naturellement, violemment quand même et voilà. Alors que l'émotion c'est un peu différent, c'est un peu plus difficile.

Renata : Et tu as souvent l'habitude de communiquer à quelqu'un de proche.

Galas : C'est pour ça que je ne vois jamais un spectacle seule parce que je pense que c'est dommage.

Renata : Il faut partager.

Galas : Oui, oui.

Renata : Et donc, on espère toujours avoir une emotion.

Galas : On y va pour ça, c'est pas de la distraction c'est aussi de l'émotion bien sûr et de la colère parfois de la révolte mais oui eh des interrogations bien sûr aussi⁷².(GALAS, 2015, s.p.)

⁷¹ Tradução da autora : Para mim eu acho que os lugares em Avignon também são portadores da emoção porque é muito bonita a Cloître des Carmes e a Cloître des Cléstins são lugares que são de cara magníficos tem coisas que se dão aí mas tem os lugares também, hein? Eu acho que os lugares são importantes.

⁷² Renata : Mas falar sobre algo que te tocou profundamente é diferente de falar sobre algo que te entediou. Como encontrar as palavras ?

Galas : Então, é mais fácil falar sobre o que não está bem ou sobre a cólera do que sobre a emoção. De saída tem frequentemente o pudor, é algo mais pessoal e quando eu acho que eu entendi bem então eu eu falo de um modo natural ou mesmo violento. Enquanto que a emoção é um pouco diferente, é um pouco mais difícil.

Renata : E você costuma falar com alguém próximo.

Ela comenta que atualmente, é possível dizer o que se quer em cena, a não ser em alguns países sob regime de censura, afinal, o palco é um pretexto para discutir questões políticas, culturais e sociais. Após uma reflexão sobre a conquista da liberdade impulsionada pelo maio de 68 na França, ela sustenta que são seus filhos que são verdadeiramente livres, sendo capazes de conduzir suas próprias vidas, afinal, para ela, em 68 a maioria dos jovens ainda vivia sob a tutela dos pais, no entanto, o movimento deste período representou uma brecha, uma abertura para uma liberdade possível. Ela relembra, inclusive de um jovem que exclamava em Avignon 68: Grite, todo mundo vai te escutar!

Renata : Euh... Qu'est-ce-que tu penses de ces cris là du 68 que disaient Nous sommes libres ?

Galas : Ça c'était aussi pour tous ces jeunes un pretexte à venir euh je sais pas d'où venaient ces jeunes s'ils étaient tous simplement avignonnais mais 68 en France ça était un peu le folie hein ? Donc c'était le lieu idéal pour pouvoir crier ce qu'ils ont eu envie de crier, en fait quand je réfléchis maintenant, on n'a pas fait grand chose en 68, c'est nos fils et nos enfants que sont libres qui ont pris la vie quand même, on était encore un peu sous la chancelle des parents avec la tradition, on a bien voulu participer en 68 mais on n'a pas fait grand chose, juste une brèche.

Renata : Oui, mais si vous n'aviez pas commencé...

Galas : Oui, c'est pour ça, ça a été une ouverture mais ça n'a pas été grande chose.

Renata : Mais je parle de la liberté parce que tu as utilisé le mot liberté.

Galas : Et bien je me souviens ils étaient agrippés à la statue je crois même qu'il y en avait un qui disait criez tout le monde va t'écouter !

Renata : Oui, mais quand tu dit que le théâtre, puisqu'on parlait de la vie républicaine, est le lieu où on peut retrouver la liberté, peut-être que c'est la même liberté d'avant.

Galas : Encore plus !

Renata : Encore plus.

Galas : é por isso que eu nunca assisto a um espetáculo sozinha porque eu acho que é uma pena.

Renata : É preciso partilhar.

Galas : Sim, sim.

Renata : Bem, espera-se sempre ter uma emoção.

Galas : É pra isso que a gente vai, não é por distração é a emoção também sem dúvida e às vezes raiva, revolta, e sim e... interrogações também sem dúvida.

Galas : Ah, oui.⁷³(GALAS, 2015, s.p.)

Sobre o projeto original do Festival fundado por Jean Vilar, de fomentar um teatro popular em Avignon, ela comenta que atualmente não se trata mais de um teatro de fato popular, e que a princípio, são os intelectuais que frequentam a *Cour d'honneur*, o que denota uma restrição e seletividade no público. Ela conta ter ouvido, no entanto, a história de uma família de camponeses que se deslocavam 15 quilômetros de bicicleta, após toda uma jornada de árduo trabalho, apenas para ver as peças de Gérard Philipe na época de Jean Vilar, concluindo que era necessário ter muito amor ao teatro para fazer isso:

Et puis c'est plus populaire que ça, d'abord il y en a les prix. Voilà ! Don c'est pas si évident que ça et puis il y a une tradition ouais et les intellectuels vont à la Cour d'Honneur. Alors qu'au début du Festival c'était pas ça, moi je connais des familles des paysans dans la région d'Avignon que venaient en bicyclette voir Gérard Philippe, et après une journée de travail aller en bicyclette voir Gérard Philippe, il fallait vraiment aimer l'spectacle ! Et ça je le sais dans la famille de mon mari, ils faisaient ça. C'est extraordinaire. Ils faisaient quinze kilomètres quand même en vélo⁷⁴.(GALAS, 2015, s.p.)

⁷³ Renata : É... O que é que você pensa sobre esses gritos de 68 que diziam Nós somos livres?

Galas : Isso era para esses jovens também um pretexto para vir e... Eu não sei de onde vinham esses jovens, se eles eram todos simplesmente avignonenses mas maio de 68 na França era um pouco uma loucura hein ? Então era o lugar ideal para poder gritar o que eles tivessem vontade de gritar, de fato quando eu reflito agora, nós não fizemos grande coisa em 68, são nossos filhos, nossas crianças que são livres, que tomaram a vida nas mãos de certa forma, nós estávamos ainda um pouco sob a chancela dos pais com a tradição, nós tivemos vontade de participar em 68 mas nós não fizemos grande coisa, apenas uma brecha.

Renata : Sim, mas se vocês não tivessem começado...

Galas : Sim, é por isso, isso foi uma abertura mas não foi grande coisa.

Renata : Mas eu falo da liberdade porque você utilizou essa palavra.

Galas : Muito bem, eu me lembro eles estavam amontoados na estátua eu creio que tinha um mesmo que dizia grite todo mundo vai te escutar!

Renata : Sim, mas quando você diz que o teatro, já que nós falávamos da vida republicana, é o lugar onde podemos reencontrar a liberdade, talvez seja a mesma liberdade de antes.

Galas : Ainda mais!

Renata : Ainda mais.

Galas : Ah, sim.

⁷⁴ Tradução da autora : E depois não é tão popular assim, de cara tem os preços. Pois é ! Então não é tão simples assim e depois existe uma tradição, bem... os intelectuais vão a Cour d'Honneur. Enquanto que

Nossa entrevistada acha que na época de Vilar o Festival de Avignon era realmente popular, mas que agora não mais, sendo que o *Off* cumpre um pouco esse papel, apesar de apresentar um outro estilo, notando que nos últimos anos há uma verdadeira inundação de *one man show*, peças com as quais ela não concorda. Ela atenta que o *Off* passou a ser gerido por uma organização, que funciona como uma empresa, o que dificulta a programação dos espetáculos, já que, ela percebe que são sempre as mesmas companhias que retornam, contrariando o projeto original do *Off* de fomentar novos talentos e ampliar o acesso do público, afinal, antes pagava-se em torno de um franco para assistir a uma peça, e hoje em dia, os valores não são tão acessíveis, nem no *In*, nem no *Off*.

Mme Galas comenta que o público durante o Festival é como uma onda gigantesca, “*c’est une espèce de déferlante*”, que reúne todos os meios sociais e todas as nacionalidades, sendo que, em sua opinião, a população avignonense é minoria. Quando lhe perguntei o que representaria fazer teatro após a tragédia que abateu a França em janeiro de 2015, ela reforçou a necessidade de lembrar esse acontecimento nos palcos, comentando a importância do editorial *Je suis l’Autre*:

Renata : Mais faire du théâtre aujourd’hui 2015 après avoir vécu cette tragédie au début de l’année en France et avoir dans le programme un éditorial que nous fait rappeler ça quand même...

Galas : Oui, oui, il le rappelle il a raison, il a raison parce que comme disent les personnes au 11 janvier il y a eu une communion de tous les français on ne comprenait pas ce que nous arrivait on disait mais c’est pas possible et puis ça c’est un petit peu perdu, les gens on repris sa vie normal et puis ils on un peu oublié et c’est vraie que c’est bien de nous rappeler et peut-être de profiter de cette déferlante justement pour nous rappeler que les choses sont comme ça et qu’il faut lutter contre le terrorisme, contre la xenofobie contre l’injustice non non ça c’est bien, c’est bien après est-ce-que ça va être vraiment efficace ? Je ne sais pas.

Renata : Mail il reste quelque chose.

Galas : Oui, oui, en tout cas pour nous oui. On était dans les rues hein ? J’ai jamais vu Avignon comme ça donc il a raison d’avoir fait cet éditorial et de le rappeler euh peut-être même faudrait-il souvent dans les pièces de théâtre que sont données faire un petit mot avant, je sais pas.
⁷⁵(GALAS, 2015, s.p.)

no início o Festival não era isso, eu conheço famílias de camponeses da região de Avignon que vinham de bicicleta para ver Gérard Phillipe, e depois de um dia inteiro de trabalho ir de bicicleta ver Gérard Phillipe, é preciso verdadeiramente amar o espetáculo! E isso eu o sei pela família de meu marido, eles faziam isso. É extraordinário. Eles percorriam praticamente quilômetros de bicicleta.

⁷⁵ Renata : Mas fazer teatro hoje em 2015 após ter vivido esta tragédia no começo do ano na França e ter no programa um editorial que nos faz ainda assim lembrar disso...

Mme Galas diz que costumava frequentar os debates do Verger sem nunca intervir, no entanto, por ser tímida.

Galas : Sim, sim, ele lembra, ele tem razão, ele tem razão porque como dizem as pessoas no 11 de janeiro houve uma comunhão de todos os franceses, nós não entendíamos o que nos acontecia, dizíamos mas não é possível e depois isso se perdeu um pouco, as pessoas retornaram sua vida normal e eles esqueceram um pouco e é verdade que ele faz bem em nos lembrar disso e talvez aproveitar essa onda imensa de gente para justamente nos lembrar que as coisas são assim e que é preciso lutar contra o terrorismo, contra a xenofobia, contra a injustiça, não não, isso é bom, é bom mas será que vai ser verdadeiramente eficaz? Eu não sei.

Renata : Mas alguma coisa fica.

Galas : Sim, sim, de toda forma para nós sim. Nós estávamos nas ruas hein ? Eu nunca vi Avignon assim então ele tem razão de ter feito este editorial e de lembrar disso e... seria talvez mesmo preciso nas peças de teatro apresentadas fazer uma pequena fala antes, eu não sei.

Roger, Mme Nicole Bouzat, M. Daniel Bouzat, a irmã de Nicole e Cristhian-Entevista 2

Roger, membro da *Association des Amies du Festival*, aparentando ter entre 70 e 80 anos, o casal Mme Nicole Bouzat e M. Daniel Bouzat, na faixa etária entre 60 e 70 anos, a irmã de Nicole, de 67 anos e, ainda, um jovem de 24 anos, Cristhian, proveniente de Île Maurice e amigo do casal *Les Bouzat*.

Roger se instala em Avignon em 1966 e seu primeiro Festival é em 1968. Ele explica que em 1982, quando BFA era diretor do Festival, ele e sua irmã Chantal Boutain, diretora adjunta, fizeram um apelo a população avignonense dizendo que precisavam de *bénévoles*, ou seja, de pessoas que desempenhassem trabalho voluntário para o Festival, pois na época, afirma Roger, o Festival não era a imensa máquina que é hoje, de forma que o trabalho voluntariado era fundamental. O nosso entrevistado começa, então, a trabalhar como *bénévole* em 1984, e, mais tarde, em 1990, seguindo o conselho de Nicole Taché, diretora administrativa na gestão de Crombecque, ele cria oficialmente a *Association des Amies du Festival*, que já existia informalmente, mas que passa, então, a ter um estatuto regido pela Lei 1901 que regulamenta esse tipo de Associação. Ele comenta que o *bénévolat* existe ainda hoje em dia, mas que a carga de trabalho voluntário vem diminuindo pouco a pouco, pois muitos *bénévoles* foram substituídos por trabalhadores sazonais. Quando lhe perguntei sobre momentos inesquecíveis passados no Festival, Roger rememora o ano de 1968 quando ao final da apresentação de *Messe pour le Temps présent*, de Maurice Béjart, os técnicos da *Cour d'honneur* pediram aos espectadores da primeira fila que subissem ao palco, fazendo uma corrente humana com os braços que protegesse os bailarinos e impedisse os outros espectadores de invadir o palco.

Quando lhe perguntei se ele já havia experimentado alguma emoção forte, transformadora, *bouleversant*, ele lembrou de Anny Duperey em *Isabelle, trois caravelles et un charlatan*, bem como François Perrier e Judith Magre em *Le Diable et le bon Dieu*, de Sartre e, ainda, o momento em que a bailarina Maïaa Plisseskaïa dançou *La mort du Cygne* até o fim, embaixo de uma tempestade que caía sobre a *Cour d'honneur*, ressaltando que nenhum espectador dos 2000 presentes foi embora, guardando ainda uma outra imagem que, sempre que ele fecha os olhos, ainda é capaz de rever: Judith Jamison, uma bailarina negra de 1,90 de altura, com seu imenso

vestido branco e um guarda-sol, que atravessava sozinha todo o palco da *Cour d'honneur* a pequenos passos. Ele reforça que o Festival de Avignon permanece sendo, desde a época de Vilar um Festival de criação, então todos os anos é possível fazer uma descoberta, seja ela boa ou ruim.

Isabelle, trois caravelles et un charlatan où j'ai découvert une femme d'une beauté c'était Anny Duperey, c'est année 69, 70. Deuxième spectacle là c'était beaucoup plus tard c'était temps 73,74 quand Paul Puaux avait pris la direction et qu'il a fait venir énormément le théâtre de l'Inde c'est Maïaa Plissessaïa danseuse étoile du Bolshoi dansant sous la pluie donc La mort du Cygne et crois à moi la salle était pleine à craquer parce que la Plissessaïa c'était quand même, et il n'y a pas un spectateur qui soit parti tous, c'est à dire les 2000 spectateurs sont resté là sous la pluie pour regarder la Plissessaïa mourrir sous la pluie, mais ça c'était quelque chose de... Et deuxième souvenir de danse c'était le ballet de Judith Jamison toute seule une femme qui devait faire 1,90 noire dans un imense robe blanche avec une ombrelle et qui traversait toute la Cour d'Honneur en dansant à petit pas et c'est encore une image. Ah... je la revois encore maintenat ! devant un théâtre c'est imperissable j'étais au deuxième rang et il faut bien que le fasse François Perrier et Judith Magre dans le Diable et le Bon Dieu de Jean Paul Sartre j'ai pris de postillon par la figure de François Perrier mais encore qu'est-ce-qu'il a postillonné mais encore elle... j'ai resté comme ça ! Ah... ! De toute façon le Festival comme l'a dit Jean Vilar ça a toujours été un Festival de création, conclusion : Toutes les années tu fais une découverte quelle soit bonne ou mauvaise, on ne sait pas au départ mais tu as toujours une surprise et tu as toujours un coup au coeur mais tu reçois toujours un échec.⁷⁶ (ROGER, 2015, s.p.)

A irmã de Nicole que também colaborou com o Festival quando era estudante, relembra alguns momentos inesquecíveis desta época quando na década de 1970 ela passava a roupa dos bailarinos de Maurice Béjart, lembrando-se ainda, de, no dia do espetáculo, ser a responsável por costurar a sapatilha de Jorge Donn, atando-a a seu

⁷⁶ Isabelle, trois caravelles et un charlatan onde eu descobri uma mulher de grande beleza era Anny Duperey, no ano 69, 70. Segundo espetáculo e aí foi muito mais tarde, era 73,74 quando Paul Puaux tinha assumido a direção trazendo enormemente o teatro da Índia, é Maïaa Plissessaïa dançarina estrela do Bolshoi dançando debaixo de chuva A morte do Cisne e acredite a sala estava prestes a explodir porque Plissessaïa era algo assim, e não teve um único espectador que partiu, todos, quer dizer os 2000 espectadores permaneceram debaixo de chuva para assistir Plissessaïa morrer debaixo de chuva, mas isso foi algo assim... E segunda recordação de dança foi o ballet de Judith Jamison sozinha, uma mulher que devia ter 1,90 negra em um imenso vestido branco com uma sombrinha e que atravessava toda a Cour d'Honneur dançando a passos miúdos e isto ainda é uma imagem. Ah... eu a revejo ainda hoje !diante de um teatro isto é inesquecível, eu estava na segunda fileira e é preciso também mencionar Judith Magre em le Diable et le Bon Dieu de Jean Paul Sartre eu tomei partido por François Perrier de tanto que ele convencia, mas ela também... Eu fiquei assim! Ah... ! De toda forma o Festival como disse Jean Vilar sempre foi um Festival de criação, conclusão : Todos os anos você faz alguma descoberta qualquer que seja, boa ou ruim, nós não podemos saber de saída mas você tem sempre uma surpresa e se apaixonava por alguma coisa, mas tem também uma decepção.

collant, para depois acompanhar os espetáculos , afirmando que, ainda hoje, sempre que ela escuta o Bolero de Ravel, lhe vem à memória a imagem dos bailarinos de Béjart:

C'est inoubliable, je revois encore. D'ailleurs Bolero de Ravel je fais Ah !!! Je revoie toujours quand j'écoute le Bolero de Ravel les danseurs et les danseuses de Béjart. Et le Sacré du Printemps c'était...

Voilà ! Parce que moi le Sacré du Printemps j'avais été disons choisie pour coudre, c'était en 70 pour le Bolero de Ravel, le Sacré du Printemps je répassais les mousselines le matin car j'étais habilleuse et ensuite le jour du spectacle je cousais, parce que j'étais la plus jeune, je cousais les chaussons de Jorge Donn pour les attacher à son collant, donc voilà ça c'est un souvenir et après je les voyais danser euh...

Mais moi c'est quand on a travaillé, avec ma soeur et quand on a eu de la chance de faire ça, on était étudiante, il fallait qu'on travaille, et on a eu la chance d'avoir ce travail, comme j'ai dit, la première année j'étais ouvreuse et la deuxième année on m'a proposé de m'occuper des habilles des danseurs et des danseuses de Béjart et ensuite j'avais la chance d'être dans la salle et de regarder autant de fois l'espectacle jusqu'à la fin(...).⁷⁷ (Irmã de Nicole, 2015, s.p.)

M. Daniel Bouzat relembra que morava em Marseille quando tinha 14 ou 15 anos e veio pela primeira vez a Avignon com seus pais para ver um espetáculo com Gérard Philipe. Ele fala também do caráter improvisado que o *Off* tinha na década de 1970, reforçando que na época ele não imaginava que se podia fazer teatro em lugares tão imprevisíveis assim, como, por exemplo, o *foyer des Jeunes travailleurs*, lembrando mesmo que certa vez lhe pediram para alugar sua garagem para um espetáculo, lamentando, no entanto, que atualmente o *Off* tenha, em suas palavras, se aburguesado. Cristhian, que está em Avignon há dois anos, seguindo seu curso de direito na Universidade, diz nunca ter acompanhado o Festival por ter que retornar a *Île Maurice*

⁷⁷ Tradução da autora: É inesquecível, eu ainda posso rever. Bolero de Ravel eu digo Ah !!! Eu revejo sempre quando eu escuto o Bolero de Ravel os dançarinos e dançarinas de Béjart. E a Sagração da Primavera era...

Veja só ! Porque para mim na Sagração da Primavera eu tinha sido, digamos, escolhida para costurar, era em 70 para o Bolero de Ravel, a Sagração da Primavera eu passava as mousselines de manhã pois eu era hábil e em seguida na hora do espetáculo eu costurava, porque eu era a mais jovem, eu costurava as sapatilhas de Jorge Donn para fixa-las em seu collant, então veja só, esta é uma lembrança e depois eu os via dançar e...

Mas para mim foi quando eu trabalhei com minha irmã e que nós tivemos a sorte de fazer isso, nós éramos estudantes, era preciso trabalhar e tivemos a sorte de ter esse trabalho, como disse, no primeiro ano eu ajudava a localizar os espectadores na sala e no segundo ano me propuseram cuidar dos figurinos dos dançarinos e das dançarinas de Béjart e depois eu tinha a oportunidade de ficar na sala e assistir por muitas vezes o espetáculo até o fim(...)

duas semanas antes, mas nota que já há toda uma ambientação na *Rue de la République*, com muitos cartazes pendurados.

Roger conta-nos a sua experiência de recepcionar as trupes na estação de trem, instalá-los, leva-los para passear pela cidade, sobretudo nos anos ABC, quando o Festival recebeu muitas Cias vindas da Argentina, Brasil e do Chile, afirmando que era um trabalho apaixonante. Ele narra ainda que, na ocasião em que Jean-Louis Trintignant fez sua leitura na *Cour d'honneur*, ele precisava de uma mesa estilo Louis XV e foram os *bénévoles* que a conseguiram.

Quando lhes indaguei sobre a relação entre teatro e a vida republicana, M. Daniel Bouzat ressaltou que o teatro funciona como uma tribuna e que, quando as pessoas tem vontade de se expressar elas vem a Avignon, onde o teatro faz parte da vida:

Mais de toute façon le théâtre ne peut pas échapper à la vie politique, c'est clair en 68 on a une bonne image hein il y a toujours d'ailleurs effectivement il sert de tribune le théâtre, il sert de tribune à certains partis politiques quand on a envie de dire quelque chose que soit bien assez euh alors on va au théâtre et on vient à Avignon, voilà c'est toujours quelque chose et c'est pas du tout un théâtre clos, il fait partie de la vie, on peut dire la vie politique, c'est plutôt de gauche quand même, j'ai jamais vu des manifestations de droite.⁷⁸ (M. BOUZAT, 2015, s.p.)

Roger reforça essa ideia dizendo que o teatro tem uma influencia sobre a sociedade : *Et quand tu vois par exemple pour denoncer toutes les injustices, tu peux denoncer tout ce que tu veux et tu vois Molière et donc il est vrai que le théâtre a une influence sur la société et sur les réactions de la société parce que le théâtre nous fait prendre conscience de certaines choses.*

Roger, também lembra a importância das cornetas e das três chaves, símbolo da cidade de Avignon, permanentemente reinventado nos cartazes do Festival. Ele remarca, no entanto, que de 1980 a 2014 as *trois clés* foram deixadas de lado, tendo sido retomadas pelo atual diretor Olivier Py, sem esquecer também que as *trompettes* foram

⁷⁸ Tradução da autora : Mas de toda a forma o teatro não pode escapar a vida política, isso fica claro com 68 temos uma boa imagem hein, ele sempre foi efetivamente ele serve de tribuna o teatro, ele serve de tribuna para alguns partidos políticos quando nós temos vontade de dizer qualquer coisa que seja e... então a gente ia ao teatro e viemos a Avignon, aí está e se passa sempre alguma coisa e não é de forma alguma um teatro fechado, ele faz parte da vida, podemos dizer da vida política, é acima de tudo de esquerda de certa forma, eu nunca vi uma manifestação de direita.

abandonadas durante os dez anos BFA(direção de Bernard Fièvre d'Acier) e que na época em que o festival fora dirigido pela dupla Vincent e Hortense, a execução da gravação das *trompettes* de Maurice Jarre também não era sistemática, podendo ou não serem ouvidas. Roger lamenta ainda que a prática de interdição de entrada dos espectadores atrasados tenha sido abandonada, contando-nos que antes havia uma televisão na entrada da *Cour d'Honneur* para que os atrasados pudessem acompanhar o primeiro ato, sendo-lhes permitida a entrada apenas no segundo ato:

Renata : Mais en tout cas le festival d'Avignon il mantient toujours les mêmes symboles, les mêmes clés dans les affiches, les mêmes trompettes...

