



## DEZ PERGUNTAS MAIS UMA À THIERRY SALMON<sup>1</sup>

por Ugo Volli<sup>2</sup>

### Ugo Volli – Como você começou a fazer teatro?

**Thierry Salmon** – No liceu<sup>3</sup>. Na Bélgica existe a possibilidade de frequentar a Universidade onde os professores de teatro possuem cursos abertos para todos os interessados. Naturalmente a abordagem é bastante clássica: interpretação, Molière, Shakespeare, Racine. São cursos gratuitos que acompanhei por um ano, durante todos os finais de semana. Depois dessa experiência terminei o liceu e entrei no Conservatório Teatral, onde os estudos tinham obviamente a mesma abordagem clássica. Estudei por dois anos arte dramática. Depois de um ano comecei a trabalhar nos teatros, porque na escola há muita oportunidade para conhecer pessoas, participar de projetos, trabalhar por conta própria. Os professores são atores ou diretores e existem muitas oportunidades de trabalho. Trabalhei como ator por dois ou três anos depois do período do conservatório; mas também como cenógrafo, assistente e diretor. Como diretor, digamos tradicional, fiz dois espetáculos, *O pássaro azul*, de Maeterlinck, e um texto belga contemporâneo. Estava muito bem

---

1

\* Tradução: Eduardo De Paula, Maurício Paroni de Castro; Colaboração: Renata M. Molinari.

\*\* Publicação gentilmente autorizada pelo autor.

\*\*\* VOLLI, Ugo (cura). *Dieci domande più una a Thierry Salmon*; in *Fastes-Foules – Ymagier Singulier*. Firenze: Casa Usher, 1984.

\*\*\*\* Fotos de Pepi Nacci.

<sup>2</sup> Ugo Volli é professor de Semiótica do texto na *Università di Torino*, Itália; <http://unito.academia.edu/UgoVolli>. [NT]

<sup>3</sup> No texto original em língua italiana, *liceo* se refere ao grau de ensino secundário que antecede o universitário. Preferimos manter a acepção técnica da palavra em vez de modificá-la forçosamente para o suposto correlato grau brasileiro: “ensino médio”. [NT]

encaminhado com esse tipo de teatro, com uma bela carreira pela frente, mas na realidade não me interessava continuar – a estrutura impedia que eu me movesse na direção que eu queria.

Paralelamente a este trabalho comecei as atividades com o grupo *Ymagier Singulier*, com o qual fiz realmente a minha primeira encenação, um espetáculo sobre Rimbaud. Era um trabalho que partia dos textos de Rimbaud de modo bastante clássico, mas já era fruto de uma elaboração coletiva e desenvolvia o texto por imagens. Este espetáculo teve boa acolhida e o segundo veio dois anos depois: “O monge”, de Grégory Lewis. Entre esses dois trabalhos houve um terceiro, no qual, porém, não me envolvi de fato, porque naquele período estava trabalhando fora do *Ymagier*. “O monge” já naquela época era um espetáculo bem distante da tradição, com uma criação coletiva desenvolvida por grupos de trabalho e a partir da adaptação de fragmentos textuais de Artaud. O meu trabalho nessa encenação concentrou-se sobretudo no espaço cênico e na cenografia, enquanto a atuação era uma montagem de improvisações.

Foi então que decidi deixar todos os outros compromissos teatrais – e essa também foi uma decisão coletiva que dizia respeito a todos aqueles do grupo que trabalhavam em outros teatros. Queríamos ter mais tempo e encontrar um outro modo de criar.



Thierry Salmon observa o espaço cênico de *Fastes-Foules*

Além disso, novamente precisei preparar “O pássaro azul”, mas tive muita dificuldade para entrar na estrutura do teatro tradicional, em estabelecer determinadas relações com os atores e viver aquele mundo.

**U. V. – Como se formou o grupo *Ymagier Singulier*?**

**T. S.** – No início foi por acaso: éramos um grupo de alunos do conservatório que juntos queriam fazer um trabalho de pesquisa sobre texto e acima de tudo sobre a imagem. No começo não era um projeto com muito empenho, pois se tratava de fazer apenas um espetáculo. Mas depois as coisas andaram bem, decidimos continuar e, com isso, juntaram-se a nós outras pessoas que não tinham a formação clássica do conservatório. Também o nome é um pouco por acaso. Queríamos chamar “Teatro Espelho”, ou qualquer coisa do gênero, mas depois nos demos conta de que essa ideia já tinha sido usada e pensamos em alguma coisa como “Oficina ou fábrica de imagens”<sup>4</sup>. *Imagier* é uma espécie de fábrica de imagens. Depois juntamos o “Y” no nome, talvez como referência à Alfred Jarry, não sei dizer exatamente. *Singulier* servia para completar...

