



É NECESSÁRIO QUE O REAL PENETRE NO ESPETÁCULO – entrevista com Thierry Salmon¹

por Fabienne Verstraeten

Fabienne Verstraeten – Você está ensaiando por um longo período no exterior, com atores de nacionalidades e línguas diversas. Em que essa particularidade influencia em seu trabalho?

Thierry Salmon – Sempre amei trabalhar no exterior. Trabalhar em lugares diversos é uma fonte de criatividade. Isto nos permite, a mim e aos atores, estar em imersão total e em estado de permeabilidade com o ambiente. Aproximar-se de um texto de maneira geográfica nutre concretamente e cria uma relação com a realidade. Procuro sempre fazer com que a realidade penetre no espetáculo. Busco estar em estado de permeabilidade para recriar no trabalho as condições do texto.

Neste momento estou fazendo um laboratório sobre texto de Eugène Savitzkaya, “A loucura originária”², que fala da cidade de Liège depois de um terremoto, um cataclisma enorme. Alguns dos atores participantes do laboratório, sejam franceses ou italianos, não conheciam essa região. Levei-os então à Liège, passamos pelos

1

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

** Publicação gentilmente autorizada por Laurence Van Goethem (*Alternatives théâtrales/Directrice*).

*** VERSTRAETEN, Fabienne. *Il faut que le réel pénètre dans le spectacle – Entretien avec Thierry Salmon*. in: *Alternatives Théâtrales / Académie Expérimentale – Les répétitions: un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*. (52, 53, 54; 1996).

**** Todas fotos, exceto indicações específicas, estão disponíveis no site *Thierry Salmon* (<https://goo.gl/oO7kCC>); e foram publicadas com a gentil autorização da *Fundação Emilia Romagna Teatro* (ERT), <<http://emiliaromagnateatro.com/>>.

² Tradução livre de *La folie originelle*. [NT]

jardins de Savitzkaya, e os fiz trabalhar na velha fábrica de *Val St-Lambert* em lugares abandonados, entre ruínas, porque é um pouco o tema do texto.

F. V. – Você nunca ensaia em lugares neutros, em um lugar que não tenha relação com o seu projeto?

T. S. – Mais que o lugar de ensaio, para mim é o ambiente que importa. Fizemos os ensaios de *Des Passions*, a partir de “Os Demônios” de Fiódor Dostoiévskij, em São Petersburgo, onde ficamos seis semanas; a vida ali era exaustiva. Quando voltamos a trabalhar em Módena, na Itália, nos encontramos em uma cidade muito burguesa, que não tinha nada a ver com o texto. Isto fez com que os atores precisassem abstrair o ambiente – e isso não foi fácil. Na montagem para o espaço de Módena não temos nenhuma relação com o externo. Mas, para mim, o espetáculo, os ensaios, precisam ter uma relação com o externo.



“Des Passions”, 1992

F.V. – Normalmente você apresenta ao público as etapas intermediárias do trabalho. O que isso significa para você?

T. S. – Isso varia de acordo com o projeto. Para “As Troianas”, o calendário dos ensaios era muito preciso. Várias etapas dos trabalhos estavam previstas, era também um modo de dar um ritmo ao trabalho, de preparar algumas partes do texto, alguns temas, depois colocar tudo isto junto durante o último mês de ensaio, quando os três grupos de trinta e quatro atrizes estavam finalmente juntos.

Um ano ou dois, antes de apresentar o projeto, eu havia realizado um estudo preliminar que se chamava *Prémises aux Troyennes* – foi quando decidi que seriam apenas atrizes.



“As Troianas”, 1988

Para *Des Passions*, fiz um primeiro estudo em Módena. Tivemos que apresentá-lo em três lugares distintos, adequar o trabalho a cada novo espaço: um lugar gigantesco, um corredor de uma velha clínica psiquiátrica abandonada e, finalmente, um pátio de um convento. Todo esse trabalho era demais para apenas um estudo.

Vassiliev³, que tinha visto este primeiro estudo, me propôs trabalhar com os seus atores em Moscou. Ficamos três semanas, depois trabalhamos outras três em Módena. Passaram alguns meses antes que iniciássemos os ensaios do espetáculo propriamente dito. Enfim, partimos para São Petersburgo onde dois atores de Vassiliev uniram-se a nós.

Assim, ficamos quase dois anos trabalhando sobre *Des Passions*. Era tempo demais dedicado aos mesmos personagens e ao mesmo universo. O roteiro estava exageradamente longo.

Para o projeto sucessivo, *Faustae Tabulae*, decidi trabalhar de modo mais curto; empreguei três semanas e disse a mim mesmo: nunca mais!