Roger : Les histoires des trois clés ça a quand même été abandonné de 80 à 2014, c'est à dire que jusqu'à 80, l'année où le festival est devenu Association loi 1920 tu avais effectivement des affiches dont la première a été... était crée en je sais pas, je crois et les trois clés de Marcel Jacno, ensuite juste en 80 ça a été toute une déclinaison de ces trois clés, elles n'ont pas été figé et on n'a pas toujours les trois clés dans ces affiches, elles ont été décliné euh d'une autre couler hein en large en hâte en 80 lorsqu'il y a eu la création loi 1920 Bernard Fièvre d'Acier n'a plus pris les trois clés il a fait appel à des graphistes, des peintres, des choréographes, des dessinateurs pour créer une affiche special festival d'Avignon c'est pour ça que toutes les affiches depuis 80 sont différents les uns des autres et alors ils représentent chaque fois euh des fois il n'y a rien à voir avec le Festival, je sais pas si c'est 99 sais plus il y avait tout d'un petit carré qui représentait le Mexique là où... il y avait un petit rapport parce que le programme était mexicain mais sinon non l'affiche était une oeuvre original. Les clés ont disparus et elles ont réapparus en 2014 Olivier Py a repris les trois clés. Et puis il a changé un petit peu il a repris le symbole des trois clés de Marcel Jacno et il a fait un encadrement autour des trois clés avec le dernier angle qu'il n'était pas été pris.

Renata : Mais les trompettes sont toujours là.

Roger : Ah, oui et non, là aussi, les trompettes c'était une tradition, ce n'était qu'à la Cour d'Honneur hein, les trompettes dont on se mettait à trompeter la musique de Maurice Jarre puis ça a été abandonné là pendant les dix dernières années de BFA c'est à dire jusqu'à l'année 2003 puisque BFA est parti en 2004 mais même à l'époque de Vincent de temps en temps il y avait une qui venait mais ce n'était pas et ce n'était plus systematique, alors qu'avant c'était systematique, dès que l'spectacle commençait à la Cour d'Honneur tu avait des trompettes mais ce qu'il y avait aussi de systematique qu'il n'y a plus et ça je le regrette, j'ai passé, moi, car je te parle de ce que j'ai connu, hein, de ce que j'ai vécu, j'ai vécu, moi, le premier acte de la guerre de Troie n'aura pas lieu sur le porche de l'entrée de la Cour d'Honneur parce que quand l'spectacle commençait, l'spectacle devait débiter à vingt-et-une heures on fermait la porte, tu arrive tard tant pire pour toi, je vais dire ça me restait gravé, à la porte d'entrée hein, là il y avait une télé et j'ai regardé le premier acte de la Guerre de Troie n'aura pas lieu à la télé et au deuxième acte dix minutes il faisaient rentrer des retardateurs, ça s'est perdu, ah c'est fini maintenant en général tu arrive tard ils te font rentrer quand même, mais

il y en a des gens qui sont en congé donc il faut se débrouiller pour être à l'heure hein !⁷⁹

(ROGER, 2015, S.P.)

O nosso entrevistado diz que nunca participou dos debates no Verger ou na Universidade por ocupar o seu tempo com o trabalho de *bénévole*, mas afirma que costuma participar dos debates dos diretores com o público avignonense realizados antes do Festival, quando alguns apresentam seus processos de trabalho e pedem sugestões ao público. Ele sublinha ainda que o público de Avignon é muito exigente por estar acostumado a ver muitas coisas desde 1947:

Le public d'Avignon il est special c'est pas le même public que tu va rencontrer dans une salle de théâtre à Paris, c'est complètement différent. À Avignon ils sont plus amateurs, ils sont aussi beaucoup plus exigeants que le moindre autre public qu'ailleurs, l'exigence avignonnaise est reconue hein ? On sait que le public d'Avignon il était accessiblement difficile parce que depuis 47 il a vu tellement des choses, il a eu

⁷⁹ Tradução da autora: Renata : Mas em todo caso o Festival de Avignon mantém sempre os mesmos símbolos, as mesmas chaves nos cartazes, as mesmas cornetas...

Roger : As histórias das três chaves isto foi de certa forma abandonado de 80 a 2014, o que quer dizer que até 80, no ano em que o Festival se tornou Associação pela lei 1920, você tinha de fato os cartazes e o primeiro foi criado em eu não sei, eu creio que as três chaves de Marcel Jacno depois justamente em 80 houve toda uma declinação destas três chaves, elas não foram modificadas mas nós não temos sempre as três chaves nos cartazes, elas declinaram é... de outra cor, em largura, em altura, em 80 quando teve a criação da lei 1920, Bernard Fièvre d'Acier não retomou mais as três chaves, ele chamou designers, pintores, coreógrafos, desenhistas, para criar um cartaz especial do Festival de Avignon e é por isso que todos os cartazes desde 80 são diferentes uns dos outros e então eles representam a cada vez é... às vezes não tem nada a ver com o Festival, eu não sei se é em 99, eu não sei mais tinha uma pequena moldura que representava o México e isso fazia sentido porque era um programa mexicano mas senão não, o cartaz era uma obra original. As chaves desapareceram e elas reapareceram em 2014, Olivier Py retomou as três chaves. E aí ele mudou um pouquinho ele retomou o símbolo de Marcel Jacno e ele fez um enquadramento em torno das três chaves com o último ângulo.

Renata : Mais as cornetas permanecem sempre.

Roger : Ah, sim e não, aí também, as cornetas era uma tradição, isso era somente na Cour d'Honneur hein, as cornetas que entoavam a música de Maurice Jarre depois isso foi abandonado durante os dez últimos anos de BFA quer dizer, até o ano 2003 já que BFA foi embora em 2004 mas mesmo na época de Vincent de tempos em tempos ocorria mas não era mais sistemático, desde que o espetáculo começava na Cour d'Honneur você tinha as cornetas mas o que tinha também de sistemático e que não existe mais e isso eu lamento, eu passei, pois eu te falo do que eu conheci, hein, daquilo que eu vivi, para mim, o primeiro ato da La Guerre de Troie n'aura pas lieu no saguão da Cour d'Honneur porque quando o espetáculo começava, o espetáculo começava, às vinte e uma horas fechavam as portas, se você chega tarde o problema é seu, eu quero dizer, isso ficou gravado, na porta de entrada hein, lá tinha um telão e eu assisti o primeiro ato da Guerre de Troie n'aura pas lieu no telão e no segundo ato por dez minutos eles faziam entrar os atrasados, isso se perdeu, não existe mais, agora geralmente você chega tarde e eles te deixam entrar da mesma maneira, mas tem pessoas que estão de férias então é preciso se virar para estar na hora hein.

evidement une formation et ça donne une exigence de plus en plus grand⁸⁰.(ROGER, 2015, s.p.)

A irmã de Nicole destaca que quando chega julho e ela vê a *rue de la République* tomada de gente, com espetáculos de rua com atiradores de fogo e atores vestidos com seus figurinos fazendo publicidade de suas peças e colocando cartazes, ela fica tão encantada, que, para ela, essa movimentação em si já é um espetáculo:

Quand on voit la rue de la République au mois de juillet ceux qui partent en vacance avec des petits enfants où il y a 90 personnes qui vivent à l'année bon il y a un peu plus du monde à l'été et quand on voit ces personnes, quand je rentre sur Avignon que j'arrive à la rue de la République j'ai l'impression que tous les spectacles que ce soient le traicheur de feu de de de et en plus les comédiens qui presentent et qui sont habillés déjà et qui font la publicité, je suis enchanté et c'est déjà un spectacle quand ils mettent les affiches et je Ah Oh il est là !⁸¹ (IRMÃ DE NICOLE, 2015, s.p.)

⁸⁰ O público de Avignon é especial, não é o mesmo público que você vai encontrar numa sala de teatro em Paris, é completamente diferente. Em Avignon eles são mais amadores, eles são mais amadores, eles são também muito mais exigentes que qualquer público de outro lugar, a exigência avinhonense é reconhecida, hein? Sabemos que o público de Avignon era de difícil acesso porque desde 47 ele viu tantas coisas, ele teve evidentemente uma formação e isso leva a uma exigência cada vez maior.

⁸¹ Quando vemos a *rue de la République* no mês de julho aqueles que tiram férias com as crianças onde vivem 90 pessoas durante o ano, bom, fica lotado no verão e quando vemos essas pessoas, quando eu entro em Avignon que eu chego na *rue de la République* eu tenho a impressão que todos os espetáculos que seja o atirador de fogo e os atores que se apresentam e que já estão à caráter e que fazem divulgação, eu fico encantada e já é um espetáculo quando eles colocam os cartazes e eu Ah Oh aí está!

Alexandre Manzanares – Entrevista 3

Alexandre Manzanares é técnico de luz, de nacionalidade francesa, na faixa etária entre 40 e 50 anos, mora em Paris.

Ele veio ao Festival quando criança com seis ou sete anos de idade, mas não se lembra de muita coisa, então sua primeira lembrança do Festival é relativa ao *Off*, quando ele trabalhou durante três anos como técnico em dois pequenos teatros da *rue des Teinturiers*, empenhando-se, sobretudo em aprender o ofício de técnico do espetáculo que ele estava começando a exercer. Desta experiência ele guarda a percepção de uma temporalidade intensa, enorme, porém, restrita a uma única rua, afinal, ele morou no porão de um dos teatros, onde também se alimentava e dormia, saindo apenas para comprar cigarros a cinco metros da *rue des Teinturiers*. Alexandre afirma que trabalhava oitenta horas por semana, começando às 8h da manhã, e, deitando-se apenas às 3h da madrugada. Desta ocasião ele guarda o momento em que aprendeu a simplicidade da luz quando o outro técnico que trabalhava no lugar e que, de fato, o formou neste *métier*, colocou-se atrás de um projetor, pedindo que Alexandre controlasse a emissão de luz, o seu amigo, porém, estava fumando um cigarro e, Alexandre viu projetada a sua silhoueta entrecortada pela fumaça. Ele diz que a luz se controla no instante, assim como a emoção da cena que se dá no instante. Para ele, que trabalhou por muitos anos na *Cour d'honneur*, o mais bonito é quando o iluminador decide usar apenas um projetor naquele espaço imenso.

Nosso entrevistado reflete então, sobre as diferentes percepções de tempo do ponto de vista do técnico, ressaltando que entre os ensaios e a montagem em si de um espetáculo, há milhares de coisas que se passam. Ele destaca especialmente que cada companhia que se apresenta na *Cour d'honneur* costuma chegar cinco dias antes para experimentar o espaço, quando o técnico deve fazer então, a montagem, o ensaio e a desmontagem de todo o equipamento técnico a ser utilizado por cada trupe, sendo que a última companhia a ensaiar é a primeira a se apresentar diante do público. Alexandre faz a seguinte divisão de uma percepção de temporalidade que ora se acelera, ora ralenta dependendo do período do ano: Em janeiro o técnico deve enviar sua candidatura para trabalhar no Festival, ao passo que em abril alguns técnicos começam a chegar a Avignon para iniciar a montagem de toda a estrutura do *Palais des Papes*, receber

material e começar a montar outros espaços ao ar livre, sobretudo quando a *Carrière de Boulbon* está programada. Em junho o tempo começa a se acelerar, pois o técnico passa a vivenciar o espaço entre montagem, criação e desmontagem, e, haveria aí um paradoxo apontado por nosso entrevistado, pois, mesmo que se trate de um período curto, ele é percebido como um tempo longo, já que o técnico trabalha por três ou quatro dias ininterruptamente numa função que se estende até a noite, tornando-se fisiologicamente exigente. É interessante notar que ele sublinha ainda um tempo de espera que pode ser muito longo, em que o técnico aguarda as decisões do diretor de um espetáculo para regular tal ou qual projetor, sendo que, essa longa espera pode durar uma noite inteira e sempre é seguida de um trabalho que deve ser feito extremamente rápido, numa variação permanente entre aceleração extrema e espera demasiada. Há com frequência, um dia em que os técnicos passam a noite em claro na *Cour* e depois que o Festival começa, durante a encenação de uma peça, a percepção do tempo vai depender se o técnico gosta ou não do espetáculo, e, mesmo que haja um longo tempo de pausa, ele deve ficar perto do material técnico que é sensível. O Festival para os técnicos também se dá a partir de um lado mais privado de encontros e festas, onde há um ralentar do tempo do ponto de vista profissional e uma intensificação do ponto de vista pessoal. Essa percepção da temporalidade adentra a vida cotidiana e Alexandre nota que o seu ritmo de trabalho torna-se o seu modo de vida: *Ça veut dire que ça ne devient plus mon travail mais mon mode de vie, ça devient plus que le travail.*

Sobre a execução sistemática das trombetas de Maurice Jarre, ele conta-nos a sua versão, ressaltando um detalhe que pode passar despercebido para a maioria do público. O entrevistado nos esclarece que segundos antes de iniciar o primeiro som das cornetas gravadas por Jarre, o som que se ouve é o das gaivotas, já que a gravação foi executada na *Cour d'Honneur* em pleno vôo das aves. De forma que, a cada vez que a gravação é executada o som das gaivotas do registro original se mistura a emissão das gaivotas reais que permanecem voando e entoando o seu som característico a cada nova edição do Festival:

Renata : Alors et les trompettes de Jarre ?

Manzanarres : Alors, le truc c'est que sur tous les lieux du festival d'Avignon avant le spectacle tu as l'enregistrement des trompettes de la Cour mais si tu écoutes bien en fait les premières choses qui viennent dans l'enregistrement ce sont les hirondelles. Oui parce que l'enregistrement a été fait dans la Cour et quand ils l'ont fait il y avait des hirondelles qui passaient donc en fait quand le régisseur sonne sur play il

y a le début de la bande qui passe et le début de la bande ils sont des hirondelles, ça dure deux trois secondes et après il y a les trompettes. Et en fait ça se mélange chaque fois, chaque fois, chaque fois avec les hirondelles, les vraies qui passent et avec l'enregistrement il est déclenché, donc le son des hirondelles se mélange avec les vraies hirondelles il faut que tu puisses observer le truc. Il y a un rapport érotique au lieu parce que le lieu représente le festival mais c'est un rapport érotique au festival. Il y a quelque chose de l'ordre de la rencontre je l'ai te disait il y a souvent des couples que se font et que se défont au festival et il y a un souvent laché, prises de plein, plein de choses donc voilà. Il y a un rapport physique à notre propre travail, à la chaleur, à l'intensité, à la population qui est là, tout le monde a chaud, tout le monde est à moitié nud.⁸²

(MANZANARES, 2015, s.p.)

É interessante notarmos a existência dessa relação erótica com o lugar do ponto de vista dos técnicos que nele trabalham, reforçando algo que é da ordem do encontro e que se estende para todo o público que frequenta o Festival, ilustrado no exemplo dos casais que se fazem e se desfazem durante o verão avinhonense. Alexandre Manzanares nos explica ainda como surgiu um código conhecido entre os técnicos que se cumprimentam reproduzindo um som que lembra um grito de pássaro. O entrevistado narra como este código surge em 2006 influenciado pela emissão de um grito de pavão durante os ensaios para uma montagem dirigida por Josef Nadj, sem deixar, no entanto, de relacioná-lo com o grito das gaivotas que os técnicos do espetáculo costumam ouvir quando preparam o material técnico da *Cour d'Honneur*, ao anoitecer no alto de suas torres:

Manzanares : Joseph Nadj qui est un choréographe belge est venu en 2006 à la Cour d'Honneur dans sa scénographie il y avait un paon. Tu

⁸²Tradução da autora: Renata : Então, e as cornetas de Jarre ?

Manzanarres : Então, o negócio é que em todos os lugares do festival de Avignon antes do espetáculo você tem a gravação das cornetas da Cour mas se você escuta bem, de fato as primeiras coisas que aparecem na gravação são as gaivotas. Sim porque a gravação foi feita na Cour e quando eles a fizeram tinham gaivotas passando então de fato quando o técnico de som dá o play tem o início da faixa que corre o o início da faixa são as gaivotas, isto dura dois, três segundos e depois tem as cornetas. E de fato isto se mistura a cada vez, cada vez, cada vez com as gaivotas, as gaivotas reais que voam e com a gravação acionada, então o som das gaivotas se mistura com as verdadeiras gaivotas, é preciso que você possa observar esse negócio. Há uma relação erótica com o lugar porque o lugar representa o festival, mas é uma relação erótica no festival. Tem alguma coisa da ordem do encontro e eu te dizia, há frequentemente casais que se fazem e se desfazem no festival e um relaxamento normal, muitas, muitas coisas acontecem, então é isso. Há uma relação física com nosso próprio trabalho, com o calor, com a intensidade, com a população que está lá, todo mundo com calor, todo mundo semi-nu.

connais le cris du paon ? Il a un cri très particulier. Donc on entendait tous les jours le paon crier : *(il reproduit le cri)*, il criait tout le temps, toutes les secondes de toute la journée. *(il reproduit le cri)* Donc un des techniciens a commencé à répondre euh Loudovic, je peux le nommer, à répondre à ses cris et on a tous suivi là-dedans et comme on a eu pu faire les années précédents et pour se faire des blagues ça a éprouvée une durée donc que pour une seule saison ou deux pour répondre à ces cris mais en fait ça s'est perpétré et ça on a continué à utiliser ces cris d'oiseaux chaqu'un avec son cri plus au moins que ressemblait au cri du paon pas forcément, mais chaqu'un a cette possibilité et je me suis rendu compte au fûr et à mesure des années que le cri servait à dire qu'on était là, que la personne était là, je crie pour en fait savoir que je suis là, je crie pour faire savoir que je t'ai vu et j'attends que tu me répondes et une troisième chose c'est Ok et en fait ça dépendait du moment pour savoir ce que ça voulait dire en fait si on a donné un ordre au lieu de lâcher le travail qu'on était en train de faire, de lâcher, de répondre à ton cri en fait on entend ton cri et on crie pour faire savoir au régisseur qui est en bas Ok j'ai t'entendu en fait et lui il le sait et sans se dire qu'on savait que le régisseur avait compris et nous comprenait qu'il avait dit Ok, voilà, donc en fait à mesure ça se développait comme ça et c'était très pratique pour la géographie du lieu parce que le lieu est-il immense et ça s'est perpétré comme ça et ça s'est d'histoire du régime du cri mais moi je me suis posé la question mais Pourquoi un cri d'oiseau ? Pourquoi ça maintenant et pourquoi ça arrive maintenant en fait ? Qu'est-ce que fait que ça reste ? Moi je suis rencontré mon camarade le lundi hein et on s'est croisé en train de boire l'appétitif sur la Place Pie et quand je suis arrivé il avait un cri d'oiseau quoi pour signifier en fait qu'il y avait un mec de la Cour qui est arrivé quoi en fait on se reconnaît comme ça et donc ça a influencé toutes les équipes qu'ont travaillé à la Cour et tous les festivals on se communique comme ça.

Renata : D'accord, d'accord pour tous les festivals. Oui, c'est du classique alors.

Manzanares : Oui c'est devenue quelque chose de connue. Et en fait je me suis posé la question de pourquoi l'oiseau et il y avait une signification, on est tout le temps dans l'hauteur, l'hauteur du Palais, très régulièrement donc il y a forcément cette dimension géographique mais il y a aussi je pense une dimension historique influencé par les trompettes de la Cour. L'enregistrement des trompettes de la Cour et les hirondelles, les hirondelles qui passent justement le soleil commence à tomber et qui tournent toutes au tour de la Cour et qui font des cris et en fait c'est plutôt ce cri là qu'on a. C'est pas le cri du paon. Il n'y a qu'un qui le fait tout le reste ce sont des cris d'hirondelles.⁸³ (MANZANARES, 2015, s.p.)

⁸³ Manzanares : Joseph Nadj que é um coreógrafo belga veio em 2006 na Cour d'Honneur em sua coreografia tinha um pavão. Você conhece o grito do pavão? Ele tem um grito muito particular. Então nós escutávamos todos os dias o pavão gritar: (ele reproduz o grito), ele gritava o tempo todo, todos os segundos do dia. (reproduz o grito novamente) Então um dos técnicos começou a responder e...Loudovic, eu posso dizer o nome, a responder a esses gritos e nós todos o acompanhamos lá dentro e da mesma forma que nos anos anteriores, para se fazer piada, isso durou um tempo, de forma que por um ou dois verões para responder a esses gritos mas de fato isto se perpetuou e tal e nós continuamos a utilizar estes gritos de aves, cada um com seu grito mais ou menos parecido com o grito do pavão, mas cada um com essa possibilidade e eu me dei conta a medida que os anos iam passando de que o grito servia para dizer que a gente estava lá, que a pessoa estava lá, eu grito para que saibam que eu estou lá, eu grito para que você saiba que eu te vi e eu aguardo você me responder e uma terceira coisa é Ok e de fato isso dependia do momento para saber o que isto queria dizer de fato se foi dada uma ordem, no lugar de pausar o

Devemos pontuar aqui o fato de que, na história de criação do regime do grito, *le regime du cri*, entre os técnicos, há uma transformação do caráter de um cumprimento coloquial surgido durante um ensaio apenas para fazer piada, para um regime de comunicação de ordem prática que facilita a dinâmica do trabalho em um lugar de dimensões geográficas imensas. Mas, afinal, por que o mesmo grito do pavão perdura até hoje? Por que não foi substituído por outro som? Sobre essa permanente reinvenção e transmissão de códigos sociais entre os técnicos, surgida no cotidiano do trabalho na *Cour d'Honneur*, Alexandre conta-nos ainda uma interessante anedota sobre a invenção da abreviação *Cour d'Ô* para designar os materiais das montagens, lembrando-nos que esta coloquialidade remete a *L'Histoire d'Ô*, um filme erótico da década de 70:

Manzanares : La Cour d'Ô. Je vais t'écrire (*il écrit Cour d'Ô sur un papier qui était sur la table*), parce qu'en fait aux ateliers où on prepare tout le matériel au lieu d'être marqué Cour d'Honneur sur le matériel, c'est marqué Cour d'Ô et en même temps ça fait référence à quelque chose de euh très érotique, je sais pas si tu connais L'Histoire d'Ô.

Renata : Non.

Manzanares : C'est une histoire érotique qui est très connue en fait en France, c'est un des premiers films à sortir dans les années 70, donc il y a ce rapport très érotique, moi je pense pas que ce soit conscient.

Renata : Oui, puisqu'il faut être pratique avec les matériaux.

trabalho que estávamos fazendo, de largar, de responder a teu grito, de fato nós escutamos teu grito e gritamos para que o diretor técnico que está em baixo compreenda Ok eu de fato te escutei e ele sabe e sem trocar uma só palavra que nós sabíamos que o diretor técnico tinha compreendido e nós pudemos entender que ele tinha dito Ok, é isso, então de fato isso ia evoluindo dessa forma e era muito prático para a geografia do lugar porque o lugar é imenso e isso se perpetuou assim e essa é a história do regime do grito mas eu me coloquei a questão Por que um grito de pássaro? Por que isso de fato se mantém até hoje ? O que faz que isso permaneça ? Eu revi um camarada meu na segunda-feira hein a gente se cruzou quando tomávamos um aperitivo na Place Pie e quando eu cheguei ele soltou um grito de pássaro veja só, para mostrar que tinha acabado de chegar alguém da Cour de fato é assim que a gente se reconhece, de forma que isso influenciou todas as equipes que trabalharam na Cour e todos os festivais e a gente se comunica dessa maneira.

Renata : Sim, sim, para todos os festivais. Sim, é um clássico então.

Manzanares : Sim, isso se tornou conhecido. E de fato eu me indaguei por quê o pássaro e tinha um significado, a gente está o tempo todo num lugar alto , no alto do Palais, muito frequentemente então tem forçosamente esta dimensão geográfica mas tem também eu acho uma dimensão histórica influenciada pelas cornetas da Cour. A gravação das cornetas da Cour e as gaivotas, as gaivotas que voam justamente quando osol começa a se por e que giram todas em volta da torre da Cour emitindo os gritos e de fato é este grito aí que nós temos. Não é o grito do pavão. Só tem um que o emite, todo o resto são gritos de gaiotas.

Manzanares : Oui mais le truc c'est qu'on pourrait continuer à écrire d'o mais c'est pas simplement o c'est o accent circumflex.⁸⁴
(MANZANARES, 2015, S.P.)