**U. V. – Entre os grandes nomes do teatro contemporâneo, você teve algum mestre?**

**T. S.** – No início buscamos alguns pontos de referência e escrevemos para Peter Brook, para Antoine Vitez e para Ariane Mnouchkine – quase todas personalidades francesas, porque os pontos de referência para os belgas normalmente são os franceses. Assim, encontramos com Mnouchkine e acredito que tenha sido muito importante para nós. Ela naquele momento estava envolvida com a montagem de *Mephisto*, veio para Bélgica e discutimos por muitas horas, quase uma noite toda. Nos

---

<sup>4</sup> Tradução literal de *Officina o fabbrica di immagini*. [NT]

fez muitas perguntas que orientaram o nosso trabalho. Por exemplo, a decisão de continuar nasceu dessa conversa. Foi muito encorajador para o trabalho, nos explicou inúmeros detalhes, e nós a admirávamos muito. Mas, depois, o seu modo de fazer teatro mudou, enquanto nós permanecemos apegados a um tipo de trabalho no qual todos fazem tudo, em suma, estamos distantes daquilo que ela faz agora.

#### **U. V. – Uma definição precisa da sua ideia de teatro?**

**T. S.** – É uma coisa que nos perguntam sempre para os financiamentos, as relações burocráticas e assim por diante, e sempre nos esforçamos neste sentido; as coisas não são precisas ainda. No início, nos definíamos numa relação de oposição ao teatro tradicional, ao teatro clássico. Dizíamos que “não era isso ou aquilo”. Agora é claro que um discurso de gênero não basta mais. Hoje no nosso trabalho tem um lado clássico, com ensaios, pesquisas sobre o personagem, etc. Mas tem uma mistura disso com a nossa vida, com o fato de sermos um grupo. Nos influencia muitíssimo o espaço no qual trabalhamos, que precisamos ajustar, modificar, etc. Existe, portanto, uma



O espaço cênico de *Fastes-Foules*

interdependência muito forte entre o espetáculo, os ensaios e a nossa vida de grupo. Temos consciência de que, em nosso caso, o trabalho manual sobre o nosso espaço e o trabalho artístico se misturam profundamente.

**U. V. – Utilizam algum um treinamento físico?**

**T. S.** – Fizemos. Por um certo período fazíamos um treinamento físico e vocal pela manhã; e este foi importante para nos unir, considerando que vínhamos de escolas diversas e experiências muito diferentes. No início, cada um seguia o próprio método e depois, gradualmente, construímos um treinamento único. Mas em seguida, com o processo de criação de *Fastes-Foules*, existiam as plataformas, as cordas, um monte de trabalho concreto, e então nos concentramos nestas questões. Foram necessários três meses para aprender a montar as cenas, porque todos tinham muito medo. Para que fossemos desenvolvidos em cena, aprendemos a fazer coisas muito difíceis daquelas que mostramos no espetáculo, por exemplo, com as cordas. Quase a metade de nós tinha fortes vertigens, mas depois todos superamos essa dificuldade. Este foi sobretudo um problema para os homens. As mulheres ao contrário, trabalharam muito com ritmos africanos para preparar os seus personagens.

**U. V. – Voltamos à definição de teatro. Vocês têm uma ideia precisa do porque fazem teatro?**

**T. S.** – Estamos todos convencidos que o teatro é diversão, afugentar o tédio. Mas sobretudo amamos realizar um espetáculo em um lugar, com um público, em suma, pelo teatro. É isso que queremos fazer, não televisão ou cinema. Obviamente buscamos não entediar, mas surpreender continuamente os espectadores, permitindo às pessoas aproveitarem bem o nosso espetáculo, sem se aborrecerem. Isso norteia a pesquisa. Mas, se se vai longe demais, ninguém viria nos assistir e então procedemos gradualmente. Na Bélgica temos sempre apresentado este espetáculo com dois

públicos diversos<sup>5</sup> (não pudemos fazer isso na Itália por problemas organizativos): este era um desafio muito interessante para nós que sempre buscamos conhecer o público. Para a sessão das oito, talvez chegasse um grupo de espectadores simpáticos que amavam muito o nosso trabalho; e na das nove entrasse um outro grupo, que precisasse ser conquistado.