F. V. – Quais são os exercícios que propõe aos atores durante os ensaios?

T. S. – Trabalho muito com a guia⁴, um exercício que aprendi com atores que tinham trabalhado com Grotowski. Os atores saem pelas ruas, em lugares públicos, vão trabalhar no externo, no real. Inventam histórias, lembranças de personagens, a partir daquilo que escutam, sentem e veem. Este exercício é sempre feito em dupla. A guia ajuda a não confundir. Quando peço a um ator para imaginar um personagem, uma situação, frequentemente é um processo mental. Mas deve ser uma percepção do externo, uma experiência vivida. A guia conta o que aconteceu; existe então interação entre os dois atores; é também um trabalho de escuta entre eles. Às vezes, peço para que os próprios personagens saiam à rua. Os atores vivem o mundo externo através da lógica do personagem. Se, no trabalho de construção do personagem, um ator diz que seu personagem gosta de passar horas em um café, o ator-personagem transcorrerá a tarde toda no café. Neste exercício, os atores avaliam o seu personagem em relação à realidade, o personagem torna-se uma pessoa real mais que um personagem teatral, exagerado, caricatural.

³ Anatoli Vassiliev, diretor russo. [NT]

⁴ Tradução livre da palavra italiana *guida*. [NT]

Em São Petersburgo, tínhamos preparado várias sequências na sala de ensaios, depois fomos trabalhar fora, em lugares diversos, nos quais os atores improvisaram. Isto resultou em coisas incríveis.

Eu tinha encontrado um lugar sublime, uma grande plataforma de concreto que emboca no mar, um espaço muito geométrico. No dia em que fomos ali, o mar estava muito agitado. Os atores colocaram em jogo as suas cenas, traduzindo-as em função deste espaço, desta grande abertura. Eles realmente dominaram esta possibilidade de ampliar e diminuir, de entender o espaço, de usá-lo perfeitamente. O desencadeamento desses elementos assumiu um caráter dostoievskiano, filosófico, universal. Tinha sentido verdadeiro e alguma coisa restou.

F. V. – Em que esses exercícios dos ensaios se transformam depois no trabalho? Os encontramos no espetáculo?

T. S. – Esses exercícios deixam traços na atuação, se não num nível técnico. A cena



Plataforma a beira mar - São Petersburgo

defronte ao mar deu uma nova dimensão ao espetáculo. A *tournée* de *Des Passions* foi

longa, apresentamos em vários lugares distintos. Mas foi ali, em frente ao mar, que os atores conquistaram um domínio definitivo do espaço. Tinham criado um passado: após colocarem-se no imensamente grande, podiam facilmente deslocar-se a um espaço menor. Nas apresentações, o ator que interpretava Chatov confiava na matéria viva dessa experiência. Num determinado momento, dizia: “Já contei a vocês sobre esta praia em São Petersburgo, lembram?” E isso forçava os outros atores a recordarem a situação que tinham vivido.

F. V. – Além de envolver os atores no espaço, o que pede a eles nos ensaios, em que insiste?

T. S. – Os atores devem ter suporte para o jogo a partir do concreto, não de uma representação mental. É preciso que o estado nasça do diálogo, que quem escuta esteja em um estado provocado por aquele que fala, que um ator possa ajudar o outro a atingir o estado necessário: se um personagem deve chorar, aquele que grita com ele tem uma enorme responsabilidade, deve ajudá-lo, precisa querer fazê-lo chorar.

Consenso e cumplicidade são, então, essenciais. Se dois atores trabalham verdadeiramente juntos, se falam e dialogam realmente, estarão também em cumplicidade com o público.

Estou sempre em busca de uma compreensão além das palavras. A maior parte dos atores relacionam o teatro à palavra e atuam apenas quando falam. Muitos se preocupam com o número de linhas que têm para falar e pensam que o texto pertença a eles. Quero romper este pertencimento ao texto; divido o texto, e ele pertence a todos!

É também necessário que o espetáculo seja permeável aos incidentes. Em cena, tudo é oportunidade, possibilidade, sorte. Um pássaro canta na sala de espetáculo? Mais que continuar a apresentação como se ele não estivesse ali, os atores devem escutá-lo, usá-lo para colorir o discurso.

F. V. – Nunca aconteceu de um incidente interromper um espetáculo?

T. S. – Nos tempos de *Fastes-Foules*, um dos meus primeiros espetáculos, os incidentes aconteciam sempre: um ator levava uma tijolada na cabeça, outro sangrava, mas nem por isso parávamos a apresentação. Um dia, precisei levar um ator ao hospital, mas o espetáculo prosseguiu, fomos até o fim. Era necessário usar esta irrupção da realidade e não os dissociar do espetáculo.

F. V. – Antes de começar a trabalhar com os atores você prepara antecipadamente muitas coisas? Como é o primeiro ensaio? Desenvolve um trabalho dramatúrgico com os atores?

T. S. – Primeiro trabalho sozinho. Leio, assisto filmes, escuto algumas músicas... Busco colocar de lado alguns desejos. Espero. Não quero construir nada até que não me encontre diante dos atores. Antes de ver os atores no espaço de ensaio, não sei se será possível um casamento entre as minhas ideias e eles. No início dos ensaios nunca faço um trabalho de mesa. Iniciamos o trabalho sobre os personagens diretamente com a prática.