A nossa entrevista terminou com uma reflexão sobre a criação artística, em que Alexandre Manzanares diz que a arte para ele é aquilo que é capaz de nutri-lo, colocar-lhe questões, contando que outro dia quando ele estava em Paris atravessando a passarela Simone de Beauvoir para ir do Parc de Bercy até a Biblioteca Nacional e percebeu todo o conjunto arquitetural ao redor, tendo a visão de uma perspectiva enorme que se desenhava, ele se deu conta de que apenas aquela visão poderia preencher o seu dia: *Uah, c'est beau tu vois et ça peut remplir ta journée en fait, juste cette vision là quoi. Donc il y a un côté artistique, du moment que ça remplit ma journée et que ça me pose des questions, ça me nourri. Si je trouve une définition au artistique c'est ça me nourri en fait, ça me nourri.*

⁸⁴ Tradução da autora : Manzanares : A Cour d'Ô. Eu vou escrever para você (ele escreve *Cour d'Ô em um papel sobre a mesa*), pois de fato nos ateliers onde nós preparamos todo o material ao invés de estar marcado Cour d'Honneur no material, está marcado Cour d'Ô e ao mesmo tempo isso se refere a algo de muito erótico, eu não sei se você conhece a Histoire d'Ô.

Renata : Não.

Manzanares : É uma história erótica muito conhecida na França, foi um dos primeiros filmes a surgir nos anos 70, então tem essa relação erótica, para mim, eu não acho que isso seja consciente.

Renata : Sim, já que é preciso ser prático com os materiais.

Manzanares : Sim, mas o negócio é que a gente poderia continuar escrevendo d'o mas não é apenas o é o com acento circumflexo.

M. Alain Maldonado – Entrevista 4

M. Alain Maldonado tem 75 anos, nascido no Marrocos, foi diretor de pesquisa no *Laboratoire Central des Ponts et Chaussés*, habita Avignon há nove ou dez anos e é o fundador do *Groupe Miroir*.

Ele chama a atenção para o fato de sua cidade natal se chamar Kénitra, que quer dizer pequena ponte, notando que trabalhou num laboratório cujo nome também remetia a palavra ponte, de forma que a ideia de travessia, presente na palavra, reaparece algumas vezes durante a entrevista, fazendo-nos lembrar que estávamos numa cidade famosa por sua ponte. Ele diz que escolheu Avignon para viver, após ter morado em Paris por muitos anos, quando, em 2000, ano em que Avignon foi considerada Capital Cultural da Europa, ele teve oportunidade de visitar a exposição realizada no *Grand Palais* sobre o tema da beleza, notando que toda a cidade foi embelezada, foi *mise en beauté*, a partir de interferências feitas por um costureiro local. Ele achou tudo isso magnífico e disse para si mesmo: É em Avignon que vou desfrutar de minha aposentadoria! M. Maldonado nos fala que Avignon é, para ele, uma cidade de encontros, com monumentos artísticos de diferentes estilos e a presença de muitas reminiscências de um passado histórico, como por exemplo, a muralha de Avignon e as *Fenêtres Festivals*, que fazem-nos lembrar de momentos vividos durante o Festival. Ele destaca, no entanto, um outro aspecto, afirmando que Avignon é, contrariamente ao que se pensa, uma cidade pobre, onde de seus 80.000 habitantes, 40.000 seriam sustentados pelo governo e apenas 15.000 pagariam seus impostos, apontando ainda para a forte presença de comunidades do Sul da África e da Ásia, bem como comunidades de ciganos, de boêmios e de viajantes, reunindo culturas com referências culturais muito diferentes entre si. Neste sentido, ele se pergunta se todas essas comunidades frequentam o Festival e em que medida o projeto de teatro popular de Vilar ainda estaria em curso:

Eh, bien mais ça fait partie d'Avignon et on peut se demander si l'enjeu de Jean Vilar que voulait faire un théâtre populaire, est-ce-que c'est quelque chose qui est encore en devenir, est-ce-que c'est quelque chose

qu'il a réussi à faire ? Est-ce-que toutes les communautés viennent au Festival ? C'est une question.⁸⁵ (MALDONADO, 2015, s.p)

O nosso entrevistado sublinha a importância da Escola de Artes de Avignon, enquanto um centro de formação continuada, dizendo que antes ela se encontrava ao lado da *Collection Lambert*, estabelecendo parcerias de trabalho com o museu que eram importantes para os estudantes, para o museu e para a cidade, mas lamenta a transferência da Escola para uma região extra-muros muito distante e sem infraestrutura, defendendo a ideia de instalar a Escola de Arte ao lado da *Fabrika*. Ele nos conta que fazem dois ou três anos que a equipe do Festival criou este enorme centro de ensaios e criação chamado *Fabrika*, que representou um investimento de milhões de euros, instalando este centro num bairro popular extra-muros, onde há comunidades de norte-africanos, boêmios e ciganos, numa tentativa de que este espaço seja aceito também pela comunidade local.

M. Maldonado afirma ainda que toda a atividade cultural de Avignon gira em torno do Festival, que é um festival de criação, notando que a gestão de Vincent e Hortense tentou desenvolver a ideia de público participante, estabelecendo os encontros com o público no período anterior ao Festival que permite que os diretores de teatro desenvolvam suas ideias a partir da opinião do público:

Euh oui Jean Vilar avait essayé, ils étaient dans la ligne de Jean Vilar mais comme c'étaient des créations véritablement avec des artistes novateurs souvent le public d'Avignon ne comprenait pas, souvent le public n'a pas suivi. Et alors ils ont inventé les rencontres avant le Festival. Cette idée de demander aux créateurs de venir parler de sa création avant la création, ça veut dire ça n'est pas encore... Ça n'est pas bouclé. Et c'était la réaction du public que permettait ces metteurs-en-scène de créer son théâtre. Il y avait cette idée que le publique était aussi un peu créateur avec les metteurs en scène.⁸⁶ (MALDONADO, 2015, s.p.)

⁸⁵ Tradução da autora : Bem, mas isto faz parte de Avignon e nós podemos nos perguntar se o projeto de Jean Vilar que queria fazer um teatro popular, será que é alguma coisa que ainda está em construção, será que é algo que ele conseguiu fazer? Será que todas as comunidades frequentam o Festival? É uma questão.

⁸⁶ Tradução da autora: É... sim, Jean Vilar tinha tentado, eles estavam na linha de Jean Vilar mas como eram verdadeiramente criações com artistas inovadores, frequentemente o público de Avignon não entendia, não acompanhava. E então eles inventaram os encontros antes do Festival. Esta ideia de pedir aos criadores para falarem de sua criação antes da criação, quer dizer, que ainda não é... Não está ainda fechada. E era a reação do público que permitia que esses diretores criassem o seu teatro. Tinha essa ideia de que o público era também um pouco criador com os diretores.

O criador do *Groupe Miroir* afirma um ponto de vista onde é necessário que o público desenvolva cada vez mais o hábito de conversar com os artistas, promovendo, assim, uma visão transversal conjunta. Ele sustenta que a palavra público tem uma conotação diferente da palavra espectador, pois no primeiro caso teríamos uma ideia mais geral e, no segundo, uma participação mais questionadora:

Je n'aime pas le mot public, moi j'aime le mot spectateur parce que pour moi derrière le mot spectateur il y a une identification particulière, un spectateur pour moi c'est quelqu'un qui va voir la pièce qui va essayer de réfléchir, qui va essayer de mettre en raisonnement certaines choses et qui va mettre en opposition aussi certaines choses, qui se met en situation d'essayer d'ouvrir l'esprit, voilà, le public pour moi c'est quelque chose qui est mal identifiable.⁸⁷ (MALDONADO, 2015, s.p.)

M. Maldonado diz que Olivier Py deu um novo impulso ao Festival ao considerar que a arte tem manifestamente uma dimensão política, levando em conta que Avignon é uma cidade do Sul, onde há esta relação com o outro lado do Mediterrâneo, de forma que a cidade seria um lugar de encontros culturais importantes e de comunidades muito diferentes. Será que essas comunidades falam entre si? – Perguntasse nosso entrevistado. *Est-ce-que ces communautés parlent entre elles ? Je pense pas beaucoup, pas beaucoup mais par contre les sujets que nous a proposé cette année par Olivier Py sont à mon avis intéressants, voilà ! Et donc c'est peut-être un pas vers cette volonté d'essayer de voir le regard de l'autre, voilà ! C'est qu'il a dit, voilà !*

Ele fala-nos então, de sua própria condição de marroquino que carrega um nome espanhol, tendo feito seus estudos de engenheiro na França e trabalhado por vinte anos na administração francesa como diretor de pesquisas, quando levava uma palavra, ainda que fosse uma palavra técnica, aos quatro cantos do mundo, como Índia, Canadá e África do Sul, estabelecendo, assim, relações com outras culturas: *je venais du Maroc et forcément j'étais euh quelqu'un qui est à la limite d'être fréquentable. C'est pas facile de venir d'un autre pays hein ? Et en fin de compte, quand on est né ailleurs on a toujours la nécessité de montrer qu'on est légitime, légitime scientifiquement, techniquement(...)* Ele constata que em sua atividade de diretor de pesquisas ele era o responsável por tentar estabelecer um elo entre os laboratórios de diferentes empresas e

⁸⁷ Tradução da autora : Eu não gosto da palavra público, eu gosto da palavra espectador porque, para mim a palavra espectador tem uma identificação particular por trás dela, um espectador para mim é alguém que vai ver a peça que vai tentar refletir , que ai tentar ponderar algumas coisas e que vai estabelecer uma oposição também em relação a certas coisas, que se coloca num estado de tentar abrir o espírito, veja só, para mim o público é alguma coisa que não dá para identificar.

que, quando ele chegou a Avignon e conheceu o Festival manteve então, a mesma postura que tinha em seu trabalho, tentando estabelecer uma relação entre as coisas para compreendê-las de outro ponto de vista: *quand je suis venu à Avignon et que j'ai découvert le Festival, je me suis dit mais il faut comprendre ce que se passe et avoir un regard un peu particulier et tou d'un coup j'ai eu le même regard sur le Festival que le regard que j'avais dans le cadre de mes recherches. Quand j'étais en activité ça veut dire comment établir des relations entre les choses, comment comprendre les choses.* Neste ponto da entrevista eu sugeri a seguinte imagem: Como fazer a ponte? Ele concordou com a imagem e disse que, ao criar o *Groupe Miroir*, ele tentou mostrar o quanto esta poderia ser uma ferramenta fabulosa, onde as pessoas poderiam se expressar, dizendo o que elas tinham vontade. Ele nos contou que o grupo foi criado em 2006 e que é composto de doutores, professores, pessoas que fazem algum serviço social, ecologistas, pessoas de origem sindical que são em geral muito reivindicadoras, tendo até mesmo um general. Tratam-se então, segundo M. Maldonado de muitos pontos de vistas diferentes e também de formas diferentes de se expressar, notando que há no grupo alguns que se expressam a partir da pintura ou da música e, aos poucos eles estabelecem uma leitura transversal, notando que os diferentes *ressentis* podem se imbricar, constituindo um ponto em comum que funciona como um quadro impressionista: *C'est comme un tableau impressioniste il y a plusieurs tâches mais ces tâches vont constituer autre chose quoi. Voilà, c'est une lecture transversale.*

Alain afirma que o grupo não tem nenhum tipo de ajuda financeira e que, portanto, não deve nada a ninguém, cada um pode dizer o que gosta mas também aquilo que não lhe agrada ou com o qual não concorda, mantendo assim, uma independência: *je suis complètement independant et tous les membres du groupe sont très jaloux de cette independance.* M. Maldonado nos conta, então, que ele estava num encontro organizado pela direção do Festival, onde em dezembro de 2006 o encenador Frédéric Fisbach conversava com o público sobre a sua criação, feita na *Cour d'honneur*, a partir do poema *Les feuillets d'hypnos*, de René Char. Foi, para Maldonado, um grande momento do Festival, pois Fisbach fez subir em cena uma centena de espectadores que leram trechos do poema. Durante o encontro com o diretor, no entanto, Maldonado podia ler a incompreensão estampada no rosto dos 150 espectadores presentes, incluindo o seu, então, ele disse para si mesmo: Mas é preciso fazer alguma coisa para tentar compreender! Então o nosso entrevistado conta que foi procurar o diretor

sugerindo-lhe que se criasse um pequeno grupo de pessoas que tentassem entender juntas e dar um retorno para o diretor sobre o que elas pensavam do poema e da encenação. Fisbach apoiou a ideia e disse-lhe para procurar os diretores do Festival da época, Hortense e Vincent, que um ou dois meses depois, por ocasião de um desses encontros organizados pelo Festival, pediram que Maldonado falasse publicamente sobre a proposta disponibilizando o seu contato. No primeiro ano eles eram uma dezena de pessoas, número que foi aumentando gradativamente, reunindo atualmente cinquenta pessoas. Ele reforça ainda o fato de que, sem nenhuma ajuda financeira ou estatuto eles são levados em consideração hoje em dia pela Chartreuse, pela Maison Jean Vilar e pela Universidade como um grupo que é capaz de dar uma imagem do que pensam os espectadores ao longo do ano sobre o que se passa antes, durante e depois do Festival.

M. Maldonado comenta a relação do nome do grupo com sua atividade anterior quando um grupo de pesquisadores estabelecia, por exemplo, um protocolo para pilotar o sistema de um logicel, e, para saber se esse protocolo era executável, eles pediam a um grupo de utilizadores que testasse o logicel, esse grupo-teste se chamava grupo Miroir. Perguntei-lhe então, se para transmitir a tradição é necessário a presença do afeto e do amor ou se podemos transmitir uma tradição sem levar esses sentimentos em conta, ao que M. Maldonado respondeu:

Moi je crois qu'euh il faut que... Il faut qu'il y aie toujours un peu d'amour quoi. Il faut avoir du coeur là dedans pour transmettre, il faut avoir du coeur... Il faut avoir un peu d'amour, il faut reconnaître le travail de l'autre, il faut connaître la peine de l'autre. Il y a un point de valeur à transmettre quoi même si certains valeurs peuvent s'être mise en cause parce qu'on ne se rend compte d'une chose qui le Festival c'est aussi le lieu où on est capable de remettre en cause certains valeurs mais peut-être pour essayer de les dépasser à chaque fois. C'est ça un point du Festival. Aller au Festival c'est se mettre en état de bien vouloir remettre en cause à certains nombres de choses. On transmet des valeurs mais on est près aussi à remettre en cause certains nombres de valeurs.⁸⁸(MALDONADO, 2015, s.p.)

⁸⁸ Tradução da autora : Eu acredito que é preciso que... É preciso que exista sempre um pouco de amor. É preciso ter o coração lá dentro para transmitir, é preciso ter coração... É preciso ter um pouco de amor, é preciso reconhecer o trabalho do outro, é preciso conhecer a dor do outro. Tem uma noção de valor a transmitit, ainda que alguns valores possam ser questionados porque nós nos damos conta de uma coisa que o Festival é também o lugar onde somos capazes de rever alguns valores mas talvez para ultrapassá-los a cda vez. Esta é uma avaliação do Festival. Ir ao Festival é se colocar em estado de se dispor a questionar um certo número de coisas. Transmitimos valores mas nós estamos prontos a questionar novamente uma certa quantidade de valores.

Para o nosso entrevistado, as *trompettes* do Festival tornaram-se uma marca, quando lhe perguntei se deve-se cuidar da palavra que é gestada a cada festival e da herança que é transmitida e renovada em cada edição, com o amor e a preocupação que uma mãe tem por um filho, por exemplo, ele me diz que cada festival encontra-se num certo estado de fragilidade, lembrando mesmo que o Festival já chegou a ser anulado e que cada edição costuma ser preparada dois ou três anos antes, envolvendo um esforço de criação enorme que pode ser quebrado a qualquer momento. Conforme mencionamos no início deste capítulo, o nosso entrevistado diz que quando morava em Paris ia ao teatro por distração, mas que, com o Festival, ele vai ao teatro em busca de se interrogar a ponto de exclamar: *À tiens ! J'avais pas pensé à ça !* passando a refletir sobre coisas que ele não tinha pensado antes. Ele me mostra, então, a capa do Cahier do Groupe Miroir relativa a edição 2014, dizendo que trata-se de uma pintura feita por uma médica, que é membro do Groupe Miroir, consistindo, assim, o seu *ressenti* pictural para a peça *Le Mahabharatha*, encenada por uma Cia japonesa no ano anterior. Para M. Maldonado, a pintura apresenta sombras que se deslocam, remetendo ao deslocamento de pessoas em busca de algo inacessível para dar sentido às suas vidas.

M. Alain Maldonado (2^a entrevista) – Entrevista 5

Na última semana de festival tivemos um segundo encontro, em que M. Maldonado contou-me que tinha acabado de dar uma entrevista, no dia anterior, para o jornal Le Monde, e, quando o jornalista perguntou em que consistia o grupo Miroir, ele desenvolveu sua fala insistindo sobre três níveis pelos quais o grupo tenta compreender a atividade cultural em Avignon: O primeiro nível seria a expressão dos *ressentis* após assistir aos espetáculos; O segundo seria efetuar uma travessia do Festival, inserindo os diferentes espetáculos do Festival em relação, seja ela de analogia ou de oposição e, um terceiro nível seria ainda, o de tentar por em relação as diferentes políticas conduzidas pelos atores da vida cultural, como a direção do Festival, a Maison Jean Vilar, a Chartreuse, a Escola de Arte e a Universidade, no sentido de ver como todos esses atores da vida cultural se relacionam com a ideia de realizar uma agenda vinte e um: *Alors l'agenda vingt-et-un c'est pas uniquement la temperature du ciel, c'est s'inscrire dans la durée en mettant en perspective un approche culturel, ça c'est important et pour*

les membres du groupe Miroir, cette perspective que consiste à faire participer l'espectateur à la vie culturel c'est s'inscrire dans un agenda vingt-et-un, Ok ?

Alain nos explica que há, nos Cahiers do Groupe Miroir, alguns membros que tentam estabelecer algo em comum a partir da expressão íntima de cada um e prossegue falando que o Cahier de 2015 traz o resseniti da pessoa mais jovem do grupo, uma menina de 12 anos e também, o da mais velha, uma senhora de 96 anos, contando-nos ainda a sua experiência de falar na transmissão radiofônica de France Bleu Vaucluse sobre a leitura de A República:

Maldonado : Voilà, voilà ça rentre aussi dans cette perspective, de la création des personnes, voilà c'est exactement ça tu as bien apperçu. Alors c'est la première chose du travail que je fais dans le groupe Miroir et deuxième chose c'est que l'une des responsables de l'édition c'est quelqu'un qui a vu le resseniti de la petite Lila, moi quand j'ai vu ça j'ai mis en forme et je l'ai envoyé et j'ai demandé aussi aux parents pour faire la première page, la page de couverture du Cahier n. 9 et quand une des responsables de l'édition a vu le resseniti de la gamine elle m'a envoyé un mail en me disant est-ce-que je peux dans une publication de tous les Shaekespeares de ce Festival, ça veut dire alors le Roi Lear, Antoine et Cléopatre, Richard III, on va écrire quelque chose là dessous sur Shaekespeare, elle m'a dit : Est-ce-que je peux utiliser le resseniti de la gamine ? Pour la première fois le groupe Miroir va mettre en jeu le resseniti d'une gamine de 12 ans et qui a exprimé son resseniti pour la première fois dans les lignes, alors cette année le Groupe Miroir aura le plus jeune resseniti du Festival mais aussi la plus âgée parce que ma voisine à qui j'ai donné de place a 96 ans elle a été voir le Roi Lear et deux autres, Richard III et un autre ça veut dire que dans le Groupe Miroir cette année il y a la plus âgé 96 ans et la plus jeune, 12 ans qui ont exprimés leurs ressentis.

Renata : Oui et donc c'est un renouvellement aussi de la tradition.

Maldonado : Un peu, parce qu'il y a des nouvelles formes, d'abord c'est une façon d'exprimer différament parce qu'il n'y a que ceux qui ont écrit, il y a ceux qui ont parlé, il y a même une enfant qui va dessiner et il faut regarder la precision du dessin et aujourd'hui j'ai envoyé un autre resseniti d'elle, un autre dessin pour Dark Circus. Et donc c'est qui est interessent dans le groupe Miroir cette anné c'est ça faculté de faire que le plus jeune et le plus âgé puissent aussi s'exprimer, alors autre chose c'est que le groupe Miroir a aussi participé à une émission radiophonique avec France Bleu Vaucluse et il y a eu aussi une jeune fille que nous a interviewé pour parler de quelques spectacles du Festival. J'ai intervenu avec la République de Platon et puis jeudi je interviendra encore une fois.⁸⁹
(MALDONADO, 2015, s.p.)

⁸⁹ Tradução da autora : Maldonado : Veja só, veja só, isso também entra nesta perspectiva, da criação das pessoas, aí está, é exatamente isto que você percebeu. Então esta é a primeira coisa do trabalho que eu faço no Groupe Miroir e a segunda coisa é que uma das responsáveis pela edição é alguém que viu o resseniti da pequena Lila, eu quando eu vi isso eu formatei e eu enviei e eu pedi autorização a seus pais para colocar na primeira página, na capa do Cahier n. 9 e quando uma das responsáveis pela edição viu o resseniti da menina, ela me enviou um e-mail me falando será que eu posso colocar numa publicação de

Alain nota que o Festival começou no pós-guerra onde havia uma necessidade de promover uma mudança de sistema, abandonar ideias relativas ao período da guerra e tentar reconstruir tudo. Jean Vilar era muito pedagógico e tentava promover um certo aprendizado com o público durante o Festival, de forma que cada diretor do Festival tentou em sua gestão, continuar este aspecto a partir de um olhar particular. Neste momento ele cita a própria criação do grupo Miroir, pois de fato, o nascimento do grupo foi estimulado pela concepção dos antigos diretores empenhados em desenvolver a ideia vilariana de espectador participante :

c'est que j'ai pu me rendre compte avec les anciens directeurs c'est qu'ils on voulu se renouer avec le public, ils ont voulu se rapprocher du public, ils ont voulu montrer au public que la création c'était quelque chose d'exceptionnel et ils ont voulu faire participer le public à la création, c'est pour ça qui est né le Groupe Miroir. Le Groupe Miroir est en partie le resultat de la politique culturel menée par les anciens directeurs. Les anciens directeurs ont dit il faut que l'spectateur soit participant.(MALDONADO, 2015, s.p.)

Ele comenta que a ideia que circula é que 2015 foi um bom festival, mas não foi um festival inesquecível como quando, no ano passado foram apresentadas peças que ficarão marcadas para sempre na *mémoire festivalière* como o Mahabaratha apresentado na Carrière Boulbon ou como o Henri VI quando os espectadores vivenciaram por quatorze horas a epopeia da Guerre des roses e da Guerre des cents Ans! Outras vezes, um festival inesquecível é quando apresenta um grande ator, como era Gerard Philipe, pois as pessoas que o viram não esquecem jamais, ou ainda um teatro provocador como o de Jan Fabre em 2003 ou 2004, que deixava algumas pessoas

todos os Shaekespeares deste Festival, o que quer dizer então o Roi Lear, Antoine et Cléopatre, Richard III, nós vamos escrever alguma coisa em baixo sobre Shaekespeare, ela me disse: Será que eu posso utilizar o resseni da menina? Pela primeira vez o groupe Miroir vai publicar o resseni de uma menina de 12 anos e que exprimiu seu resseni pela primeira vez em linhas, então este ano o Groupe Miroir terá o mais jovem resseni do Festival mas também a mais velha porque eu cedi espaço a minha vizinha que tem 96 anos, ela foi ver o Roi Lear e duas outras peças, Richard III e uma outra, isto quer dizer que no Groupe Miroir este ano tem o mais velho 96 anos e a mais jovem, 12 anos que exprimiram seus ressenis.

Renata : Sim e então é uma renovação também da tradição.