**U. V. – O fato de mostrar o trabalho, a vida cotidiana, é uma escolha deste espetáculo ou é uma vontade geral?**

**T. S. –** Mais a segunda questão. Nos interessa encontrar as pequenas coisas, cotidianas, e torná-las perceptíveis: coisas que no início podem parecer não teatrais. Nos nossos trabalhos, há uma fusão de elementos teatrais e não teatrais que buscamos manter. Por exemplo, algumas vezes cometemos alguns erros e depois os fixamos, mantendo-os no espetáculo para assim evitar sermos teatrais demais.

**U. V. – Qual a relação que vocês têm com os espaços não teatrais nos quais fazem espetáculos?**

**T. S. –** Como já disse, para nós existe uma fusão entre o trabalho manual que precisamos fazer no espaço e o trabalho artístico. Precisamos sempre adaptar o teto, precisamos lavar, precisamos fazer muitos trabalhos de preparação para poder usar um lugar. De qualquer modo, fazendo assim nos apropriamos, pode-se dizer que temos a mesma relação que os operários têm com a sua fábrica, o mesmo tipo de domínio. Nós precisamos dessa relação: não podemos atuar em um lugar sem fazer com que ele

---

<sup>5</sup> *Fastes-Foules*: “Os dois públicos eram separados do início ao fim; ou melhor, cada um tinha o próprio início e o próprio fim. Para os primeiros espectadores, *Fastes* iniciava 19:30 e terminava 22:30. O público de *Foules* chegava 20:30 e saía 23:30. Assim, haviam duas visões possíveis de um mesmo espetáculo que durava quatro horas.” (VOLLI, 1984, p.53) [NT]

se torne “nosso”. Esta é a razão pela qual precisamos de pelo menos dez dias para montar o espetáculo em um lugar.



A transformação do espaço cênico em *Fastes-Foules*

#### **U. V. – Como chegam a um espetáculo?**

**T. S.** – Há muito trabalho que o público não pode perceber. Por exemplo no *Fastes-Foules* tem todo um trabalho das mulheres sobre a África que quase não se vê. Tem também um grande trabalho sobre os personagens, que nem sempre se percebe. Em *Fastes-Foules* cada ator trabalhou dois personagens diversos, um masculino e um feminino, com todos os particulares, as biografias, as relações. Colocamos as perguntas e construímos as respostas, com todo um passado, uma família, etc. Isso é importante para que o ator possa ter a coragem de estar próximo ao público. Nas várias cenas do espetáculo cada um se coloca atrás do seu personagem, imaginando uma evolução que o leva a encontrar os outros em certas circunstâncias.

**U. V. – Como se dá a escolha dos personagens?**

**T. S.** – Pedi aos atores que escolhessem um personagem dos livros de Zola e cada um o fez. Não deveriam ser os personagens principais, que tivessem biografias restritas demais, mas fora isso cada ator trabalhou livremente. Já somos bastante habituados a este trabalho de construção biográfica dos personagens. De qualquer modo, isto requer muito tempo, porque a criação da biografia dos personagens é apenas uma fase.

Depois existe todo um trabalho sobre as situações e sobre as ações. As sequências são decididas bastante cedo, de modo que se conheça o material de cada cena, sobre as quais se deve trabalhar. Muitas cenas são construídas segundo a hierarquia dos personagens. Na obra, por exemplo, as tarefas eram atribuídas aos condutores de cada grupo, que depois dividiam o trabalho entre os outros. Naturalmente isto cria muitos problemas, porque frequentemente o ator que tem o papel de condutor não tem de fato as qualidades de organização e de autoridade que deveria ter, enquanto talvez um outro que faz apenas um pequeno trabalho é tecnicamente mais capaz. Mas essas são as condições dos papéis; e geralmente na vida real as coisas ocorrem do mesmo modo. Essa era a situação para os homens; as mulheres, ao contrário, não tinham hierarquia, mas muita cumplicidade entre elas.

**U. V. – Vocês já sabem qual será o próximo trabalho?**

**T. S.** – Como desta vez trabalhamos com personagens de sexos diferentes, já sabemos que no próximo espetáculo trabalharemos sobre as nacionalidades e as etnias. Esta será a matéria do espetáculo. Fora isso é cedo para se dizer algo mais.

\*