F. V. – A construção do personagem é uma etapa importante no seu trabalho. Como encaminha esta questão sobre o personagem, via psicologia?

T. S. – A construção do personagem tem sido uma das bases do meu trabalho. Procedo com uma série de perguntas com o objetivo de obter respostas automáticas dos atores. É um longo trabalho que permite a construção de uma biografia, para atingir um profundo conhecimento do personagem. Depois chega a fase de construção física: como o personagem se porta, senta, move etc. Tudo deve ser vivido fisicamente, do contrário o jogo fica artificial.

Essa fase de construção dos personagens é longa, mas quando vamos para as improvisações, prosseguimos mais rapidamente pois os atores realmente possuem uma base adquirida. Quando iniciamos uma improvisação ali já há teatro, existe alguma coisa para se considerar imediatamente, existe presença de cena no espaço.

Os personagens são também um filtro: conduzido pelo seu personagem, o ator pode ir em direções nas quais não iria sozinho, um personagem faz coisas que um ator não faria.

Mas esse trabalho sobre o personagem tem seus limites. Alguns atores, em certas ocasiões, advertiam-me que os seus personagens nunca teriam dito ou feito isto ou aquilo. A lógica do personagem pode tornar-se restritiva. Devemos ir além dos personagens.

Às vezes, uso as perguntas para alimentar o conhecimento dos personagens. Neste jogo de perguntas e respostas, os atores intervêm sobre cada personagem. Este não cresce sozinho, é um resultado das influências. Cada pergunta é também uma proposição da parte daquele que a faz. Nas improvisações, se os atores sabem que um personagem não gosta de água, por isso mesmo o provocam e, jogando um copo de água em seu rosto, tal gesto terá uma força muito maior.

F. V. – Quando você passa à construção do espetáculo, sente tal etapa como um luto em relação a alguns momentos dos ensaios que devem ser abandonados?

T. S. – A fase de construção é a da eficácia: eu sou mais diretivo, os atores não têm mais direito à palavra. Não têm mais o mesmo espaço de liberdade. A construção do espetáculo é um espaço menos democrático...

Nessa fase de construção ocorre uma última etapa na qual os atores encontram as suas marcas. O espetáculo pertence a eles novamente; no espetáculo os atores adquirem novamente todos os seus direitos.

F. V. – Você assiste a todas as apresentações?

T. S. – Se apresentamos apenas cinco ou seis vezes, estou presente a todas as noites. Quando não, gosto de me preservar. Mudo frequentemente algumas coisas no curso das apresentações, proponho estímulos iniciais diversos para que os atores estejam no palco sempre em estado de criação. O período de apresentação tem ligação com o

período de ensaios. Não se trata tanto de corrigir, mas de injetar novos elementos que impeçam o espetáculo de se congelar. Existe ainda este prazer da busca, mas desta vez diante do público.

F. V. – Geralmente, você busca uma relação particular com o público. Rompe com a quarta parede propondo uma circulação entre o espetáculo e o público, como em *Agatha*⁵, no qual os dois personagens eram muito próximos aos espectadores.

T. S. – Busco sempre incluir o público. Em *Agatha*, a relação com o público era ambígua: o texto falava da intimidade entre um casal de jovens, o irmão e a irmã, em uma cidade vazia; fazíamos crer que tudo estivesse vazio enquanto a sala de espetáculos estava repleta de espectadores. Então pedi às atrizes que falassem olhando para as pessoas. Queria que o público não se sentisse completamente estrangeiro. É através do olhar que o espectador pode entrar no ator.

Pedia um olhar preciso, um olhar humano. A atriz que interpretava a personagem da irmã deveria buscar, entre os espectadores, um homem que a agradasse. Observava o público e, com o olhar, procurava “um homem que pudesse amar” para provocar o seu irmão que, por sua vez, talvez, também desse uma olhada agressiva para o tal homem.

⁵ *A. da Agatha*, a partir do romance *Agatha*, de Marguerite Duras; *Édition de Minuit*. Espetáculo criado na Itália, em 1985. [NT]

Assistir a um espetáculo deveria ser uma experiência para o espectador. O espectador deve sentir que está, também ele, viajando.

Peço para que o espectador faça um esforço, por exemplo: deixo brechas na criação, para que assim possa se inserir. Não tenho mais vontade de contar histórias, prefiro que o espectador faça um percurso durante o espetáculo, que dois espectadores não vejam a mesma história.



“A. da Agatha”, 1986

O teatro é um lugar de resistência, um lugar que permite viver de maneira diversa. Mas nem sempre tento transmitir esta necessidade: o teatro, normalmente, é necessário para aqueles que o fazem, não para quem o assiste. É uma constatação dolorosa, tem-se então a impressão que a tarefa seja em vão.

*