Maldonado : Um pouco, porque tem novas formas, a princípio é uma maneira de exprimir de um modo diferente porque não tem apenas os que escrevem, tem aqueles que falaram, tem ainda uma criança que vai desenhar, e é preciso atentar para a precisão do desenho e hoje eu enviei um outro resseni dela, um outro desenho para Dark Circus. E então o que é interessante no groupe Miroir neste ano é sua facilidade de deixar que o mais jovem e o mais velho possam também se exprimir, então outra coisa é que o groupe Miroir participou também de uma emissão radiofônica com France Bleu Vaucluse e teve também uma jovem que nos entrevistou para falar de alguns espetáculos do Festival. Eu participei com La République de Platão e depois na quinta eu vou participar mais uma vez.

escandalizadas e outras muito motivadas, provocando grandes discussões em torno do espetáculo. Em relação ao ano de 2015, o Cahier do grupo Miroir traz ressentis muito diferentes sobre os espetáculos, por exemplo, em relação ao Rei Lear de Py, há muitas pessoas que não gostaram, pois esperavam um Rei Lear clássico que conta a dificuldade de expressar um amor entre pais e filhas, mas Olivier Py se serviu do Rei Lear para falar de outra coisa e, aí ele nota duas formas que foram expressas nos ressentis: Aqueles que falam da dificuldade de compreensão entre Olivier Py e o público avinhonense no ano anterior, quando ele iniciava sua gestão e outra que é uma leitura política que interpreta que Olivier Py quis discutir a desagregação dos impérios coloniais como Marrocos, Tunísia e países satélites como a Polônia, Estônia e Ucrânia. Ele nota que o diretor atual procurou na composição da programação pensar o teatro como uma manifestação artística que contribui também para refletir sobre a situação política atual.

Ele pontua que no grupo Miroir tem várias visões expressas, desde a mais socialista, a outras mais humanitárias, ou mesmo de extrema esquerda e algumas até religiosas, no entanto, ele tem a impressão que as pessoas querem se expressar porque sentem necessidade de fazê-lo, pois quando elas estão diante da televisão elas não se sentem impulsionadas a falar e a discutir, mas quando elas vão ao teatro, sendo membros do grupo Miroir, elas partilham suas impressões, deixando traços de suas emoções no papel e essa é uma forma de efetuar uma transmissão, bem como outros membros do grupo que, por fazerem parte de um sindicato, transmitem o ponto de vista sindical em seus ressentis.

Valérie – Entrevista 6

Valérie é uma parisiense de 42 anos que abandonou a advocacia, depois de trabalhar por muitos anos como diretora jurídica num laboratório farmacêutico, passando a se dedicar integralmente a dramaturgia e a frequentar cursos de formação artística em Nanterre e no laboratório de escrita dramática *Théâtre Ouvert* em Paris.

Ela salienta que Avignon tem uma magia particular e se refere ao *Palais des Papes* como um lugar carregado de história, lembrando-se que a cidade está envolvida por toda a história do papado. Ao longo de sua entrevista podemos perceber a dimensão do sagrado, experimentada nas encenações ao ar livre e em lugares religiosos, como as *cloîtres* das igrejas. Destacamos a seguir a transcrição de suas lembranças relativas a uma encenação de *O Mahabharatha* no espaço cênico da *Carrière de Boulbon*. Essa experiência surge, para ela, como uma lembrança ainda viva e, de fato, ela a revive em sua narrativa, visualizando novamente as imagens que a emocionaram, com o brilho no olhar de quem viveu algo inesquecível. Podemos até mesmo sugerir que sua fala se dá a partir de um intenso fluxo de palavras que nos transporta para a cena experienciada:

Ah, c'est beau. Ah...C'est majestueux, c'est imposant, c'est grand. C'est qui est super beau aussi c'est voir comment les lieux sont utilisés pour créer des décors et mise-en-scène et ça c'est magique alors il n'y a pas que la Cour d'honneur du Palais des Papes hein, il y a j'ai ça j'ai mais bien sûr il y a la Carrière de Boulbon aussi, il y a eu d'spectacle c'est avec la couché du soleil, le soleil rougi, c'est magnifique, c'est les endroits magiques. L'année dernière il y a eu une compagnie japonaise qui a monté le Mahabaratha en fait, c'était magnifique, c'était vraiment magnifique, oui, oui, oui et pourtant il venait après Peter Brook qui avait monté va-t-en paremment donc c'était magique hein, c'était une scène à 360 degrés en fait et puis il arrive le soir hein le soleil commence à décliner, il y a une lumière ocre sur le rocher et puis la nuit tombe et voilà tous ces costumes de papiers, avec des jeux lumières, une orchestre en dessous hein super, des petites marionnetes, c'était un spectacle magique. Et là on retrouvait cette petite communauté hein de théâtre parce qu'en fait juste avant c'est une navette que nous amène à l'entrée de la Carrière et juste avant l'spectacle il y avait avant l'entrée hein des grandes tables et tout le monde arrive pour pouvoir manger un morceau, boire un verre et tout le monde commence à parler et c'est là et tout se réunit autour d'une passion euh professionnels, spectateurs voilà et donc il y a cette fusion entre les spectateurs avant l'heure.(VALÉRIE, 2015, s.p.)⁹⁰

⁹⁰ Tradução da autora: Ah, é bonito. É majestoso, é imponente, é grande. O que é super bonito também é ver como os lugares são utilizados para criar os cenários e a encenação e isto é mágico, então não há apenas a Cour d'honneur du Palais des Papes hein, há, eu tenho isso mas certamente tem a Carrière de Boulbon também, teve um espetáculo com o pôr do sol, o sol avermelhado, é magnífico, são lugares

A entrevistada afirmou frequentar os debates de Avignon, dando ênfase especial a possibilidade que o público tem de falar com os artistas durante o Festival:

Oui. J'aime bien aller au, là autrefois j'étais allé au débat qui a été suivi le dialogue avec Jean Paul Dumezil donc euh ça oui et effectivement ça c'est une chose pendant la durée du festival c'est qu'on peut toujours parler avec les artistes, je vais aller à un dialogue artiste spectateur...⁹¹

(VALÉRIE, 2015, s.p.)

Em relação a frase de Jean Vilar que afirma Avignon como uma cidade que sabe o que é uma obra de arte e que reforça o sacrifício, as inquietudes e as provas inerentes a criação artística, Valérie afirma que o que é belo na arte é que a criação implica uma desconstrução, dizendo também que a criação é um pouco profana, por implicar a destruição de algo já estabelecido: *“on parle profanne comme on est obligé de détruire quelque chose de déjà posé pour pouvoir arriver à autre chose et cette autre chose on sait pas vraiment ce que c'est mais c'est ça qui est beau dans l'art aussi.”*⁹²

Ela diz que tenta, através de seu trabalho de escritura, reaproximar-se de si mesma, cruzar o interior de si e não ter medo, de forma alguma, de destruir certas grades que são impostas, reforçando que não se deve buscar o belo pelo belo *“pas chercher à faire du beau par du beau mais essayer d'arriver à quelque chose où il y a eu euh où on est plus proche de soi en fait et euh et voilà !”*⁹³ Nossa entrevistada

mágicos. No ano passado teve uma companhia japonesa que montou o Mahabharatha, era magnífico, realmente magnífico, sim, sim e, entretanto, ele vinha após Peter Brook que já o tinha montado de forma semelhante então era mágico hein, era uma cena de 360 graus de fato e então chega a noite hein e o sol começa a cair, há uma luz ocre sobre o rochedo e então a noite cai e todos esses figurinos de papel, com os jogos de luz, uma orquestra embaixo hein, pequenas marionetes, era um espetáculo mágico. E aí a gente reencontrava essa pequena comunidade hein de teatro porque de fato logo antes é um micro-ônibus que nos conduz a entrada da Carrière e imediatamente antes do espetáculo tinha antes da entrada hein grandes mesas e todo mundo chega para poder comer um pouco, beber uma taça e todo mundo começa a falar e todos se reúnem em torno de uma paixão e... profissionais, espectadores que vem então há essa fusão entre os espectadores antes de começar.

⁹¹ Tradução da autora: Sim. Eu gosto de fato de ir aos debates, outro dia eu tinha ido ao debate que se seguiu ao diálogo com Jean Paul Dumezil então e... Isto sim, e efetivamente isto é uma coisa em toda a duração do festival é que nós podemos sempre falar com os artistas, eu vou a um diálogo artista-espectador...

⁹² Tradução da autora: Nós falamos profano como quando somos obrigados a destruir alguma coisa de já colocada para poder chegar a outra coisa e esta outra coisa nós não sabemos verdadeiramente o que é mas é isto que é belo na arte também.

⁹³ Tradução da autora: Não buscar criar o belo pelo belo mas tentar chegar a alguma coisa onde ocorreu é... onde a gente está mais próximo de si mesmo e... aí está!

concorda com o fato da criação artística conduzir a provas e inquietações, mas titubeia em relação a palavra sacrifício, por trazer em si a conotação de uma culpabilidade cristã, afirmando que é preciso, sem dúvida renunciar a alguma coisa para ir de encontro a outra, mas sublinha que esse movimento envolve uma escolha. Para Valérie, a palavra mais adequada seria iconoclasta, sobretudo quando envolve a reutilização de espaços religiosos pelo teatro, afirmando assim, uma aproximação entre o teatro e a religião.

le mot qui me vient plus c'est iconoclaste en fait parce que réutiliser effectivement des lieux saints par exemple pour en faire des lieux de théâtre qui sont si parfois des lieux où il y a c'est que le théâtre a été aussi très important en concurrence avec la religion et quand on voit tous les lieux de représentation ils sont des lieux hein bah beaucoup d'entre eux sont des lieux de la religion hein les cloîtres pour faire représentations donner finalement des représentations religieuses puisque voilà le théâtre c'est une petite forme de religion sainte que prend justement des conventions établis euh c'est pour ça que je pense à iconoclaste, d'utiliser ces lieux là comme lieu de théâtre, le théâtre avait une emprise sur le religieux et je trouve que c'est une belle consécration pour le théâtre parce que c'est finalement le moment où le théâtre s'affirme comme prenant la place du religieux, c'est la religion voilà c'est ça ! (VALÉRIE, 2015, s. p.)⁹⁴

Após essa resposta, procurei explorar na entrevista, uma aproximação entre o teatro e o ritual, através da utilização e repetição de códigos de encenação, por exemplo, ao que a entrevistada reafirmou este aspecto, sublinhando que uma sala de teatro é um lugar onde o silêncio se impõe através da repetição de uma convenção partilhada por todos, e que em Avignon teríamos alguns desses lugares onde o silêncio se impõe:

Oui, on a beaucoup de rituels, tu as raison mais voilà hein on rentre dans une salle de théâtre et le silence s'installe et le débout de la pièce c'est quelque chose de, ici encore on a des rares lieux effectivement où le silence s'impose, un moment où la représentation à lieu mais c'est un

⁹⁴ Tradução da autora: a palavra que me vem mais é iconoclasta, de fato porque reutilizar efetivamente os lugares santos, por exemplo, para torná-los lugares de teatro que são tão, às vezes, lugares onde há o que o teatro foi também muito importante em concorrência com a religião e quando nós vemos todos os lugares de representação eles são lugares hein muitos deles são lugares da religião hein as *cloîtres* para dar encenações, finalmente encenações religiosas já que, vejamos, o teatro é uma pequena forma de religião santa que comporta, justamente, convenções estabelecidas e... é por isso que eu penso em iconoclasta, de utilizar esses lugares como local de teatro, o teatro tinha um trabalho sobre a religião e eu acho que é uma bela consagração para o teatro porque é finalmente o momento onde o teatro se afirma como ocupando o lugar do religioso, é a religião, aí está, é isso!

silence qui est convenu par tout le monde donc, oui, oui.(VALÉRIE, 2015, s.p.)⁹⁵

⁹⁵ Tradução da autora: Sim, nós temos muitos rituais, você tem razão mas veja hein nós entramos numa sala de teatro e o silêncio se instala e o começo da peça é algo de, aqui ainda nós temos raros lugares efetivamente onde o silêncio se impõe, um momento onde a encenação ocorre mas é um silêncio que é convencionalizado por todo mundo então, sim, sim.

Jules Noyons – Entrevista 7

Jules Noyons é encenador holandês e professor de teatro em Amsterdam, na faixa etária de 50 anos. Ele nos conta que veio ao Festival uma vez aos vinte anos de idade e também mais tarde no ano da montagem de *Forberies d’Scapin*, feita por Jean Pierre Vincent com Daniel Auteuil, mas que faz onze anos que ele vem, desde 2004, estruturalmente, fazendo o percurso dos Países Baixos até Avignon, de bicicleta. Quando jovem ele veio de carona, pois tinha a prática de fazer *autostop*, que era muito mais econômico, depois, apesar de ter dinheiro para pagar pelo trem, ele optou pela bicicleta como uma alternativa ao *autostop* da juventude. Então, pedi para que ele fechasse os olhos e rememorasse este percurso da Holanda a França de bicicleta, de forma que imediatamente veio-lhe a imagem dos campos de Lavanda que ele cruza em seu caminho, fazendo-o reviver seus odores, constituindo uma espécie de memória olfativa que lhe traz a esperança de um Festival por vir, com a promessa de muito teatro:

Euh... euh... Il y a beaucoup de reminiscences, de mémoires que reviennent. Ah, ah... C’est cet endroit ! Et des odeurs aussi. Il y a des odeurs spéciales ici. Oui, mais au Sud de la France cette année j’ai noté ces odeurs, ah, on a la lavande, le premier Champ de Lavande c’est au Pas de Lauzens sûrement route c’est au Pas de Lauzens c’est une étape de montagne après Crest, au Sud de Crest, on monte, je crois a...cinc cents kilomètres(*voix faible comme en réfléchissant*), cinc cents metres (*il parle plus fort*) dans cinc kilometres et on a les premiers Champs de Lavande mais il y en a des autres odeurs euh... moins spécifiques mais en... ah.. immédiatement quand je les sens ils sont là.Oui. Je connais cet odeur et c’est très agréable. Et il y ah.... L’esperance et... euh... L’esperance de théâtre ! Je vais voir beaucoup de théâtre ! Oui,oui et quand j’arrive au camping je fais un exploit, j’ai vraiment fait quelque chose ! Une voyage de Pays Bas des fois de ma maison jusqu’à Avignon en velo.On a accompli. (NOYONS, 2015, s.p.)⁹⁶

⁹⁶ Tradução da autora: E...e... Há muitas reminiscências, memórias que retornam. Ah, ah... é este lugar! E os odores também. Existem odores especiais aqui. Sim, mas no Sul da França este ano eu notei esses odores, ah, temos a lavanda, o primeiro Campo de Lavanda é no Pas de Lauzens sem dúvida na estrada no Pas de Lauzens é uma etapa da montanha após Crest, no Sul de Crest, nós subimos, eu creio que a... quinhentos quilômetros (voz baixa como que refletindo), quinhentos metros (fala mais forte) em cinco quilômetros e nós temos o primeiro Campo de Lavanda mas há outros odores e... menos específicos mas e... ah... imediatamente quando eu os sinto eles estão lá. Sim. Eu conheço este odor e é muito agradável. E existe ah... A esperança e... e... A esperança do teatro! Eu vou ver muito teatro! Sim, sim e quando eu chego no camping eu faço uma avaliação, eu verdadeiramente fiz alguma coisa! Uma viagem dos Países Baixos, à vezes da minha casa até Avignon de bicicleta. Cumpru-se.

Quando perguntado sobre qual momento o tocou mais durante todas as suas vivências do Festival, ele afirma existirem vários momentos inesquecíveis, citando a leitura de *La nuit et le moment*, de Crébillon Fils nos anos noventa, uma apresentação que ele qualifica de sensível e erótica, conduzida pelo diretor Cristophe Lidon, levando-o a traduzir e remontar o texto nos Países Baixos. Depois ele relembra *Les Fourberies de Scapin*, peça em que sua esposa trabalhava como atriz, o que, para ele acrescentava o prazer de fazer algo juntos, outro momento seria uma encenação de Henri VI, dirigida por Thomas Jolly, com dezoito horas de duração no ano anterior. Ele diz que após dezoito horas de espetáculo, o público ainda aplaudiu por vinte minutos, o que era enlouquecedor. Essa experiência foi tão tocante, que ele não se sentiu impelido a assistir mais nada, nem mesmo a montagem do diretor Ostermeier, de quem ele gosta muito. Ele compara esse momento tão intenso com a experiência de binge watching, quando vemos de uma só vez na televisão, vários episódios de uma série, reforçando que, a diferença é que o teatro é uma experiência coletiva. Neste sentido, esta encenação de dezoito horas de Henri VI o remete a Grécia Antiga ou ao teatro shakespeariano, o que lhe dava a percepção de um teatro popular. Jules narra que ao final o público gritava em uníssono: Queremos mais, queremos Richard III!

C'était à la Fabrika c'était si excitant et si on assistait à quelque chose très profond. C'était pas difficile, c'était le théâtre du peuple. Vraiment, il y avait beaucoup de passion et d'spectacle et le sentiment de been watching, voir en série à la télévision en une fois, donc douze, quatorze épisodes en une fois mais faire ça ensemble, donc ben watching on fait seul et ça c'était ensemble. Il était comme je crois que le Festival en Grèce ou le Théâtre Shakespearien on donnée une sensation comme ça. Oui, après le spectacle de 18 heures le public a crié : On veut plus, plus, on veut Richard III ! Qui est l'épisode prochain, l'épisode qui suit Henri VI et les acteurs étaient épuissés hein ? (NOYONS, 2015, s.p.)⁹⁷

Para Jules, o teatro é por um lado, a sensação de ser fortemente tocado pela encenação, por outro, a experiência de descobrir coisas novas, de perceber alguma coisa nova, a primeira seria o sentimento de excitação dionisíaco e, a segunda, seria uma

⁹⁷ Tradução da autora: Era na Fabrika, era tão excitante como se assistíssemos a alguma coisa muito profunda. Não era difícil, era o teatro do povo. Verdaderamente, havia muita paixão, espetáculo e o sentimento de being watching, ver em série na televisão de uma só vez, doze, quatorze episódios, mas fazer isso em conjunto, being watching faz-se sozinho e isso era em conjunto. Era, eu creio, como o Festival na Grécia ou o teatro shaekespeariano que davam uma sensação como essa. Sim, após o espetáculo de 18 horas o publico gritou: Queremos mais, mais, nós queremos Richard III! Que é o próximo episódio, o episódio que segue Henri VI e os atores estavam exaustos hein?

percepção intelectual. “*Il y a des fois ça va ensemble, les deux sentiments en même temps. Henri VI était l’extase !* »⁹⁸

O nosso entrevistado diz ainda que sempre retorna de trem para seu país e que, assim como ocorre no percurso de ida de bicicleta, ele realiza seu trajeto refletindo a partir das sensações vividas no Festival, afirmando que essas reminiscências retornam e continuam ao longo de todo o ano. Quando perguntado sobre se a Arte pode ajudar o mundo a pensar outramente, ele diz que sim, mas sobretudo para levantar questões e dar ideias, afirmando que o artista não deve ser como o político. Ele reforça a itinerância como uma política cultural importante do Festival, dizendo que no ano anterior assistiu a Othello na sala de ginástica de uma escola no centro do bairro extra-muros de Boulbon e que deve-se ir até as pessoas que habitam essas localidades.

Quando perguntei a Jules se ele percebe de uma forma diferente uma peça encenada nas construções históricas de Avignon ele afirma que sim, mas que isso depende também da concepção do espetáculo, pois, se a direção opta por cobrir o lugar original, ela acaba anulando essa forte experiência vivenciada a partir da relação direta com o espaço. Para ele, o palco da *Cour d’honneur* exige que o artista sirva o lugar, pois o espaço é tão forte que domina tudo. Ele relembra então, a peça holandesa *Sang et Roses*, que ele assistiu na *Cour d’honneur*, afirmando que em meio a mais de mil espectadores ele era o único a compreender a peça, sentindo como se os atores falassem para ele.

Jules : Oui. Plusieurs fois c’est différent mais ça dépend un peu de la mise en scène si la mise en scène a choisi de couvrir tout du lieu original on n’a plus cette expérience. Sauf que euh... Cette expérience de euh... euh... Des relations de rencontre entre lieux historiques et mise en scène aujourd’hui et la Cour d’Honneur du Palais des Papes est si fort qui domine tout(rires) euh euh... Il faut servir le lieu ou on ne réussit pas du tout. Euh le lieu domine tout, cette immense euh euh plateau. Une autre mémoire très special c’était sur la Cour d’Honneur. On jouait une pièce hollandaise, donc moi j’étais le seul spectateur probablement entre mil qui pouvais vraiment atteindre ce qu’ils disaient qui n’avait pas besoin de surtitres et c’était un spectacle super, je veux le mettre en scène encore.

Renata :C’était quel spectacle ?

Jules : C’était Sang et Roses. Il y a deux ou trois années. Sang et Roses de Tom Lanoye sur Jeanne d’Arc une mise en scène de Guy Cassiers et

⁹⁸ Tradução da autora: Às vezes isso ocorre junto, os dois sentimentos ao mesmo tempo. Henri VI era o êxtase!

c'était incroyable d'être là et d'être la seule personne qui pouvait vraiment...

Renata : Ils parlaient pour toi ?

Jules: Oui !!! Entre mil spectateurs !⁹⁹

(NOYONS, 2015, s.p.)

O nosso entrevistado diz que o público é como um animal selvagem domado, afirmando que os avignonenses são um público muito expressivo, que tem o hábito, às vezes, de gritar durante um espetáculo coisas como 'É uma vergonha!' Em relação as características mencionadas pela frase de Jean Vilar sobre o sacrifício, as inquietações e provas que uma obra de arte exige, ele se refere ao fato de, muitas vezes, o ator ter que sair de sua zona de conforto, superando o medo, o pudor e o desconforto, o que seria uma espécie de provação pela qual o ator passa, além de ter que sacrificar um pouco de si mesmo em cada papel e experimentar uma inquietação quando entra em zonas que não são muito confortáveis. Quando lhe fiz uma pergunta que remetia a ideia vilariana de teatro como serviço público que diz que o teatro deve ser um serviço público como a luz, a eletricidade e o gás, ele diz que as pessoas tem necessidade do teatro para nutrir a alma. Desta forma, não é uma necessidade objetiva, já que a Arte não é útil, nesse sentido o artista deve alguma coisa a si mesmo e a sua própria consciência, pois existem encenações que são vulgares como a peça programada no Off 2015 *Faire Amour avec un belge*, e que devemos tentar convencer o público desta necessidade da Arte oferecendo-lhe um outro nível de espetáculo. Ele comenta que em Henri VI era oferecida uma experiência que realmente todo mundo poderia atingir, afinal, deve-se ter

⁹⁹ Tradução da autora: Sim. Várias vezes é diferente mas isso depende um pouco da direção se a direção escolheu cobrir tudo do lugar original nós não temos mais esta experiência. A não ser que e... Esta experiência de é... é... Das relações de encontro entre lugares históricos e encenação hoje, a Cour d'Honneur du Palais des Papes é tão forte que domina tudo (risos) é... é... É necessário servir o lugar ou não temos sucesso de jeito nenhum. É... o lugar domina tudo, este imenso é.. é.. palco. Uma outra memória muito especial era sobre a Cour d'Honneur. Encenavam uma peça holandesa, então eu era o único espectador provavelmente entre mil que podia realmente alcançar aquilo que eles falavam que não tinha necessidade de legendas e era um espetáculo maravilhoso, eu ainda quero encená-lo.

Renata : Era qual espetáculo ?

Jules : Era Sangue et Roses. Fazem dois ou três anos. Sang et Roses de Tom Lanoye sobre Joana D'arc uma direção de Guy Cassiers e era inacreditável estar lá e ser a única pessoa que podia realmente...

Renata : Eles falavam para você ?

Jules: Sim !!! Entre mil espectadores !

coragem para permanecer por dezoito horas num espetáculo, mas que depois, a duração é sentida de outra maneira.

De tudo que nosso entrevistado viu na edição 2015 o que mais o tocou não foi um espetáculo, mas sim a exposição sobre Patrice Chéreau na *Collection Lambert*. Para ele, os deslocamentos corporais pelo museu levam o visitante a uma viagem física que reforça a experiência.

Quando o perguntei sobre as sensações relativas a cidade, ele diz que excluindo todas as cidades em que ele já morou, Avignon é a que ele conhece melhor, pois sempre que ele vem ao Festival, acaba conhecendo um pouco mais a cidade. Ele relembra, porém, de ter retornado a Avignon com sua esposa, após o período do Festival e era uma cidade que, apesar de bela era triste e vazia, dando-lhe essa impressão ainda que os monumentos históricos pudessem ser melhor apreciados nessa situação. Para ele o ano é dividido em duas partes, a primeira é habitada pelas reminiscências do festival passado e a segunda, pelas expectativas do festival por vir, quando ele começa, por exemplo, a preparar e reservar o seu camping para a próxima aventura avinhonense.

Mme Michèle Jouines – Entrevista 8

Mme Michèle Jouines é professora de inglês aposentada, na faixa dos setenta anos, francesa, vive em Avignon há quarenta e cinco anos. Ela é viúva do artista plástico Jacques Jouines e sua casa, onde realizamos a entrevista, era um agradável espaço envolto pelas obras do marido. Michèle optou por lecionar em bairros pobres e foi professora da *Croix des Oiseaux*, no colégio Roumanie, ocupando-se de crianças cujas famílias encontravam-se em situação de desemprego e para quem, muitas vezes, o professor era a única esperança. Ela elogia o trabalho que Olivier Py desenvolve no bairro de Mont Clair, no colégio Ancelme et Mathieu, identificando aí um grande trabalho conduzido pelo atual diretor do Festival de Avignon em um bairro desfavorecido sócio-economicamente. Nossa entrevistada cita o texto *Vers la joie*, escrito por Olivier Py que conta uma história que se passa, justamente num subúrbio que funciona como um *quartier des desirants*, onde as pessoas tem um impulso desenfreado para o consumo de supérfluos.

Em um breve momento da entrevista, rememoramos a nomenclatura do Programa do Festival de Avignon, que é comumente chamado de *bible*, ao que ela comenta que há um tempo atrás achava essa designação ridícula, mas que agora ela pensa ser adequada. Eu a lembro então da fórmula *Je suis l'Autre*, presente na *bible*, e ela diz que essa ideia foi muito criticada e comentada pela sua referencia a *Je suis Charlie*, mas que o mais importante é estar atento aos outros em sua vida cotidiana. Ela qualifica, então, alguns críticos que se expressaram de maneira muito veemente em relação ao *Je suis l'autre* e a referencia aos atos terroristas no Rei Lear de Py, como *hommes cagoulés*, que poderíamos traduzir como homens tediosos, cujas críticas destroem o trabalho do artista. Ela retoma então, uma frase sua presente em seu resseniti do *Groupe Miroir*: « *Une étincelle dans le cas d'un grand Mistral a provoqué une immense incendie, ça c'est le silence, l'étincelle, peut provoquer tout. Et voilà ! Et là un homme cagoulé qui vient euh ça peut provoquer et...* » Algumas críticas, então, funcionariam como pequenas faíscas que são capazes de provocar grandes incendios, no entanto, ela evoca também uma frase de Alain Badiou presente em sua versão de A República onde ele diz que, mais vale um desastre que um *desêtre*, ou seja, o não-ser, a

passividade, neste sentido ela acha fundamental o pensamento ativo do artista que propõe questões, provocando verdadeiras revoluções.

depuis aussi Badiou c'est extraordinaire à propos de c'est qu'il a dit euh : Mieux vaut un désastre qu'un desêtre, mieux vaut un désastre qu'un desêtre c'est à dire que mieux vaut carrement un euh faire quelque chose desastreux, faire une vraie revolution que de rien faire, desêtre c'est à dire de ne pas être, ne pas vivre, être passif, il n'y a rien de pire que la passivité !¹⁰⁰ (JOUINES, 2015, s.p.)

Na véspera da entrevista eu e Mme Michèle participamos da reunião de avaliação do Festival conduzida pelo *Groupe Miroir*, de forma que nossa entrevistada rememorou algumas falas desse encontro, posicionando-se novamente contra a opinião compartilhada por alguns membros do grupo de que a programação do Festival 2015 foi composta por espetáculos tristes, já que não havia peças que os fizessem rir. Para ela o teatro não é apenas uma diversão que implica uma satisfação imediata, como podemos ver nos trechos a seguir: *Moi je ne vais pas au théâtre pour rire, pour moi le théâtre pendant le mois du Festival c'est pas un divertissement*

la satisfaction c'est une jussance imediate, éphémère et les gens actuellement ne veulent qu'être satisfaits, ils vont au théâtre ils vont l'être, par exemple, ils vont au théâtre ils vont l'être satisfaits, ils vont avoir une jussance éphémère, ils vont rire dans l'instant mais ils ne vont pas forcement penser.(JOUINES, 2015, s.p.)

Je ne vais pas au théâtre pour rire, mais pour sourire, pour réfléchir, mais pour réfléchir, pour me nourire, m'enrichir au contact d'écrivains méconnus et relire avec une attention plus particulière encore ce que j'avais lu au cour de mes longues années.¹⁰¹(JOUINES, 2015,s.p.)

Mme Michèle fala de sua admiração pelo trabalho do diretor quando este é capaz de lançar uma nova luz sobre o texto, neste sentido ela elogia a tradução que

¹⁰⁰ Tradução da autora : depois também Badiou é extraordinário a propósito disto que ele disse : mais vale um desastre que um des-ser quer dizer que mais vale sinceramente e... fazer algo de desastroso, fazer uma verdadeira revolução do que nada fazer, não-ser quer dizer nada ser, não viver, ser passivo, não existe nada pior do que a passividade.

¹⁰¹ Tradução da autora : a satisfação é um prazer imediato, efêmero e as pessoas atualmente querem apenas ficar satisfeitas, elas vão ao teatro, por exemplo, elas vão ao teatro para se satisfazer, elas vão para ter um prazer efêmero, elas vão rir naquele instante mas elas não vão necessariamente pensar.

Eu não vou ao teatro para rir, mas para sorrir, para refletir, mas para refletir, para me alimentar, para me enriquecer no contato com escritores pouco conhecidos e reler com uma atenção mais particular ainda aquilo que eu havia lido durante meus longos anos.

Olivier Py fez do Rei Lear, aproximando-se da agilidade da língua inglesa e comenta o trabalho de Angelin Preljocaj ao tentar novas experiências, aliando a dança a escritura. É interessante notar a sua compreensão do trabalho criativo enquanto experimento, tentativa e renovação:

C'est une vraie traduction, donc et j'ai dit non, je n'aime pas le divertissement mais ça tout le monde le sait et des metteurs en scène qu'apportent une autre lumière au texte, qui tentent des expériences, par exemple comme Angelin Preljocaj qui a tenté ces expériences d'allier une écriture à la danse et ça c'est la première fois bien évidemment c'est difficile hein ? Mais il a essayé et moi j'aime bien les gens dans la vie qui essaient, si on échoue c'est pas grave mais il faut essayer, mais pour essayer il faut beaucoup d'énergie, c'est plus facile de rester dans son fauteuil hein, regarder la télévision, dormir sur son sofa que d'essayer de réagir.¹⁰² (JOUINES, 2015, s.p.)

Ela diz que assistiu a leitura da atriz Valérie Reville em *La République*, e que acompanha seu trabalho desde as montagens em que ela fora dirigida por Vassiliev. Michèle retoma então, uma fala da atriz sobre o Festival que a conduz a afirmar o teatro como um ato sagrado:

elle dit qu'Avignon c'est un lieu d'expériences extrêmes, trop de bonheur, trop de chaleur, trop d'émotion. Le théâtre laisse des traces et chaque personne a ses traces et jamais je n'oublierais ce jeu de Valérie Reville mais elle était dirigé par Vassiliev et donc le théâtre c'est un acte sacré de toute façon à travers le théâtre oui on atteint le sacré et ça c'est important.¹⁰³ (JOUINES, 2015, s.p.)

A segunda parte da entrevista foi dedicada a explorar as narrativas de Mme Michèle sobre o período em que trabalhou voluntariamente para os *Amies du Festival*, quando este grupo responsabilizava-se em dar acolhida aos artistas estrangeiros que vinham ao Festival. Ela diz que cada ano se ocupava de uma trupe diferente, lembrando-se de sua experiência em 1996 com uma Cia romena, quando acolheu a atriz Coca Bloos em sua casa e o diretor Radu Beligan, bem como uma trupe indígena da Guiana e outra de coreanos. Esses encontros proporcionavam a ela e a seu marido, o pintor Jacques

¹⁰² Tradução da autora : É uma verdadeira tradução, então eu disse não, eu não gosto da diversão mas isso todo mundo sabe e os diretores que dão uma outra luz ao texto, que tentam experiências, por exemplo, como Angelin Preljocaj que tentou essas experiências de aliar uma escritura a dança e é a primeira vez é evidentemente difícil hein? Mas ele tentou e eu gosto na vida das pessoas que tentam, se nós fracassamos não é grave mas é preciso tentar, mas para tentar é necessária muita energia, é mais fácil ficar no seu sofá hein, ver televisão, dormir em seu sofá do que tentar reagir.

¹⁰³ Tradução da autora : ela diz que Avignon é um lugar de experiências extremas, muita felicidade, muito calor, muita emoção. O teatro deixa traços e cada pessoa tem seus traços e eu nunca esquecerei essa atuação de Valérie Reville mas ela era dirigida por Vassiliev e então o teatro é um ato sagrado, de toda forma através do teatro sim, nós atingimos o sagrado e isso é importante.

Jouines, um prazer pessoal e ela reforça que não recebia um pagamento por esse trabalho que ela exercia com total dedicação, lamentando-se que atualmente isso não exista mais, pois cada Cia teria o seu *coach* pessoal que se ocuparia dos artistas. Ela diz que travou uma amizade muito forte com Coca Bloss e conta, por exemplo, que costumava preparar uma sopa para Coca, pois esta se alimentava muito mal, no entanto, gostava muito da sopa de Michèle. A nossa entrevistada narra alguns momentos que ficaram em sua memória, como a ocasião em que recebeu artistas indígenas em sua casa. Segundo ela, era a primeira vez que eles saíam de sua aldeia e Michèle destacou alguns momentos deste convívio, dizendo que eles tinham vontade de ir ao banheiro todos ao mesmo tempo, formando uma fila, notando que havia aí um sentimento de grupo muito forte e que no dia do espetáculo eles disseram *On ne va pas partir de chez toi sans chanter pour vous!* Então eles cantaram por horas seguidas, o que a deixava preocupada, pois eles não queriam parar apesar de terem um espetáculo para apresentar às 18h do mesmo dia, de forma que esta convivência com a trupe indígena a fez perceber uma outra forma de vivenciar a experiência da duração *On n'arrivait pas à les faire partir là-bas ! Parce qu'ils voulaient rester ici, tu sais ils vivent l'instant. Ils vivent l'instant !*

Mme Michèle mostrou-me, visivelmente emocionada, uma foto sua com Coca diante do teatro *La Criée* em Marseille, quando ela e Jacques a conduziram de carro para um passeio. Neste momento, nossa entrevistada beijou a fotografia, dizendo que a deixaria para seus netos, por isso ela tinha escrito uma dedicatória atrás da foto que dizia: *avec une grande actrice de Bucarest devenue mon amie pendant le Festival d'Avignon, elle s'appelle Coca Bloos*. Vendo o carinho com que ela falava desta atriz romena, a partir de um fluxo de palavras impulsionado por uma saudade viva, lembrando-se, por exemplo, da sopa de legumes que fazia para ela, prosseguimos a entrevista falando sobre a troca de sentimentos e afetos entre as pessoas durante o Festival. Desta forma, lhe fiz uma pergunta específica sobre a transmissão da tradição, perguntando-lhe se ela achava que para passar um saber adiante era preciso ter o sentimento implicado neste processo, ao que ela respondeu que a transmissão só ocorre verdadeiramente quando passa pelo corpo, pois esse não é um movimento apenas intelectual, já que o corpo dá vida às ideias, criticando, sobretudo, alguns intelectuais que apenas tomam dos outros, sem saber oferecer nada:

Renata : Est-ce-que tu penses que pour transmettre une tradition il faut avoir du coeur là-dedans ?

Michèle: Ah oui s'il n'y a pas de coeur tu ne peux pas transmettre vraiment, s'il n'y a que la tête, s'il y a que l'intellecte, non. Pour moi c'est très important sinon ça reste intellectuel, c'est pas suffisant.

Renata : Donc la transmission d'une tradition passe par...

Michèle : Passe par le corps.

Renata : Ne passe que si le corps est toujours là entièrement.

Michèle : Si le corps il fait vivre les idées, regarde tous ces intellectuels qu'on voit partout, ils ne donnent rien, ils ne font rien, ils prennent, ils prennent les autres mais eux mêmes euh...¹⁰⁴ (JOUINES, 2015, s.p.)

Terminamos a entrevista falando das placas diante das casas dos poetas e artistas em Avignon e em Paris: *Mais c'est très bien ça. Mais ça ont fait pour la mémoire. Je vais à Paris j'ai dit : Ah, c'est là qui est né Stendhal, ah c'est là qui est né, ah, c'est là. Et c'est normal, c'est agréable, il faut, à Rio il n'y a rien ?*

¹⁰⁴ Tradução da autora : Renata : Você acha que para transmitir uma tradição é preciso ter o coração implicado?

Michèle : Ah sim se não há coração você não pode transmitir verdadeiramente, se só existe a cabeça, se só tem o intelecto, não. Para mim é muito importante senão fica intelectual, isso não basta.

Renata : Então a transmissão de uma tradição passa pelo...

Michèle : Passa pelo corpo.

Renata : Só se passa se o corpo está sempre lá por inteiro.

Michèle : Se o corpo dá vida às ideias, veja todos esses intelectuais que estão em toda a parte, eles não dão nada, eles não fazem nada, eles tomam, eles tomam dos outros mas eles mesmos é...

4.2 O Festival, o público e seus modos de subjetivação: Ressonâncias conceituais

Para melhor entendermos o modo de transmissão nas *Arts Vivants* que se dá no entrecruzamento de palavra, corpo, espacialidade, visualidade e suas formas de habitar o espaço cênico através da criação e manipulação de cenários e figurinos que dialogam com edifícios urbanos patrimoniais, faremos emergir em nossa escrita algumas reflexões acerca desses outros tecidos significacionais em sua capacidade de ativação de dispositivos múltiplos de subjetivação. Desta forma, propomos agora um breve movimento em nosso texto onde os conceitos discutidos por pensadores como Félix Guattari, Gilles Deleuze e Nicolas Bourriaud ativam ideias construídas pelos artistas Helio Oiticicca e Lygia Clark, estas por sua vez, ao serem acionadas dão a ver os conceitos trabalhados, fornecendo assim, um campo de ressonâncias conceituais onde uma memória criativa pode ecoar. Retomemos o diaporama sonoro de Guelfucci(2011) em que a flauta, o oboé, a clarineta, o violino, o violoncelo e os instrumentos percursivos dialogam musicalmente, deixando-nos na suspensão de uma escuta tensionada por uma variação rítmica que passeia entre intervalos de tempo fortemente marcados e frases sonoras mais ralentadas. Da mesma forma, a tessitura conceitual aqui proposta não quer impor um sentido único, mas sim uma variação de intensidades presentes nas trocas intersubjetivas, entre uma *prise de parole* contestadora, um comentário, a captura de uma imagem inesquecível, como a de Plissessaïa dançando sob a tempestade e a forte presença de espaços míticos reinventados e performados. A nossa composição criada a partir dessas ressonâncias conceituais pode nos conduzir a uma aproximação dos mecanismos de troca que se dão no Festival de Avignon, sem deixar de atentar para seu aspecto criativo e processual, trazendo à luz importantes nuances e tonalidades presentes na noção de subjetivação.

Nicolas Bourriaud em seu *Estética relacional*, defende a troca intersubjetiva não apenas como o quadro social da recepção de arte, mas sim como a própria essência da prática artística:

A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito.” (BOURRIAUD, 2009, pp. 30 - 31)

Neste ponto, o Festival de Avignon trilha um caminho de amadurecimento ao optar por levar adiante o legado de Jean Vilar de um *public participant* capaz de opinar, intervir, receber e debater a ação cênica. Podemos dizer que a grande obra de arte que está em jogo em Avignon não é uma peça de teatro bem sucedida, mas sim a *conquête de la parole*, como na fala de Olivier Py pronunciada na *Conférence de Bilan* de 2015 já trabalhada aqui por nós, ao afirmar que o mais importante não é o espetáculo da *Cour* mas sim uma conversação num bistrô “*c’est à dire que la parole est en fin liberé et que le dialogue est en fin possible.*”

A Estética Relacional discutida por Nicolas Bourriaud pode nos sugerir que um *spectacle d’Art Vivant* propõe novas formas de habitar o espaço que estão além de sua mera presença física, fazendo emergir o que ele chama de coeficiente de arte duchampniano que nos faz atentar para a processualidade do aqui e agora nascido no exercício do diálogo. Segundo Bourriaud(2009), a arte, por ser da mesma matéria de que são feitos os contatos sociais, ocupa um lugar singular na produção coletiva. Uma boa obra de arte sempre pretende mais do que sua mera presença, propondo essa forma de negociação inter-humana que Marcel Duchamp chamava de “o coeficiente de arte” que é um processo temporal, que se dá aqui e agora. A transparência desta negociação dá a ver seu processo de fabricação e produção, sua posição no jogo das trocas, o lugar ou a função que atribui ao espectador, e, por fim, o comportamento criador do artista, isto é, a sucessão de atitudes e gestos que compõem seu trabalho e que cada obra individual reproduz, como se fosse uma amostra ou ponto de referência. (BOURRIAUD, 2009, p. 57)

Nesta concepção, a criação artística seria relacional por princípio e fundamento ao propiciar, como vemos em Bourriaud(2009), modelos críticos de convívio construído, socialidades alternativas na produção de espaços-tempos relacionais e experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa. No Festival de Avignon, a própria transitividade de muitos espaços, como por exemplo a *Cour d’Honneur do Palais des Papes*, com gigantesco espaço a céu aberto entre as paredes de pedra desta antiga morada dos papas e sua estrutura de *plein air*, deixa à mostra a processualidade do fazer artístico, apontando novos modos de habitar a cidade. Olhar para o Festival enquanto catalizador de dispositivos de subjetivação e gerador de possibilidades de vida, pode nos fornecer

meios de lutar contra o aparato de nivelamento a que estamos submetidos na serialidade da usinagem mass-mediática tão combatida no projeto guattariano. Não devemos esquecer, no entanto, da ressalva que Nicolas Bourriaud faz em relação a mistificação da ideia de público, afinal, a noção de uma massa unitária teria mais a ver com uma estética fascista do que com essas experiências momentâneas, em que cada qual deve conservar sua identidade.

Atravessar as ruas de Avignon durante o Festival implica uma duração diferenciada que pode ser percebida atentando-se para os espaços e itinerários de troca intersubjetiva que levam a uma imersão corporal em meio a esta *ville en état d'utopie*. Bourriaud(2009) remete ao pensamento guattariano que encara a arte muito mais como material vivo do que como categoria do pensamento com contornos delimitados, sublinhando que o importante é saber se uma obra concorre efetivamente para uma produção mutante de enunciação. Neste sentido a subjetividade é produção, modo de pensamento, invenção de possibilidades de vida, tendo sua finalidade última na conquista incessante de uma individuação. O projeto guattariano de desnaturalização e desterritorialização da subjetividade, retira-a do domínio do sacrossanto sujeito. Sendo assim, a subjetividade só existe em acoplamento, só podendo ser definida pela presença de outra subjetividade, pelas relações entre o indivíduo e os vetores de subjetivação que ele encontra, individuais ou coletivos, humanos ou inumanos.(BOURRIAUD, 2009, pp. 123-127)

Avignon pode ser um *locus* de experimentação e produção de subjetividades onde o espectador participante é aquele que opina, propõe e escolhe, abrindo-se para novos Universos de referencia. A possibilidade de emergência de uma subjetividade coletiva é compreendida aqui levando em conta a ressalva de Guattari em relação ao termo coletivo:

Com efeito, o termo 'coletivo' deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius*, assim como aquém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos. (GUATTARI, 1992, p.20)

A perspectiva levantada por Guattari(1992) ao fazer transitar as ciências humanas e sociais de paradigmas cientificistas para paradigmas ético-estéticos, pode nos auxiliar a enriquecer o diálogo entre teatro e patrimônio. A recusa do dualismo

Consciente-inconsciente da triangulação edipiana, com sua opção por um inconsciente mais esquizo, que supõe múltiplos estratos de subjetivação, voltado mais para práxis atuais do que para regressões em relação ao passado, um Inconsciente de Fluxo e de máquinas abstratas, ao invés de um inconsciente de estrutura e de linguagem nos permite entrever uma dinâmica ativa nas trocas relacionais.

Guattari(1992) nos alerta para o equívoco de considerar o tempo como uma categoria universal e unívoca, pois o tempo universal seria apenas uma projeção hipotética, lembrando-nos que na prática sempre lidamos apenas com as apreensões particulares e multívocas. Os modos de temporalização se referem, ao contrário, a módulos de intensidade – os ritornelos - que operam ao mesmo tempo em registros biológicos, sócio-culturais, maquínicos, cósmicos etc... A forma pela qual entendemos a subjetividade teria a ver com nosso modo de apreensão da temporalidade, onde uma subjetividade de emergência nascida de uma catálise poético-existencial pode promover rupturas ativas e processuais, no interior de tecidos semioticamente estruturados. Este caminho indica o rompimento com a serialidade para aquilo que o pensamento guattariano chama de “o ímpeto rítmico mutante de uma temporalização capaz de fazer unir os componentes heterogêneos de um novo edifício existencial” onde dentre essas rupturas de sentido autofundadoras da existência , a poesia, talvez tenha mais a nos ensinar do que as ciências econômicas, as ciências humanas e a psicanálise reunidas!(GUATTARI, 1992)

Seguindo esta trilha Bourriaud(2009, p.135) nos lembra que “*Para Guattari, o paradigma estético deveria contaminar todos os registros do discurso, inocular o veneno da incerteza criativa e da invenção delirante em todos os campos do saber.*” De forma que, quando recorremos em nossa escrita às imagens poéticas de Nyssem & Carpentier(1978) o fazemos no sentido de carregar a palavra dessas rupturas de sentido autofundadoras da existência. No intuito de aprofundar a poesia enquanto método de abordagem de nosso campo, traremos agora um pouco do pensamento de Lygia Clark e Helio Oiticica, dois artistas que, com suas obras e reflexões, podem nos ajudar a explorar os limites do paradigma estético reconsiderando-o, assim, na ótica desta contaminação de registros do discurso e inoculação do veneno da incerteza criativa e da invenção delirante proposta por Guattari(1992). Para tanto, faremos aparecer aqui ecos de cartas reunidas em Clark & Oiticica(1996), obra que traz as correspondências

trocadas pelos artistas entre 1964 e 1974, período em que Lygia morou em Paris e Hélio entre Rio e Londres.

Trata-se não apenas de uma reflexão acerca de suas proposições estéticas, mas, sobretudo, de lançarmos aqui um olhar atento para a saudade e o amor entremeados nestas linhas, enquanto elementos constitutivos de uma escrita calcada na capacidade de afetar e ser afetado pelo outro, mobilizando assim nossa atenção para o cuidado que se deve ter ao abordar o tema dos Afetos no âmbito da transmissão de memória no Festival de Avignon. Como bem pontuado por Santiago(1996) no prefácio a Clark & Oiticica(1996) quando este sublinha o fato da saudade ser um sentido do coração que vem da sensualidade e não da razão. Vislumbramos em trecho de carta de Lygia a Hélio datada de 06/02/1964 esta sensualidade da saudade em seu ímpeto voraz, sua fome:

Você não imagina a alegria que senti pois uma carta é sempre um pedaço da pessoa, e a gente que está longe lê 1, 2, 3 vezes tal a fome, que é a saudade, que a gente tem dos amigos! Acho que virei até antropófaga. Tenho vontade de comer todo mundo que amo e que se ache aí... Coitado do Peter quando chegar! Bom, vamos moderar esta voracidade senão... bem passaria o resto da minha vida na cadeia como Genet, como devoradora de machos (o meu signo é escorpião, lembra-se?) (CLARK & OITICICA, 1996, p. 29)

Procurando agora, inserir-me num roteiro performativo, posso dizer que essa voracidade antropofágica da fome aparece para mim em dois momentos distintos, o primeiro é a sensação que tive durante o meu trabalho de campo de que era abraçada pela muralha e que esse abraço se estreitava a medida em que o mês de julho se aproximava, quando eu e as pedras trocávamos, então, um abraço apertado durante as três semanas do festival. Eu toquei várias vezes aquelas pedras, a muralha, os muros do *Palais des Papes*, as paredes da *Chapelle des Pénitents Blancs* onde assisti ao espetáculo *Dark Circus*, mas esse toque esconde um impulso voraz de lambar e mastigar essas pedras, despedaçando-as dentro de mim, impulso antropofágico que continha a cada dia, senão... Era como se as pedras desta capela projetassem o teatro de sombras da dupla *Stereoptik*, em cada imagem surgida da manipulação de um grafite sobre cartolina recortada, por exemplo, provocando uma reminiscência que caminha tanto para a narrativa visual sobre o Circo Negro em *Dark Circus*, quanto para os segredos daquela capela. Comer as pedras e digerir suas memórias, seus papas, suas histórias, as imagens projetadas sobre elas, os anseios dos espectadores e seu

burburinho. Um dos versos de Nyssem(1978) pode emergir aqui em circunvolução, perpassando o tempo talhado nas pedras:

Dans ce théâtre d'ombres, sur les places desertes, la nuit parfois, foulant un tapis de rumeurs mortes et de voix chues, je marche. Et je découvre alors d'autres secrets. Ainsi des signes ici gravés dans la pierre par d'anciens artisans. Quels poèmes démotiques à composer avec ces lettres neuves d'un alphabet de taille... Ou encore dans les murs en saillie les nids, jamais pareils, petites loges, alvéoles affouillées par le vent... Ainsi je découvre que nous, lettrés, devrions ici apprendre à lire. (NYSSEM, 1978,pp. 15-16)¹⁰⁵

O segundo momento refere-se a outra qualidade antropofágica que só a distância pode trazer, sendo relativo ao ato da escrita em si, quando a palavra em se fazendo fabrica também um ritmo deglutidor de lembranças, como se comesse tudo novamente. Essa busca incansável da imagem poética traz à tona a corporeidade da cidade, com suas pedras que, nuas num primeiro encontro em abril, vão se vestindo de cartazes, devassando-as quanto mais a cobrem, com a força dos debates apaixonados nas ruas e nos *Ateliers de la Pensée* [*La Force d'Avignon toujours reconduit par son public*] evocando os múltiplos cenários da cidade-festival.

Em carta de 1/02/1964 Helio comenta com Lygia sobre seu trabalho com caixas de cor a partir de uma nova perspectiva aberta por sua última caixa, onde:

O movimento só tem importância para criar uma duração estrutural da cor(em tons de amarelo muito próximos). O interior da caixa jamais é passivo: possui uma tensão constante. Não se trata mais de ter a cor para vivenciá-la, mas de apreendê-la como totalidade expressiva da estrutura no espaço e no tempo. A diferença de tons não é 'desenvolvimento', mas várias fases da cor na sua totalidade.(CLARK & OITICICA,1996, p.23)

Inspirando-nos nas reflexões de Helio sobre a duração estrutural presente em sua caixa que comporta um interior em constante tensão, jamais passivo, podemos pensar a cidade de Avignon como obra intensa, caixa de cor que abriga uma duração inerente a

¹⁰⁵ Tradução da autora: Neste teatro de sombras, em lugares desertos, a noite às vezes, remexendo um tapete de rumores mortos e vozes ecoadas, eu ando. Eu descubro então outros segredos. Assim os signos aqui gravados na pedra por antigos artesãos. Alguns poemas demóticos a compor com estas novas cartas de um notável alfabeto ... Ou ainda nos muros estalando bruscamente os ninhos, jamais iguais, pequenas cabanas, alveoladas erodidas pelo vento... Assim eu descubro que nós, letrados, deveríamos aqui aprender a ler

sua estrutura que se abre em julho para a temporalidade do Festival, compondo a cidade-festival como obra. É como se as pedras compusessem a estrutura do festival, seu alicerce, sua história por onde caminhamos em suas “ruas medindo corredores de casas” que funcionam como artérias e rios em que nos perdemos e adentramos. As pedras tem cor de terra transportando-nos para uma solidez que guarda uma duração estrutural que perdura na duração do festival, prolongando-se na memória. É como se cada espectador, técnico ou artista que parte ou que fica levasse uma pedra de Avignon para casa e deixasse só poeira, vestígio de sua passagem pela cidade-festival. Essa experiência que Helio faz da cor aponta para a apreensão da totalidade expressiva de sua estrutura no espaço e no tempo, estando além de uma vivência da cor. Se tomarmos as pedras de Avignon como símbolo da cidade-festival, podemos nos indagar: Como ir além da vivência, da simples impressão da qualidade de textura da pedra para apreender a totalidade expressiva da estrutura de sua cor no espaço e no tempo? Podemos supor que essa apreensão se dá através da construção de uma Memória do Festival de Avignon, não a partir do olhar distanciado de um sujeito para seu objeto de pesquisa, mas sim de um olhar que capte as cores do festival e a totalidade expressiva de seu colorido no espaço e no tempo.

Este percurso entre épocas nos transporta tanto para a censura a peça *La phaillasse aux seins nus* ocorrida na edição de 1968, quanto para a carta de Helio Oiticica datada de 15/10/1968 que fala sobre a censura sofrida neste período quando o Brasil atravessava uma ditadura militar. Podemos entrever uma lógica similar em ambas as censuras, baseadas na significação potencial da palavra, a primeira impedindo a menção a seios nus e a segunda a identificação da figura do herói com o marginal.

Agora, enquanto escrevo esta carta, estamos no dia 17, explodiu novo escândalo: resolveram interditar o show que Caetano, Gil e Os Mutantes (geniais) estavam fazendo na Sucata por causa daquela minha bandeira ‘Seja marginal, seja herói’ que o David Zingg resolveu colocar no cenário perto da bateria no show, um imbecil do DOPS interditou e Caetano, no meio do show, ao cantar “É proibido proibir” interrompeu para relatar o fato, no que foi aplaudido pelas pessoas que lotavam a boate. Conclusão, não me deixam nem dormir: telefone, imprensa, uma fofoca louca nos jornais, principalmente mentiras.(CLARK & OITICICA, 1996, p. 50)

Na mesma carta, Helio afirma sua opinião quanto a autenticidade de cada artista: “(...)cada pessoa tem ou não o que dizer e fazer e não há possibilidade de que sejam coisas “iguais”, idênticas, pois cada um possui sua estrutura particular que se quer

manifestar.”(CLARK & OITICICA, 1996, p.51) Da mesma forma, a partir de uma possível similaridade com uma individualidade criadora, cada Festival teria, assim, uma autenticidade possuindo também sua estrutura particular que se quer manifestar.

Podemos dizer que a edição 2015 do Festival de Avignon buscou afirmar a potência criadora da Arte em seu devir-revolucionário, exprimindo um posicionamento político-estético que compreende que o que importa é a invenção de novas forças a partir de um devir-minoritário, não se tratando de imitar um estrangeiro ou uma mulher, mas sim de valorizar o permanente movimento de “tornar-se”. Neste sentido, a liberdade inalienável do artista que escapa a si mesmo ao afirmar o Outro na fórmula *Je suis l'Autre*, presente no texto de Py(2015) que propõe que este movimento só se completa, de fato, quando voltado para uma alteridade, em particular, daqueles que não tem a palavra “*ceux qui n'ont pas la parole*”.

A importância de um Festival de *Arts Vivants* que possibilita a emergência de uma palavra coletiva construída nos debates e encontros de Avignon, está em afirmar um lugar onde o que importa não é a competitividade de um poder majoritário, mas sim a operação silenciosa de um devir capaz de apontar novas direções, pois conforme Deleuze(1988) nos alerta, as pessoas pensam sempre num devir majoritário (quando eu for grande, quando tiver poder...) quando o que importa é um devir minoritário, não é fingir ou fazer como o estrangeiro ou a mulher, por exemplo, mas tornar-se tudo isso, para inventar novas forças.

As Artes Vivas propiciam um encontro que sublinha a diferença de potencial que se dá neste “entre dois” sugerido na filosofia deleuziana, ali onde algo se passa a partir das ideias que nos invadem e das intensidades que nos atravessam, onde a identidade se constitui a partir da experimentação sobre si mesmo, fruto da multiplicidade de combinações que nos habitam. A dança de Maïa Plisseskaïa citada nas entrevistas de Roger e Mme Galas, por exemplo, soa como uma corrente de ar fresco, um Fora que habita o pensamento, sendo mais potente do que a forte tempestade, ao afirmar uma potência de vida que se inscreve para sempre na *mémoire festivalière*. É importante olharmos para o Festival de Avignon enquanto *locus* de emergência de um pensamento nômade, que não está preocupado em estabelecer o fim ou o começo de alguma coisa, mas sim, traçar uma linha onde algum pensamento possível possa evadir.

Futuro e passado não tem muito sentido; o que conta é o devir-presente: a geografia e não a história, o meio e não o começo nem o fim, a grama que está no meio e que brota pelo meio, e não as árvores que tem cume e raízes. Sempre a grama entre as pedras do calçamento. (DELEUZE, 1988, p.20)

É curioso notar que as entrevistas realizadas durante nosso trabalho de campo nunca apresentam relatos que interpretam momentos vividos a partir de um olhar distanciado, mas sim narrativas que apontam para uma vivência que é da ordem da experimentação. Algo se passa entre o corpo de Plisseskaïa, a chuva e o público, ou entre os gritos de entusiasmo e os aplausos extasiados após as longas horas de encenação de Henri VI, são esses fluxos de intensidade que permanecem deixando seus traços pela cidade e compondo o devir-festival de Avignon. A arte pública produz agenciamentos sempre coletivos que, conforme Deleuze(1988) diz, colocam em jogo em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos. A organização do público participante em torno de dispositivos que traçam uma linha de fuga onde é possível uma expressão para fora da crítica profissional, com o *Groupe Miroir*, por exemplo, denota uma experimentação ativa exercida no Festival.

A *mémoire festivalière* não é composta de uma sucessão temporal, mas sim do que Deleuze & Guattari(2010) chamam de entre-tempos superpostos, variações, modulações, inter-mezzi ou zonas de indiscernibilidade que se comunicam, fazendo o acontecimento recomeçar a partir dos blocos de afectos e perceptos que se conservam quando o tempo passou. Neste sentido, o Festival de Avignon permite uma simultaneidade de fluxos onde a duração se desdobra seguindo seu ímpeto criativo de diferenciar-se entre durações ora mais dispersas, ora mais intensas. Esta concepção de uma temporalidade que se diferencia segue um ritmo bergsoniano apontado em Deleuze(2012) a partir de uma coexistência de um passado interposto entre dois presentes, aquele relativo ao que ele foi e aquele presente em relação ao qual ele é agora, passado.

É importante sublinharmos aqui a dimensão política de uma temporalidade que se diferencia, atentando-se para a processualidade do fazer. Temos na obra de Lygia Clark, por exemplo, a compreensão de uma atitude relacional em que o trabalho artístico só é possível através do diálogo e da relação, onde o artista é, na verdade, um

propositor. Partindo aqui de reflexões da artista reunidas na publicação *O mundo de Lygia Clark*, vemos, por exemplo, no texto *Nós somos os propositores* que Lygia lança a questão: “*Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo.(...) Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora.*” Neste sentido, A Arte Viva só existe quando se abre para o diálogo, um *Festival des Arts Vivants* só se realiza quando entende que a obra, de qualquer natureza que seja, não tem uma finalidade em si, abrindo-se, portanto, para o debate e o olhar de um espectador-participante. O texto *A propósito da magia do objeto* nos leva aos seguintes questionamentos: “*Qual é então o papel do artista? Dar ao participante o objeto que não tem importância em si mesmo e que só terá na medida em que o participante atuar. É como um ovo que só revela sua substância quando o abrimos.*” Ainda que um espetáculo de *Art Vivant* não seja formado pela manipulação de um objeto cotidiano como uma luva plástica usada por Lygia em algumas proposições, é interessante propor a analogia de que uma performance também não tem importância em si mesma, revelando-se apenas quando o espectador-participante atua nela, quando, enfim, abre o ovo... É neste sentido que a obra não conta por ela mesma, sendo, como afirma Lygia no mesmo texto, “*um trampolim para a liberdade do espectador-autor.*”

A reflexão clarkiana sustenta a recusa do espaço representativo e da obra como contemplação passiva, levando-nos a pensar na estrutura do *plein air* em Avignon, que exige uma imersão corporal do espectador, além de uma abertura daquilo que é apresentado para a discussão. Continuando nesta linha de investigação, no texto *Nós Recusamos...* Lygia manifesta: “*recusamos a ideia freudiana do homem condicionado por seu passado inconsciente e enfatizamos a noção de liberdade. Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração.*” Essa noção de precariedade ligada a recusa da determinação por um passado psicológico, permite vivenciarmos a temporalidade não como algo pré-estabelecido mas sim como uma potência criadora em movimento, lembrando-nos muito a necessidade de uma *mise en abyme* no trabalho do ator, conforme apontado no depoimento de Dominique Blanc sobre seu trabalho com Chéreau. Relembremos aqui a fala da atriz sobre a necessidade de um engajamento e de uma doação constantes, onde o ator corre todos os riscos, atirando-se numa espécie de abismo, onde o espaço-tempo seria aquele “*do trabalho máximo, do engajamento do ser por inteiro e do dom de si*”.

Isabela Frade em seu artigo *Arte Ambiental: Formas Relacionais na modelagem dos lugares* destaca, inspirada pelo trabalho de Lygia Clark, uma arte relacional que nasce e é gestada dentro de um contexto onde se cultiva uma mudança de estado para fora do tempo da pressa e da produtividade contemporâneas, a partir da proposição de momentos de encontro e produção de objetos relacionais para troca e contato interpessoal. O trabalho de Isabela nos diz que alcançar esse estado de disposição sensível ampliada, requer a conquista de um outro tempo que se abre para o passeio, a divagação e a espera:

Vida como força expansiva, consciente e sensível, plenitude em desejo. Tampouco requer a solidão, nem o estado em separado da contemplação. Se com ela não se incomoda, entretanto, fabrica a agremiação pela energia do encontro. O sujeito vivo inquieta-se, instiga e intervém no mundo. Implica o outro numa aproximação. Há algo de si que não lhe cabe, contudo, transbordando para os outros. Reverbera-se. Espelha-se. Nessa abertura se deixa levar, e no seu próprio vácuo, o outro penetra, vivificando-o desde dentro. Pode-se chamar isso também de amor, pela adesão e conformação emocional desse processo. (FRADE, 2012, p.32)

O impulso criador não age em busca de uma significação, o seu sentido nasce do Acontecimento. Deleuze em *Diálogos* denuncia os críticos literários, especialistas numa obra, mas que não vêem a potência de vida que atravessa a obra, esmagando toda a vida que encontram pelo caminho: “*Significância e interpretese são as duas doenças da terra, o casal do déspota e do padre*”. Neste sentido, a arte de Lygia vai de encontro ao sentir e ao agir, mas nunca ao interpretar, pois interpretar pressupõe algo externo que o Sujeito apreende para sobre ele incidir a sua crítica. Em seu texto *Do Ato*, Lygia testemunha que com a obra *Caminhando* ela descobriu uma realidade que independe de sua subjetividade “um itinerário interior fora de mim”. A artista se deixa penetrar pelo espaço arquitetural: “*Pintar um quadro ou fazer uma escultura é tão diferente de viver em termos de arquitetura. Agora, não estou mais só. Sou aspirada pelos outros.*” E lembremos que “*Pensar em termos de acontecimento não é fácil. Menos fácil ainda pelo fato de o próprio pensamento tornar-se então um acontecimento.*”(DELEUZE, 1988, p.80) Pensar em termos de acontecimento e viver em termos de arquitetura é ser na concepção deleuziana, como “uma variação atmosférica”, coisa muito diferente de ser um sujeito. É, nas palavras do filósofo, tornar-se um infinitivo, “devir-animal, devir-molecular, devir-imperceptível”. É extrair alguma coisa alegre e apaixonante no que acontece como um clarão ou um encontro, tornando-se digno do que acontece,

tornando-se o filho de seus próprios acontecimentos. É receber a ferida impassível e incorporal em seu corpo, conforme aponta o filósofo: “Minha ferida existia antes de mim, nasci para encarná-la”. Querer o acontecimento, acompanhar esse efeito sem corpo. *Amor fati*. Um amor de vida que pode dizer sim à morte. (DELEUZE, 1988, p.53) A obra de arte faz viver a ferida do artista, é aí que tudo se passa, vida e morte, não uma dualidade de forças, mas intensidades que se cruzam. Lygia prossegue no texto *Do Ato* o relato desnordeante do seu encontro com a imanência do ato revelada em sua potência, o que a fez descobrir uma espécie de existência abstrata: “*Estou presa apenas por um fio. Meu corpo me deixou – caminhando. Morta? Viva? Sou atingida pelos cheiros, pelas sensações táteis, pelo calor do Sol, os sonhos.*” Para criar é preciso experimentar essa ferida, essa morte-vida presente na Arte.

Deleuze sublinha que Foucault não emprega a palavra sujeito como pessoa ou forma de identidade, mas os termos “subjetivação”, no sentido de processo, e “Si”, no sentido de relação (relação a si). A invenção de si seria, segundo Deleuze(1992) “*uma relação da força consigo (ao passo que o poder era a relação da força com outras forças), trata-se de uma ‘dobra’ da força.*” Essa maneira de dobrar a linha de força é, conforme a leitura deleuziana, aquilo que vai definir a nossa existência não como sujeito, mas como obra de arte, possibilitando a constituição de modos de existência, a invenção de possibilidades de vida. A idéia de processo de subjetivação e da invenção de possibilidades de vida enquanto obra de arte, esta maneira de dobrar a linha de força, efetuando uma relação da força consigo nos remete ainda a Deleuze(1992) quando este nos diz que é cada um de nós que, graças a filosofia, encontra-se incessantemente em conversações e em guerrilha consigo mesmo. A luta incessante que a linha de força efetua ao dobrar-se no processo contínuo de invenção de uma subjetividade, nos faz lembrar da luz intestinal a que se refere João Cabral de Melo Neto no poema *Paisagem pelo telefone* quando ele diz que a água clara não ilumina a pele da mulher, apenas “libera a luz que já tinhas” assim como as velas brancas e as jangadas sobre o mar

que, como muros caiados
possuem luz intestinal,
pois não é o sol que as veste
e tampouco as ilumina,

mais bem, somente as desveste
de toda sombra ou neblina,
deixando que livres brilhem
os cristais que dentro tinham.
(MELO NETO, 1979, p. 30)

Desta forma, essa arte que é o processo de subjetivação faz com que as potências das subjetividades em contínua formação se dobrem sobre si mesmas liberando essa “luz intestinal” cabralina, deixando-nos ver “os cristais que dentro tinham.” O poeta não reconstrói uma lembrança da mulher que está do outro lado da linha, ele presentifica, experencia e vivencia essa mulher, fazendo-nos sentir a textura de seu corpo e a água que escorre sobre ele. Junto com a voz feminina adentram pelo telefone as paisagens de Pernambuco, com suas jangadas e velas, levando-nos a sentir o sal e o sol sobre o mar. Ele não apenas lembra, mas constrói a memória deste corpo feminino. Podemos dizer, inspirados pelos versos cabralinos, que a memorização seria um processo que “desveste” a neblina da história para revelar a “luz intestinal” da memória.

As nossas entrevistas sugerem uma recepção artística que não é passiva mas que dá a ver o processo de invenção de uma subjetividade ativa e implicada em sua relação com o mundo, capaz de dobrar-se sobre si mesma para redescobrir a cada experiência, novas possibilidades de Vida. Retomemos então, algumas ideias levantadas nessas narrativas que nos ajudam a entrever o Festival de Avignon enquanto dispositivo de subjetivação: M^{me} Galas, por exemplo, nos diz que assistir a um espetáculo não é algo da ordem de uma simples distração, afirmando que o público vai ao teatro porque quer vivenciar uma emoção, sentindo, assim, a necessidade de compartilhar e comentar essa experiência. M. Daniel Bouzat ao comentar a forte relação entre teatro e vida política afirma que nós vamos ao teatro quando temos vontade de dizer alguma coisa, ressaltando que é esta a razão que leva as pessoas a Avignon, sobretudo porque, no Festival, o teatro faz parte da vida. O técnico Alexandre Manzanares, por sua vez, qualifica a experiência artística como algo que incita questionamentos, a ponto de alimentá-lo de novas descobertas, quando uma simples vivência estética pode preencher o seu dia. É interessante relembrarmos também a fala de M. Maldonado quando ele diz que o Festival é o lugar onde somos capazes de questionar e ultrapassar certos valores, sem esquecer que, para que seja possível a ideia de transmissão entre a obra e o público, é preciso sempre conhecer a dor do outro, reconhecendo seu trabalho, o que implica um pouco de amor nesse processo. Com o Festival, ele descobriu a experiência do *À tiens! J'avais pas pensé à ça!* Passando a ir ao teatro não mais por distração, mas sim para pensar coisas que ele não havia pensado anteriormente. Muito diferente para ele, é o estado de assistir televisão, que não impulsiona discussões, no teatro, ao contrário, a

transmissão segue seu curso na partilha e na troca, quando os membros do *Groupe Miroir*, por exemplo, deixam traços de suas impressões sobre o papel. Já Valérie, afirma que sua experiência com a dramaturgia a leva a cruzar o interior de si mesma, ressaltando que o que é belo na criação artística é quando ela leva a destruição de algo estabelecido. A fala de Jules ressalta o êxtase dionisíaco quando se é fortemente tocado por uma performance, bem como a sensação de perceber coisas novas que a Arte proporciona e Mme Michèle Jouines vê a Arte como um lugar para sair da passividade, nesse sentido ela diz que vai ao teatro não para rir, mas para sorrir, dentro de um estado de reflexão que a leva a se enriquecer no contato com novas ideias, alimentando-se, enfim, de *spectacle vivant*! A *mémoire festivalière* é habitada por esse fluxo de intensidades que percorre as trocas intersubjetivas na cidade-festival, dando a ver um coletivo que não é um mero agrupamento de pessoas circunscritas num conjunto uniforme, mas sim multiplicidades que funcionam por uma lógica de afetos, a partir de tonalidades que surgem quando a individuação é uma conquista, uma produção, e não um produto *prêt-à-porter*, essas são as nuances capazes de deixar seus traços, revelando sua luz intestinal.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Festival de Avignon, esta *ville en état d'utopie* de que nos fala Olivier Py, este *rêve que nous faisons tous* mencionado no título da exposição da Maison Jean Vilar, tem uma dimensão muito maior do que a simples exibição e frequência de espetáculos, ganhando os contornos de um organismo em dupla captura com a cidade, qual a vespa e a orquídea do exemplo deleuziano. Podemos mesmo dizer que não se pode mais pensar Avignon sem o seu Festival, nem tampouco supor que as Artes Vivas possam habitar um outro espaço urbano percorrendo os mesmos caminhos que desta cidade-festival, simplesmente mudando-se de casa, realizando-se em outro lugar. Não! O festival criado em 1947 por Jean Vilar na *Cour d'Honneur du Palais des Papes*, carrega, a cada edição, a memória de seu movimento inaugural, a tentativa vilariana de fundar um espaço que funcionaria como máquina de destruição do teatro burguês, capaz de religar a terra ao céu, redimensionando, na *Cour*, um sentido ritual do teatro. O impulso inicial ganha, então, os ares de uma força motriz que não pode ser ignorada, de forma que a cada nova edição do Festival algumas perguntas são recolocadas e reescritas: De que forma aparece ainda hoje a tentativa de um teatro popular que reúna *le petit boutiquier et le haut magistrat* [o pequeno comerciante e o alto magistrado] e, se não é possível, por que então não o é? Que Forças deveriam se realocar e se mover para que isso fosse possível? O projeto de um *théâtre service public*, tão fundamental assim como o gás, a luz e a eletricidade, é, de fato, executável? E, se não o é, quais são as contradições que o impedem de realizar-se? Em que medida um espectador-participante pode atuar e conquistar a palavra, *la conquête de la parole*, inaugurando um espaço de Vida e de Pensamento independentes da mediação mass-midiática?

Essas são as perguntas que se reinventam a cada edição e que sustentam um Festival onde escorre o amálgama *spectacles-débats*, para onde corre o curso caudaloso das agitações sociais, políticas e artísticas, num rio que segue e persegue seu fluxo entre as margens da memória, como vemos na exclamação presente no Cahiers Jean Vilar n. 119: *Jean Vilar, combien de Festivals commis en votre nom!* A obra vilariana convidando seus sucessores a continuar o diálogo com ele, não escrita e efêmera, construída no instante, na ação e na oralidade, mas que, mesmo assim, é capaz de reinventar continuamente uma tradição. Relembremos um trecho da publicação da Maison Jean Vilar: *Pour être non écrite et éphémère tenant essentiellement au théâtre, son oeuvre perdure, et gêne, car elle invite ses successeurs à poursuivre le dialogue avec*

lui, avec sa leçon, avec son exemple, en imposant le souci du public, une morale d'intérêt supérieur. Apontando, assim, para alguma coisa mais forte do que apenas e simplesmente teatro, o que justifica o fato de Avignon ser sensível a todo e qualquer acontecimento social, artístico e político.

A tradição *festivalière* se reinscreve a cada movimento, como um corpo que refaz os seus contornos a cada passo, organismo sem organização pré-definida, quando, por exemplo, Olivier Py reafirma que estar junto é um ato de resistência, mesmo que a França ainda chore seus mortos, o público eclode enquanto ator político. Provavelmente Avignon era o único lugar na França que em 2015, além de portar cartazes *Je suis Charlie*, propunha também a reflexão *Je suis l'Autre*, fórmula que abarca uma dobra sobre si mesmo, uma abertura para a outreidade, a criação e a reinvenção permanente. Por quem soa Avignon na memória viva? Por quem murmuram, afinal, os sinos em seu badalo de pedra? Qual a importância, no cenário atual, de um Festival de Artes Vivas que abarca centenas de espetáculos entre os circuitos *In* e *Off*, estendendo-se por uma duração média de três semanas a um mês, apresentando e debatendo os espetáculos em praça pública?

Em minhas andanças pelas artérias e veias abertas de Avignon, surgiam os versos de Hubert Nyssen, como palavras insistentes - “Cidade múltipla, eu te descubro, tal amante que se desnuda.” – impulsionando meus passos para muito além da muralha “Eu não vi a cidade, eu vi dez cidades, cem, mil...” – entre casamentos magrebinos e bairros árabes extra-muros, atiradores de fogo, cartazes e filipetas, ruas vazias que, no mês de julho se povoam de gente do mundo inteiro, qual veias que se entopem, artérias que se afunilam entre trapezistas, malabaristas e pedintes, numa multiplicidade que habita Avignon, esta antiga sede do papado onde os fluxos mediterrâneos se encontram, os sotaques se anazalam e o sol de verão queima como no calor do Rio de Janeiro. Uma descrição da cidade se faz a partir de uma captura de fluxos e de seus movimentos de Vida, como Zaíra dos Altos Bastiões, da qual não devemos lembrar apenas das ruas em forma de escadas ou da circunferência dos arcos dos pórticos, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado, de forma que podemos dizer que descrever a ponte de Avignon, a muralha e o *Palais des Papes*, não nos dá uma imagem desta cidade que reescreve as medidas dos seus espaços a cada edição do Festival de Avignon, fundando brechas e entreespaços no tempo. Aquele imenso cinturão de pedra entre Avignon intra-muros e extra-muros testemunha em silêncio a

reinvenção do patrimônio no dia a dia que se desenvolve num verso específico em livre métrica, entre o passado medievo e o futuro dos festivais por vir. Ainda sou capaz de ouvir a voz de um de meus entrevistados, M. Maldonado: - *Mais il faut avoir du coeur là-dedans pour transmettre! Il faut avoir du coeur!* Só se pode transmitir a tradição com o coração implicado. Talvez esse seja o grande segredo daquelas pedras.

Andando pela cidade um pedaço de parede me olha, é o ator Gérard Phillipe pintado numa *Fenêtre Festival* encenando uma peça que eu não vi mas que me transporta para o livro de sua mulher Anne Phillipe quando ela pergunta: No plano da duração, o que representa uma vida humana diante da escala do mundo? Quando muito, o tempo de um suspiro... Em Avignon, as cenas, os debates e as performances vividas povoam o instante carregando esta duração tão diminuta que é a vida humana, de questionamentos e emoções, como um tempo em suspenso, que de tão Vivo ainda ressurge nos olhos lacrimejantes de Roger quando ele diz que ainda é capaz de rever Judith Jamison atravessando, a pequenos passos, o palco gigantesco da *Cour*. Bastando para isso apenas a dançarina, seu vestido branco, a sombrinha e o seu percurso no espaço, com essa ação demarcada na tênue linha entre a fragilidade e a força de um performer que caminha, inaugurava-se para Roger um momento inesquecível, capaz de redimensionar a vida humana diante da escala do mundo. Perder-se em Avignon, adentrando a *rue de la République* com sua “avenida devassada”, ou enfiando-se pelo “embainhamento de um atalho”, em suas “ruas medindo corredores de casas”, é também perder-se entre as *mémoires festivalières* que aparecem ora aqui, ora ali, entre o cartaz pendurado em um restaurante ou a discussão travada entre o dentista e seu cliente a comentar o último espetáculo de Ostremeier.

HO tinha razão: Museu é o mundo, é a experiência cotidiana! Estas ruas que se expõem como em vitrines de pedra, com seus prédios portando placas como legendas expositivas onde podemos ler a *Histoire de la Cité*, nos lembram permanentemente que a memória é um percurso, um atravessamento, que não se fixa num corpo imóvel, mas deixa suas marcas justamente na movimentação urbana e no burburinho das ruas. Quando somos surpreendidos por placas sobre as casas indicando as antigas moradas de poetas, como a casa do poeta Mallarmé, por exemplo, ao lado da qual funciona atualmente o supermercado *Carrefour*, é como se seus versos saíssem do papel, dando-nos a dimensão do cotidiano e do percurso do poeta, a vista de sua janela, a humanidade que habita o gênio trazendo-o para a dimensão cotidiana. Quando o patrimônio convive

com os debates apaixonados num café ou uma troca de olhares num banco de praça, com performances que surgem e desaparecem em instantes, habitando uma antiga morada de papas considerada patrimônio da humanidade pela Unesco, o tempo se alarga em sua dimensão histórica e cotidiana, lembrando-nos que a temporalidade é fruto de uma ação contínua. Assim como um ensaio de teatro que se repete e continua, fruto da relação que se estabelece entre os atores, de um *Encore* que insiste em continuar sempre e cada vez *Mais, Ainda* construindo e lapidando suas ações no tempo, a vida de um patrimônio urbano é encenada e reencenada, abrindo-se para a discussão coletiva, quando a palavra vai de encontro ao patrimônio, dele se apoderando. O patrimônio imaterial nos lembra de que a patrimonialização é produção de saber, de experiências e valores, tendo, portanto, uma natureza circunstancial, que só pode existir quando permanentemente reativada a partir dos próprios afetos que circulam no saber transmitido. Desta forma, o patrimônio implica uma atitude relacional, que nos leva a afetar e ser afetado pelo objeto e pelas lembranças que uma prática evoca, quando esta dimensão relacional não se dá, a prática se perde, o objeto se quebra e o conhecimento não se constrói. Quando M. Maldonado nos diz que para que haja transmissão é preciso que se tenha um pouco de amor envolvido, ou quando M^{me} Michèle Jouines nos lembra que a transmissão passa pelo corpo e não pelo intelecto, somos levados a pensar que a tradição só se renova e permanece quando é capaz de ser vivida e sentida como uma *mémoire festivalière* imperecível, um instante que alimenta nosso cotidiano.

A esperança do teatro que leva Jules a refazer a cada ano o mesmo caminho de bicicleta, entre a Holanda e Avignon, pedalando em busca da experimentação, do sonho, de algo que mobilizará sua Vida ao longo do ano, ou o amor que impulsiona aqueles camponeses de que nos fala Mme Galas, que percorriam 15 quilômetros de bicicleta após uma longa e árdua jornada de trabalho, só para ver Gérard Phillipe quando este se apresentava no TNP de Jean Vilar, é o que sustenta a existência do Festival desde 1947. Ainda que alguns espectadores, como nos lembra Mme Michèle Jouines, busquem no teatro a satisfação de um prazer imediato, não é isto que funda o pacto avignonense reafirmado a cada ano, em que o espectador-participante se reinventa na experiência artística e política da criação. M. Maldonado nos conta que ele anseia pela construção de novos olhares, quando seu corpo se modifica, sendo invadido por uma intensidade que o leva a dizer *À tiens j'avais pas pensé à ça!* Essa busca torna-se uma necessidade que impulsiona o público.

Vimos aqui, dois exemplos de lugares onde a transmissão da tradição exige e implica um novo engajamento corporal, tanto do público quando do acervo exposto que se renova em proposições permanentes: O espaço museal da *Collection Lambert* e a *Maison Jean Vilar*. A exposição *Patrice Chéreau: Un musée imaginaire*, ao exibir uma profusão de cartas, esboços e documentos ao lado de pinturas, esculturas e registros visuais, nos lembra da importância do rascunho e do esboço que reaparece em sua potência capaz de ativar vetores de pensamento a partir de traços deixados sobre o papel, conforme a fala de Hélène Parmelin no catálogo da exposição de 1984 da *Maison*, quando ela diz que os esboços são o mais fiel cortejo do teatro, havendo neles mais vida do que em marionetes adormecidas. A memória do Festival é construída nesta tensão mútua entre o arquivo e o repertório de que nos fala Diana Taylor, misturando-se e transformando a memória da própria cidade, restaurando a cada edição as cenas de um passado que nos espreita da janela.

O tema da utopia e da fabricação do sonho em Avignon, nos faz lembrar da fala de Alain Badiou quando este diz que *O amor é sempre essa possibilidade de assistir ao nascimento de um mundo* fazendo-nos atentar para semelhanças entre a experiência amorosa e a experiência da criação artística. A utopia enquanto motor de experimentação, nascida não de um sonho delirante, mas da afirmação da aventura da criação, lembra-nos da potência errática e estrangeira do amor, de seu caráter transgressivo e heterogêneo, que é capaz de fazer-nos sair de uma *Cena do Um*, baseada numa lógica identitária única, a partir da proposição de uma *Cena do Dois*, fundada num pensamento pela diferença. Este *asilo para as vontades utópicas, os ajuntamentos de diversidades e o amor dos possíveis* de que nos fala Olivier Py no seu texto *O amor dos possíveis*, nos propõe uma imagem de Avignon enquanto lugar de encontro, invenção e criação de mundos possíveis.

A cidade-festival traz essa percepção da existência de um coletivo inaugurando uma atitude relacional que comporta um tempo específico, que se diferencia de uma postura meramente consumidora de obras artísticas, para fundar um pacto avignonense onde o que está em jogo é a emergência de uma palavra coletiva. A instauração de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, derivada de uma lógica dos afetos e não de conjuntos bem circunscritos, proposta no projeto guattariano, dá a ver o coletivo não como um ajuntamento de pessoas, mas como um lugar de rompimento com a serialidade, deixando entrever rupturas de sentido. O Festival de Avignon funciona,

portanto, como um dispositivo de subjetivação, a partir de sua capacidade de inventar novas Forças, acionando um devir-presente no mundo. A atenção para essas intensidades e fluxos presentes numa lógica dos afetos, reinventa o passado e o futuro não como o começo ou um fim últimos, lembrando-nos da percepção do tempo no pensamento deleuziano, como algo que brota pelo meio, como a grama entre as pedras do calçamento.

Referências:

ARRABAL (org.) Le théâtre 1969 – 1 : Cahiers dirigés par Arrabal. Christian Bourgois Editeur, 1969

ASSOCIATION JEAN VILAR. Avignon : Le rêve que nous faisons tous. Em : Cahiers Jean Vilar, n. 119. Avignon : Association Jean Vilar, 2015

AURICOSTE, Emmanuel. Propos recueillis. Em : VILAR, Jean. **Jean Vilar et les peintres**. Exposition : Maquettes de théâtre, Peintures et sculptures récentes. Avignon : Édition Association Jean Vilar, 1984

BADIOU, Alain. **Éloge de l'amour**. Paris : Flammarion, 2009

BECK, Julien. Paradise Now. Em: Cahiers du Festival : XXII^{ème} Festival. Avignon-Expansion : n° 3, Supplément n° 13, março de 1968

BLANC, Dominique. Ensemble. Em : CHERÉAU, Patrice. **Patrice Chéreau : Un musée imaginaire**. Collection Lambert Musée d'art contemporaine : Actes Sud, 2015

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009

BRUZEAU, Maurice. A propos de Calder. Em: VILAR, Jean. **Jean Vilar et les peintres**. Exposition : Maquettes de théâtre, Peintures et sculptures récentes. Avignon : Édition Association Jean Vilar, 1984

CARPENTIER, Laurent. Le groupe Miroir confronte ses ressentis sur le Festival. Em : Paris : Le Monde, 23 de julho de 2015

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

CHAR, René. Jean Vilar: un homme, une oeuvre. Em : VILAR, 2003

CHERÉAU, Patrice. **Patrice Chéreau : Un musée imaginaire**. Collection Lambert Musée d'art contemporaine : Actes Sud, 2015

CLAP, Sylvestre & HUET, Olivier. **Les remparts d'Avignon**. Avignon: Benezet Les Amis du Palais du Roure, 2005

CLARK, Lygia. *O mundo de Lygia Clark*. Disponível em: <http://www.lygiaclark.org.br/> Acesso em: 23 de janeiro de 2013

CLARK & OITICICA. **Cartas**: 1964-1974. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996

DAVALLON, Jean. 2015 Memória e patrimônio: por uma abordagem dos regimes de patrimonialização. Em: TARDY, Cécile & DODEBEI, Vera.(orgs.) Memória e novos patrimônios. Marseille: Open Edition Press, 2015

DELEUZE, Giles. **Conversações**. São Paulo : Editora 34, 1992

_____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003

_____. **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2006

_____. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2012

DELEUZE, Gilles & GUATARI, Felix. **Mille Plateaux** : Capitalisme et schizophrénie 2. Paris : Les Éditions de Minuit, 2013

_____. **Mil Platôs** : Capitalismo e esquizofrenia , vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995

_____. **Mil Platôs**: Capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012

_____. **Mil Platôs**: Capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012

_____. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo : Escuta, 1988

DODEBEI, Vera. **Marcel Gautherot e o patrimônio cultural brasileiro**. Em: Anais do Congresso Interdisciplinar em Sociais e Humanidades. ANINTER-SH/ PPGSD-UFF Niterói, Rio de Janeiro, 2012

ETHIS, FABIANNI & MALINAS. **Avignon ou le public participant**: Une sociologie du spectateur réinventé. Montpellier : L'Entretemps éditions, 2008

ÉTHIS, 2008 Déceptions publiques, bonheurs privés. Em : ETHIS, FABIANNI & MALINAS. **Avignon ou le public participant**: Une sociologie du spectateur réinventé. Montpellier : L'Entretemps éditions, 2008

FRADE, Isabela. ARTE AMBIENTAL: FORMAS RELACIONAIS NA MODELAGEM DOS LUGARES. In: Revista Palíndromo nº 8 ; Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – CEART/UEDESC: 30-50, 2012 (Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3452/2475> Acesso em: 9/06/2014)

FRANCASTEL, Pierre. A propos de Léon Gischia. Em: VILAR, Jean. **Jean Vilar et les peintres**. Exposition : Maquettes de théâtre, Peintures et sculptures récentes. Avignon : Édition Association Jean Vilar, 1984

GISCHIA, Léon. Galerie d'Art International. Em : VILAR, Jean. **Jean Vilar et les peintres**. Exposition : Maquettes de théâtre, Peintures et sculptures récentes. Avignon : Édition Association Jean Vilar, 1984

GRÉGORY, Pascoal. Des Solitudes partagés. Em : CHERÉAU, Patrice. Patrice Chéreau : Un musée imaginaire. Collection Lambert Musée d'art contemporaine : Actes Sud, 2015

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: Um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992

GUELFUCCI, Thierry Etienne. **Les perversions du pouvoir**. Ressenti musical de Sang et Roses, de Guy Cassiers. Em : Cahier du Groupe Miroir. Avignon , 2011

HESME, Clotilde. Être actrice, c'est se soumettre à un destin. Em : CHERÉAU, Patrice. Patrice Chéreau : Un musée imaginaire. Collection Lambert Musée d'art contemporaine : Actes Sud, 2015

ISABELLE. La Performance : Bibliothèque de la Maison Jean Vilar, 30 avril 2016 à 14h. Em : Cahier n° 10 du *Groupe Miroir, no prelo*. Avignon, 2016

JOUINES, Jacques. **Jacques Jouines**: de 1988 à 2005. Avignon : De Rudder, avril 2014

JOUINES, Michèle. Ressenti. Em : Cahier n° 9 du Groupe Miroir - Tome 1, Avignon, 2015

LACAN, Jacques. **Seminário XX** : Mais, Ainda. Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982

MALDONADO, Alain. La République de Platon d'Alain Badiou. Em : Cahier n° 9 du Groupe Miroir - Tome 1, Avignon, 2015

_____. La République de Badiou : quelques thèmes abordés. Em : Cahier n° 9 du Groupe Miroir - Tome 1, Avignon, 2015

MALINAS, Damien. *Transmettre une fois? Pour toujours? Repérage de quelques trames culturelles construites à partir du Festival d'Avignon*. Em: ETHIS, FABIANNI & MALINAS. **Avignon ou le public participant**: Une sociologie du spectateur réinventé. Montpellier : L'Entretiens éditions, 2008

MARTIN-SALVAN, Olivier. Programme: UBU. Avignon : Festival de Avignon, 2015

MAILLET, Jean-Baptiste. Programme : Dark Circus. Avignon : Festival de Avignon, 2015

MELO NETO, João Cabral. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997

_____. Paisagem pelo telefone. Em : **Antologia Poética**. 5^a Ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 1979

NUSSAC, Sylvie & THEVENON, Patrick, Les enragés d'Avignon. Em: L'EXPRESS, 29 de julho – 4 de agosto de 1968

NYSSSEN, Hubert & CARPENTIER, Marc. **Pour qui sonne Avignon dans la mémoire à vif...** Avignon: Edition D'Alain Barthélemy, 1978

OITICICA, Helio. **Museu é o mundo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010

PARMELIN, Hélène. Le peinture au théâtre. Em: VILAR, Jean. **Jean Vilar et les peintres**. Exposition : Maquettes de théâtre, Peintures et sculptures récentes. Avignon : Édition Association Jean Vilar, 1984

PHILIPPE, Anne. **Le temps d'un soupir**. Paris : Le livre de poche, 1969

PLANCHON, Roger. **Bleus, blancs, rouges ou Les Libertins, de Planchon**. Em : Cahiers du Festival, no 2, supplément no 9 juillet-août, 1967

- PY, Olivier. Je suis l'Autre. Em : Avignon : Programa do Festival de Avignon, 2015
- _____. L'Amour des possibles. Em : Avignon : Programa do Festival de Avignon, 2016
- _____. Conférence de Bilan du Festival d'Avignon. Avignon, 2015. Transcrição de Renata Daflon Leite
- _____. Programme : Le Roi Lear. Avignon : Festival de Avignon, 2015
- _____. Le Festival d'Avignon, 2016 Disponível em : Acesso em : 30 de julho de 2016
- RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997
- ROIG, Marie-Josée. Preface. Em : **Les remparts d'Avignon**. Avignon: Benezet Les Amis du Palais du Roure, 2005
- ROUMETTE, Sylvain & SAMSON, Pierre. **Avignon sur Scène**. Avignon : Maison Jean Vilar, 1968
- SANTIAGO. Prefácio. Em: CLARK & OITICICA. **Cartas**: 1964-1974. Rio de Janeiro: Editora UFRJ,1996
- SIMON, Alfred. Le Festival des enragés. Em : SIMON, Alfred. Chroniques. ESPRIT, n.11, novembro, 1968
- TARDY, Cécile & DODEBEL, Vera.(orgs.) **Memória e novos patrimônios**. Marseille: Open Edition Press, 2015
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013
- TÉPHANY, Jacques. Péfrace & Avertissement. Em : VILAR, Jean. **Notes de Service** : Lettres aux acteurs et autres textes. Nouvelle édition : Frédérique Debril et Jacques Téphany. Arles : Actes Sud, 2014
- TOUZOUL, Melly & TEPHANY, Jacques(orgs.). **Jean Vilar mot pour mot**. Paris : Théâtre Ouvert Editions Stock, 1972
- VILAR, Jean. **Jean Vilar par lui même**. Avignon : Association Jean Vilar, 2003
- _____. **Notes de service** : Lettres aux acteurs et autres textes. Nouvelle édition : Frédérique Debril et Jacques Téphany.Arles : Actes Sud, 2014 (Gallimard :1981)
- _____. **L'Oeil écoute** : Exposition Internationale d'art contemporain. Paris : Éditions V, 1969
- _____. Propos recueillis **Jean Vilar et les peintres**. Exposition : Maquettes de théâtre, Peintures et sculptures récentes. Avignon : Édition Association Jean Vilar, 1984

_____. Créer. Em : Cahiers du Festival : XXII^{ème} Festival. Avignon-Expansion : n° 4, Supplément n° 14, maio de 1968

_____. Conférence de Presse du 14 février 1968. Paris : Secretariat du Festival, 1968

_____. Informations extraites de la Conférence de Presse du 14 février 1968. Paris : Secretariat du Festival , 1968

_____. Bilan du XXII^{ème} Festival d'Avignon. Avignon : Maison Jean Vilar, 1968

WEITZ, Pierre-André. Programme : Le Roi Lear. Avignon : Festival de Avignon, 2015

Imprensa:

Avignon, reflet d'une politique culturelle chamboulée. Paris : Le Monde, 15 julho 2016
Disponível em : www.lemonde.fr Acesso em: 20 de julho de 2016

Attentat de Nice: Au Festival d'Avignon, le jour d'après... Paris : Le Figaro, 15 de julho de 2016
Disponível em : www.lefigaro.fr Acesso em: 20 de julho de 2016

La Terrasse: Avignon en Scène(s); n. 234, p. 1 Paris : julho de 2015

La grande dame du Living Théâtre a marqué le Festival. Em : Valcluse : La Provence, 15 de abril de 2015

Entrevistas :

Mme MIREILLE GALAS. Entrevista 1. Entrevista concedida a Renata Daflon Leite. Avignon, 2015

ROGER, Mme NICOLE BOUZAT, M. DANIEL BOUZAT, irmã de NICOLE e CRISTHIAN. Entrevista 2. Entrevista concedida a Renata Daflon Leite. Avignon, 2015

ALEXANDRE MANZANARES Entrevista 3. Entrevista concedida a Renata Daflon Leite. Avignon, 2015

M. ALAIN MALDONADO. Entrevista 4. Entrevista concedida a Renata Daflon Leite. Avignon, 2015

M. ALAIN MALDONADO 2 a Entrevista. Entrevista 5. Entrevista concedida a Renata Daflon Leite. Avignon, 2015

VALÉRIE Entrevista 6. Entrevista concedida a Renata Daflon Leite. Avignon, 2015

JULES NOYONS Entrevista 7. Entrevista concedida a Renata Daflon Leite. Avignon, 2015

Mme MICHÈLE JOUINES Entrevista 8. Entrevista concedida a Renata Daflon Leite. Avignon, 2015

ANEXO A *Pour qui sonne Avignon dans la mémoire à vif...* Um poema de Hubert Nysen

*Pour qui sonne Avignon dans la mémoire à vif,
dans la courbe du fleuve pour qui gronde à la fin
l'octogonal bourdon de pierre ?*

*Le vent, c'est vite dit. Et il ne suffit pas de les
nommer trousseurs et détousseurs, flagellateurs de
murs et ramoneurs de rues, ces vents dont les
meutes déferlent pendant les chasses à courre dans
la vallée du Rhône.*

Le branle du bourdon est d'un autre âge, le grondement remonte au loin, je le sais, il me vient de l'enfance. Je reçus Avignon avec les premiers mots comme on reçoit le monde, un cortège d'images, tapisserie de haute lice sur un métier d'exil. Et pendant des années de guerre ou de patience, dénombrant ces images j'en ai grossi le nombre, et c'est pourquoi la ville fut dès lors et reste empire du milieu.

Elle était immobile et c'est moi qui marchais vers elle chaque soir, dans la rumeur des feuilles ou le bris du bois sec. Fleur de ma convoitise, elle fut mon mirage.

Descends du ciel, ne rêve plus, me criait-on, descends du ciel et tu verras, c'est un kiosque à musique ouvert aux régiments, c'est un cirque de pierres peuplé de quelques survivants et surpeuplé de visiteurs d'été.

Descends le Rhône vergé par le mistral, me disais-je en écho, et c'est un roc dans ton regard, la ville. Monte du Sud avec le vent des souks, rouge et chargé de musc... alors c'est une femme allongée qui se penche pour nouer ses cheveux aux tourbillons du fleuve. Va par la Crau, d'abord la caillouteuse et puis la maraîchère, traverse cette plaine avec les vents de pluie, cours à la ville, rencontre ses remparts et vois : elle est baguée comme une fiancée. Ou bien encore arrive par Gadagne, saute les vignes en feu, les olivettes, enjambe les écarts, tu le sauras : c'est une reine possessive veillant sur le comtat voisin, le venaissin. Ou fais étape à Villeneuve et reste et juge avant de traverser le fleuve, de passer à l'empire, car ce buisson de pierre c'est de l'histoire silicée par le temps. D'ailleurs au couchant tu verras les pages suspendues au fil de l'horizon.

Bref, j'inventais en jaloux Avignon et chaque lettre de son nom m'était une racine. Et j'y suis né si c'est

*par l'imagination qu'on naît et je lui appartiens si
c'est par la folie qu'on prend.*

*Voilà pourquoi sonne Avignon dans la mémoire à vif...
C'est pour me rappeler que promesse fut faite et
qu'il la faut tenir, c'est pour mouler la ville dans
un autre métal, pour en venir aux mots dans
d'autres caractères, c'est pour payer d'une célébration
tout ce que j'y ai pris et ce dont je suis fait, c'est
pour elle, la mère, l'adoptive, la ville, c'est pour
unir ici l'imaginaire et le réel.*

*Les amarres rompues, la mémoire dérive (comme la
Barthelasse, barge chargée d'arbres en fruits, filant
vers le delta, vers le destin)... Place à la ville ! Sur
elle quelle voix aura pouvoir de dire ? Et quelle voix
la sienne si je la hèle ?*

*Avignon. Un jour, comme sortie d'un four de
céramiste, enrobée de vapeurs et qui touche ce grès*

s'y brûle. L'autre jour, biseauté par le vent, toute en étraves et figures de proue, méplats de sel, dressant les mâts de ses nef s dressées par le ressac au fond des cours, au fond des places. Un autre jour encore, grise muette, dépouillée de ses ombres, ocres et nacres ternies, son armure froissée sous sa cotte de tuiles, ses flèches de guingois dans les carquois. Ou bien, un beau matin, on la surprend, échevelée, cuisses ouvertes, assise au bord d'un lit défait où elle s'est vautreé avec le ciel toute la nuit.

Mais qui croit la prendre au piège des images est pris lui-même. Est pris aux mots.

Avignon. Toutes portes arrachées, et les créneaux de ses murailles ne servant plus qu'à découper au ciel une bannière, avec ses rues que tranche la lumière à coups de serpe, ses équerres ensoleillées, chateaux taillés dans le pain de la pierre, et ses arènes d'or visibles dans une bulle au fond des galeries,

*Avignon, je la mande et la nomme et demande :
que reste-t-il ici de la ville de songe que je viens
de troquer au pied de ses remparts contre réalité ?*

*Elle a franchi les murs qui séparaient jadis
sédentaires et nomades. Irréversible. Pénétrée par les
routes, agrafée par les ponts, répandue de partout,
dénouant ses rubans d'asphalte, elle flambe au
regard, non plus dans un jeu de collines et de plaines
fertiles, mais dans un parc urbain et des mares à
béton. Même les jours de visible Ventoux on la dirait
lacustre. Et puis à son revers, les cœurs de rails du
côté du triage. Les gares grondent en déversant
leurs trains.*

*Et maintenant plus d'aubier. L'ancienne ville,
comme une tranche d'arbre pour un musée, montre
les anneaux successifs de ses enceintes. Imprévisible
ville pourtant qui subvertit la voix par ses silences !
Elle pétrit ses âges dans un même brassin. Le temps*

n'est plus pour elle qu'un espace tendu entre Rhône et Durance. Tout est contemporain. Il faut y prendre part.

Et cette ville à la fin advenue, enfin venue, enfin construite à mon usage et pour ma jouissance mais si peu sur mes plans, couvre de ses manteaux les pages de mes livres, me noie dans ses cortèges, simplement me dit : Vois.

Je n'ai pas vu la ville, j'ai vu dix villes, cent, mille... Ville de violence avec le vent qui fait claquer les murs comme des draps mouillés. Ville immobile et ville turbulente selon le sort des armes. Ville livrée aux mercenaires ou délivrée, quand elle ne les achète. Et nul ne la réduit vraiment. Ville aux dagues sanglantes, ville de mort, ville de trépassés avec ses pestes noires et ses inondations entre deux guerres de cent ans. Midi la voit parfois s'étendre sur ses ombres et les dissimuler. Ville secrète, ville

à bogue d'argent scellée sur ses enluminures. Ou ville alvéolée comme un gâteau de miel. Ville de transactions tramées au fond de ses tranchées de pierre, ville achetée, ville vendue (quatre-vingt mille florins), tantôt bergère, tantôt putain, c'est au gré des caprices de l'histoire. Ville de sages dont on parle si peu, ville de fols et de jongleurs allant de foires en universités, de donateurs et de mendiants, ville de souteneurs (sur la terre comme au ciel), d'alchimistes, de zélateurs capables même de prostituer la mort. Ville ouverte et fermée, un jour la surveillée, un jour la surveillante, ville tendre, ville dure, ville rasée qui se rappelle, ville envahie, hersée et violée sur la berge du Rhône par des soudards pressés de se rebraguetter, ville enjôleuse à qui s'y prête, ville photographiée à bout portant, juste là sous le nez, par des collectionneurs d'étapes et de trophées, ville chantée pour un pont effondré et quelques papes en vadrouille, ville foulée, ville pétrie, ville à la fin dans ses fortunes et infortunes,

par ses heurs et malheurs, par tant d'exodes et de marées, madrepore et poreuse. D'Italie, d'Ibérie, d'Aquitaine et du Nord et de l'Est, ils sont venus ici un jour pour laisser une empreinte, boire le vin, prendre le vent, déposer un étron, briser un sceau, imprimer un pamphlet, dire un mot aux affaires, jeter le mauvais œil ou s'en débarrasser, prendre femme ou maîtresse, lâcher le sperme du matou, faire quelques bâtards ou quelques héritiers, tripoter les écus et humer la fortune, battre monnaie, frapper l'enclume, sauver des âmes, en damner d'autres, brûler des corps... Et il en reste un remugle qui sourd des caves, des tribunaux déchus et des églises aux heures de silence. Ville d'ilotes et de seigneurs, de princes et de barbares, rade foraine et déambulatoire où vont les processions et se font les ribotes, ville de pénitents, de princes, de maçons, ville haute des papes, ville basse des loups, ville commode à Dieu et point désagréable au diable. Ville telle une nasse tressée de rues, labyrinthe

moqueur menant des cours cardinalices aux cryptes inondables, et du ghetto aux jardins des délices, des chambres de torture (entends les cris meulés au fond des âges) jusqu'aux terrasses, jusqu'aux patios si frais quand flambe par dessus les toits le ciel, menant des temples aux rues de petite industrie, aux bauges, aux bouges illuminés par des bougies de joie (est-ce un jeu ?)... Ville qui fait tourner encore quelques rouages noirs avec leurs aubes en pleurs pour des voyeurs qui voient le pittoresque et ne voient rien autour. Ville de paysans furtifs depuis que la Provence ne vient plus battre ici les remparts comme une mer, depuis que cette mer s'est retirée (mais quelle mer encore au loin, dans la houle des vignes, balisée de cyprès). Ville d'amour, ville de femmes, femmes de cœur et femmes de métier, ville de Laure et son Pétrarque (un seul regard les perd), ville de petits pas, ville de grands écarts, ville des juives déjà porteuses de la cocarde jaune que l'on nommait patarassoun, ville où les filles à n'en juger que par

*quelqu'une ont les seins bistre en leur milieu
comme leurs yeux, ville où le vin se mêle au sang,
ville de dédaigneuses, ville de belles aux encoignures,
le verbe vif, ville d'amour courtois et d'orgies
souveraines, ville de reines inquiètes sous leur robe
et de trotteuses allègres. Ville de solitude et ville
d'affluence qui traverse les ans au rythme des saisons,
ville oisive qui se donne en spectacle mais travaille
dans l'ombre, ville de jour, ville de nuit avec ses
lampadaires tremblant dans les feuillages comme des
papillons phosphorescents...*

*Ville multiple, je te dépeuple tel l'amant qui dénude.
Et tu m'allègres. Et je t'épouse.*

*Dans ce théâtre d'ombres, sur les places désertes, la
nuit parfois, foulant un tapis de rumeurs mortes et
de voix chues, je marche. Et je découvre alors
d'autres secrets. Ainsi des signes ici gravés dans la
pierre par d'anciens artisans. Quels poèmes*

démotiques à composer avec ces lettres neuves d'un alphabet de taille... Ou encore dans les murs en saillie les nids, jamais pareils, petites loges, alvéoles affouillées par le vent... Ainsi je découvre que nous, lettrés, devrions ici apprendre à lire.

ANEXO B – Je suis l'Autre

JE SUIS L'AUTRE

Il aura fallu la tragédie du mois de janvier pour que la classe politique convienne que la culture et l'éducation sont l'espoir de la France. Qu'en reste-t-il ? La culture sera-t-elle demain cette éducation citoyenne de l'adulte qui changerait réellement le lien social ? L'éducation deviendra-t-elle enfin le réel souci de la nation, la volonté de créer des êtres pourvus de sens critique et capables de s'inventer un destin ? Et les citoyens, passée la prise de conscience, oseront-ils parier sur la culture plutôt que sur l'ignorance, sur le partage plutôt que sur le repli, sur l'avenir plutôt que sur l'immobilité ? Ce réveil douloureux de la France ouvre-t-il le temps où la culture ne sera plus un ornement touristique ou un luxe superfétatoire mais un lien transcendant les classes, une richesse à faire fructifier et le destin même de la Politique ? Le mot de culture s'est élargi d'un coup aux définitions fondamentales de la république, de la laïcité, de la citoyenneté et de la fraternité. Qu'en restera-t-il quand, dans quelques mois, les fausses évidences économiques nous auront fait perdre le goût du possible ?

Artistes, spectateurs, citoyens, notre tâche est grande car il ne s'agit plus seulement de préserver une part de culture dans la rapacité des temps marchands, mais de faire entrer la culture dans un projet de société qui n'existera pas sans elle. C'est bien en cela que nous devons pousser ce subit élargissement du terme culture jusqu'aux conditions de l'organisation générale d'une société meilleure. Le mot de politique lui-même, nos concitoyens ne l'entendent plus que comme machination de partis, stratégie de pouvoir, affairisme sans civisme, et il nous appartient de lui redonner des lettres de noblesse et un avenir. Dans ce combat, il n'y a ni hiérarchie ni clivage ; le public, les professionnels de la culture et de l'éducation partagent un même engagement, combattent coude à coude. Il faut agrandir le destin de chacun avec le destin de l'autre, offrir une alternative au communautarisme, promouvoir l'amour de l'esprit, donner sa chance à toutes les formes d'intelligence, faire que les enfants de notre pays ne rêvent pas uniquement d'être milliardaires, mais d'être au monde dans l'ouverture et la joie.

Quelle belle idée de penser que l'immense mouvement qui a réuni la France a finalement convergé vers cette formule parfaite « je suis l'autre ». C'est dans le phénomène humain le plus grand mystère et la plus grande nécessité. On imagine l'artiste narcissique, mais sa liberté inaliénable n'existerait pas si elle n'était tournée vers une altérité habillée d'or, vers une ivresse d'échapper à soi-même, de connaître tous les destins et en particulier de ceux qui n'ont pas la parole.

Avignon ouvre son champ utopique à la manière d'une question incessante : avons-nous renoncé à un monde meilleur ? La force d'Avignon, toujours reconduite par son public, c'est de poser cette question non pas seulement en termes intellectuels, mais dans ce moment d'expérience partagée que sont les trois semaines du Festival. Qu'est-ce qu'un festival réussi ? Peut-être celui qui prend acte d'un changement du monde et arrive par la force des artistes et des applaudissements à accueillir ce changement avec un plaisir paradoxal. Bien sûr, la lucidité sera au rendez-vous, elle n'a jamais été absente des plateaux contrairement à ce qu'un certain nombre voudrait croire, imaginant l'artiste hors du réel, quand ce sont souvent les politiques et les élites qui s'en trouvent forclos. Mais cette lucidité n'est pas synonyme de désespoir ; elle n'a pas la violence des statistiques, le dogmatisme des évaluations. Elle est chargée de ferments et de vie, elle est faite d'indignation non de résignation, elle s'oppose au glacial silence des chiffres. Même si la guerre est présente dans beaucoup d'œuvres de l'édition 2015, c'est pour limiter son pouvoir de séduction et comprendre les moyens d'arrêter sa fatalité.

Avignon, c'est trois semaines de grand et beau bruit, non pas de celui qui empêcherait d'entendre le chant du monde mais de ce bourdonnement des foules désirantes, de ce tohu-bohu des fêtes, de ce tintamarre des espérances. On peut parfois être épuisé de ce bruit et se rafraîchir à l'ombre d'un silence plein de bruisante intériorité, il y a, au sens propre comme figuré, assez de jardins dans cette ville-festival. Mais quelque chose est rompu du silence désespéré ou coupable, du silence où l'on se sent dépareillé et seul. Au-dessus de nous, les étoiles du ciel d'Avignon jalourent nos questions et notre impatience, car on n'apprend pas à être humain en étant séparé de l'humanité.

Olivier Py

ANEXO C – L'amour des possibles

ÉDITO

L'amour des possibles

On ne fait pas la révolution seul. Les grands changements, les révolutions sont toujours le fait de forces collectives favorisées par le vent de l'histoire, mais comment vivre quand ce vent se tait ? Comment vivre quand la politique est sans espoir, oublieuse de l'avenir ? Comment vivre quand les idées n'ont plus de valeur, quand le corps social est écartelé, apeuré, réduit au silence ? Comment vivre une vie digne quand la politique n'est plus que manigances politiciennes ? Quand la révolution est impossible il reste le théâtre. Les utopies y attendent des jours propices, les forces novatrices y inventent encore un demain, les vœux de paix et d'équité n'y sont pas prononcés en vain. Quand Hamlet voit l'impossibilité de la révolution, il convoque le théâtre pour y faire une révolution de théâtre qui dit que tout est encore possible, qu'il faut réanimer le désir de jours enivrés de devenirs.

C'est au théâtre que nous préservons les forces vives du changement à l'échelle de l'individu. Face au désespoir du politique, le théâtre invente un espoir politique qui n'est pas que symbolique mais exemplaire, emblématique, incarné, nécessaire. La politique est trop belle pour qu'on la laisse aux politiques quand ceux-ci n'ont plus à cœur que leurs privilèges de classe. Et le premier signe de la démission politique des politiciens est toujours le désengagement culturel. Oui la culture est inquantifiable et sa nécessité dépasse si hautement la légitimité économique qu'elle échappe aux hommes sans espoirs.

Ce désespoir politique ne nous empêche pourtant pas de croire encore dans l'avenir. Croire en l'avenir quand les forces historiques sont contraires est peut-être la meilleure définition de la culture. Car la politique n'est pas la froide gestion des réalités mais la mise en pratique de l'amour du présent et de l'autre.

Nous avons le devoir de résister et le devoir d'insister. Nous avons ce devoir pour les générations qui viennent car des cultures millénaires peuvent être anéanties en une seule génération. Insistons, l'avenir de la politique sera culturel ou ne sera pas. L'éducation c'est la culture qui commence et la culture c'est l'éducation qui continue, insistons, le lien générationnel passe par la culture et il est un des fondements de la cité. Et nous n'avons besoin d'aucun dieu si nous croyons à la transcendance dans le collectif et si nous apprenons à l'affirmer dans nos vies.

Quand Jean Vilar a imaginé un pacte entre les artistes et la république, il savait ouvrir un asile aux volontés utopiques, aux rassemblements de diversités et à l'amour des possibles.

Nous insistons, avec l'exigence intellectuelle, avec la croyance dans l'intelligence du public, dans l'engagement de l'artiste, dans la conscience du poète. Nous désirons hautement que le triste spectacle du monde et de notre impuissance trouve une contradiction sur la scène faite d'émerveillement et de courage.

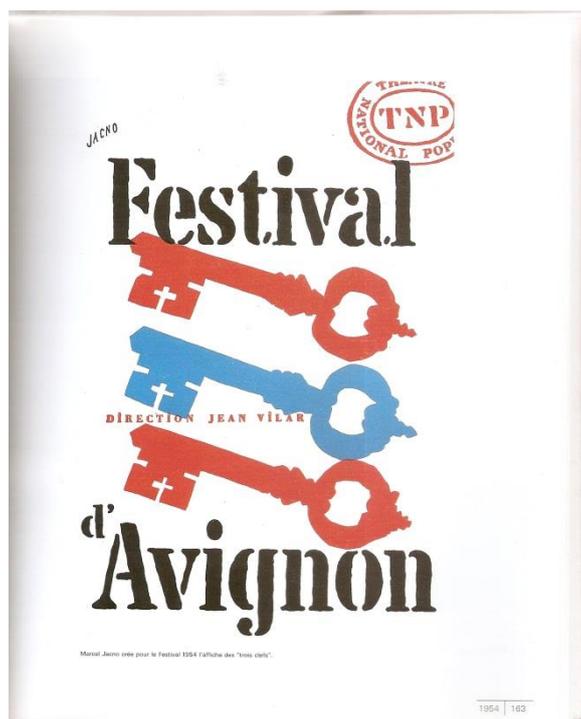
La salle d'un théâtre est déjà en soi une représentation de la cité, il n'y a qu'à regarder la splendide agora de la Cour du Palais des papes pour se donner une image plus belle de notre société et y trouver architecture d'espérances. À Avignon, nous brisons la fatalité. Le public, sa ferveur, sa soif spirituelle opposent à tous les déterminismes un désir d'inconnu et d'imprescrit. Oui nous ne savons pas ce qui vient ... La culture est différente de l'érudition qui croit savoir, de l'analyse matérielle qui prétend savoir et de la fausse autorité du pragmatisme qui affirme savoir.

Être politique c'est croire en l'homme. Les artistes nous donnent de bonnes raisons de croire en l'homme, ils se font la voix du peuple qui refuse un monde privé de sens et nous rappellent que l'émerveillement et l'espoir sont un choix.

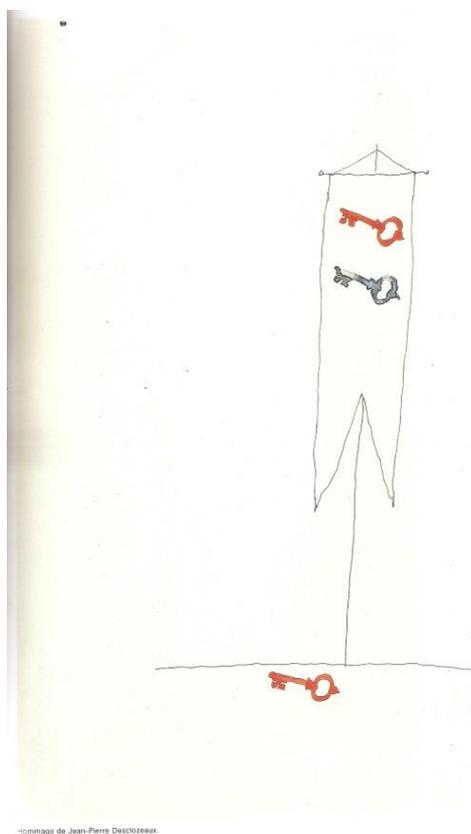
Oui, nous insistons, si les puissants ne croient plus en la culture, c'est qu'ils ne croient plus à la souveraineté du peuple. Voilà ce que Jean Vilar est venu dire à Avignon et qu'inlassablement nous dirons encore lors de cette 70^e édition.

Olivier Py

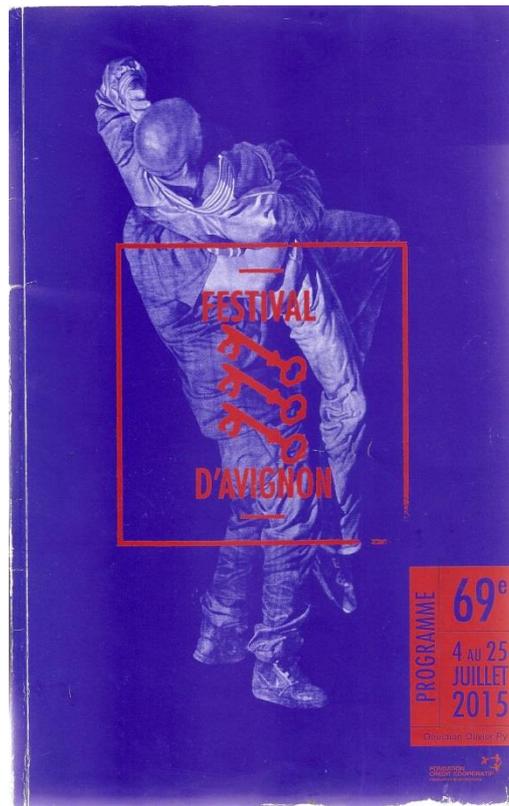
ANEXO D – Cartaz de Marcel Jacno para o Festival de Avignon 1954



ANEXO E – Homenagem de Jean-Pierre Desclozeaux após a morte de Jean Vilar em 1971



ANEXO F – Programa do Festival de Avignon 2015



ANEXO G – Programa do Festival de Avignon Off 2015



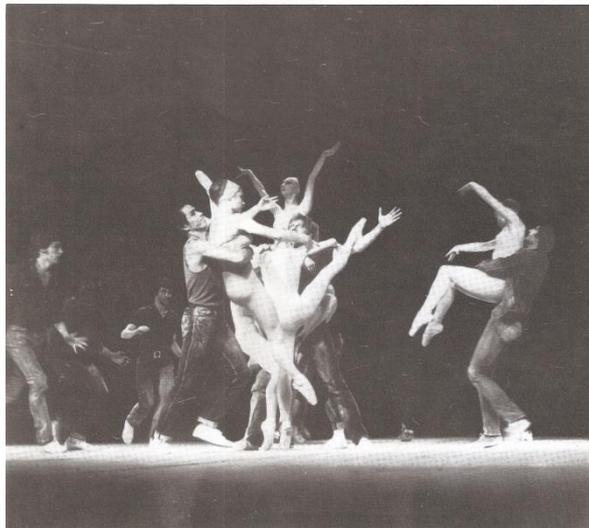
ANEXO H – Cahiers du Festival 1968

JUILLET-AOÛT
AVIGNON
XXII^e FESTIVAL

Mars 1968
Numéro 3
Supplément n° 13
Avignon-Expansion.

**Cahiers
du
Festival**

Messe pour le temps présent.



ANEXO I - Cahiers du Festival 1969

CAHIERS
DU
FESTIVAL

Juin 1969
Numéro 6
Supplément n° 20
Avignon-Expansion.

**Avignon
XXIII^e
Festival
Programme**



ANEXO J – Símbolo de Avignon na calçada da *Place de la République*



ANEXO K – Detalhe da *Tour Saint-Jean* na Place Pie



ANEXO L – Placa *Histoire de La Cité* diante da Tour Saint- Jean

ANEXO M – Placa indicando a Casa do poeta Mallarmé



ANEXO N – Casa do poeta Mallarmé



ANEXO O – Placa diante da Casa do escritor Pierre Boulle



ANEXO P – Placa diante da Casa onde nasceu o pintor Joseph Vernet



ANEXO Q – Placa Rue Favart, homenagem a atriz e dramaturga Favart



ANEXO R – *Marché aux livres, disques et affiches* na Place Saint Didier



ANEXO S – Atelier de la Pensée com o diretor Ostremeier, Festival de Avignon 2015



ANEXO T - Espetáculo de Rua, Festival de Avignon 2015



ANEXO U – Cena *O silêncio de Cordélia* no espetáculo de Rua *Le Roi Lear Miniature*,
Festival de Avignon 2015



ANEXO V – Espetáculo de Rua *Le Roi Lear Miniature*, Festival de Avignon 2015

