



## HOMENAGEM A THIERRY SALMON<sup>1</sup>

Curadoria: Renata M. Molinari

Publicado primeiramente na revista *Prove di Drammaturgia – rivista di inchieste teatrale*<sup>2</sup> (nº 2, dezembro de 2002), com o título *Ommagio a Thierry Salmon*, o dossiê é constituído a partir da transcrição dos depoimentos da equipe artística envolvida nos processos criativos de Salmon – contribuições essenciais para a compreensão do seu teatro. Os colaboradores que se reuniram no DAMS<sup>3</sup> de Bolonha para recordar o trabalho e a obra deste encenador belga prematuramente falecido.

### [EDITORIAL]

### ENCENADORES-PEDAGOGOS [ou seja] O RENASCIMENTO DO DRAMA DA COMUNIDADE DOS ATORES<sup>4</sup>

por Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini

Aos dez anos de sua morte este número da revista *Prove di Drammaturgia* é dedicado a Fabrizio Cruciani, estudioso de referência e mestre inesquecível. Cruciani nos

---

1

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

\*\* Publicação gentilmente autorizada por Gerardo Guccini (*Prove di Drammaturgia / Direttore Editoriale*) e Renata M. Molinari (*curatrice*).

\*\*\* MOLINARI, Renata M. (*cura*). **Ommagio a Thierry Salmon**; in: *Prove di Drammaturgia – rivista di inchieste teatrale*. (nº 2, dicembre 2002). Dipartimento di Musica e Spettacolo; Università di Bologna; Italia, 2002.

\*\*\*\* 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/>>.

<sup>2</sup> A revista pode ser acessada em: <<https://bit.ly/2DzKM15>> (acessado em: 15/01/2019). [NT]

<sup>3</sup> DAMS (*Dipartimento delle Arti, Musica e Spettacolo*) era a antiga sigla do atual *Dipartimento delle Arti – vive, performative e mediale* (DARvipe) – *Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Italia*. [NT]

<sup>4</sup> Para uma justa compreensão sobre o conceito “*drama*” aqui utilizado, considerar as acepções observadas na raiz latina “*drama-ergon*”, ou seja, “o trabalho das ações” [...] as “ações em trabalho”. (BARBA, E. (*et al*). **A arte secreta do ator**. São Paulo: É Realizações, 2012, p.66-71). [NT]

familiarizou com a paradoxal vocação dos primeiros encenadores: não exclusivamente – e nem menos – criativa. Dos fundadores do teatro do século XX, os “encenadores-pedagogos”, que ele sabia evocar como nenhum outro, criavam com a comunidade dos atores dando ao mesmo tempo respostas às problemáticas essenciais, acerca das relações entre o corpo e a mente, entre a vida e o teatro, entre a ação e a história. Não por acaso, os seus movimentos de deriva têm também levado à pesquisa teatral fora dos teatros e do exercício profissional do espetáculo: foi assim com Copeau, como depois com o *Living Theatre* e Grotowski. Se revelou assim uma dialética generativa destinada a fazer história também de natureza particular. Considerando o contínuo florescimento dos dramas<sup>5</sup> nascidos a partir das comunidades dos atores, então compostos – enquanto realidade observada, cultivada e reiterada – por encenadores com perfil “pedagógico”. Percebemos a importância que teve o panorama teatral do século XX, que soube recolher e renovar a sua disposição pedagógica, reativando no ator as fontes do drama; e um “drama” outro apareceu, assimilando personagens, textos, imagens, gestos, para se concretizar – com claro desprezo dos critérios de ficção – em presença, em ação, em voz, em máscaras que se relacionam no espaço, e que dos grandes modelos da dramaturgia escrita não perdeu a capacidade de dialogar com a mente do espectador.

Cada leitor poderá considerar esta dinâmica em relação ao seu diretor-pedagogo de referência, seja a Ronconi di Prato ou a Barba, a Peter Brook, a Anatolij Vassiliev, a um mestre menos explorado como Jodorowsky, a Leo e também a Punzo, à experiência de Settimo, a Martinelli e aos outros novos que virão.

Eis o contexto dos testemunhos vivazes que Renata M. Molinari nos propõem em torno a Thierry Salmon, os quais demonstraram ainda vivos os processos de interação e de compartilhamento criativo do qual nasciam os seus espetáculos: trabalhos fundados numa extensa e articuladíssima base projetual que previa deslocamentos entre uma e outra cidade europeia, a constituição de coesas comunidades artísticas e

---

<sup>5</sup> Ver nota anterior. [NT]

o desenvolvimento de um imaginário comum – de figuras, de acontecimentos, de gestos. A partir desse envolvente plano de atividades chegava-se gradualmente ao estabelecimento dos espetáculos enquanto desenvolvimento de uma existência participativa. Salmon renovou as concepções espaciais do “novo teatro” dos anos oitenta; lendo as páginas reunidas por Renata, se entende como aquela sua atenção para com os lugares, os volumes, a ambientação das ações no espaço, fosse – por assim dizer – da mesma família das concepções cênicas de Copeau que, teorizando o palco nu, oferecia ao autor escolhido um lugar idôneo para o renascimento do drama. Falamos de um espaço livre de impregnações tradicionais, sendo habitado pelas ações reais dos atores. Salmon não delegava ao futuro o cumprimento dramático e deixou os sinais de seu movimento generativo, chamando os atores, de espetáculo em espetáculo, a renovar em si mesmos uma natureza, um instinto, uma personalidade *ad hoc*.

## UMA PREMISSA, PARA SEGUIR EM FRENTE

por Renata M. Molinari

Em maio de 1999, no Centro de Promoção Teatral *La Soffitta*<sup>6</sup>, Bolonha/Itália, realizou-se um encontro de trabalho dedicado ao teatro de Thierry Salmon. “Homenagem à Thierry Salmon” foi o título daquelas jornadas sob a minha curadoria, tornando-se também o título deste dossiê, agora apresentado ao público brasileiro nas páginas da “Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas”, mas que teve sua primeira publicação na revista *Prove di Drammaturgia*<sup>7</sup>.

Antes de entrar na matéria viva do ensaio considero necessárias algumas premissas, de mérito e de método.

---

<sup>6</sup> *La Soffitta – Centro di Promozione Teatrale; Dipartimento delle Arti; Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.* [NT]

<sup>7</sup> *Prove di Drammaturgia – rivista di inchieste teatrale; (n° 2, dicembre 2002). Dipartimento di Musica e Spettacolo; Università di Bologna; Italia, 2002.* [NT]

Para começar, gostaria de agradecer àqueles que tornaram os encontros possíveis: Claudio Meldolesi, que o inspirou, Cristina Valenti e à toda equipe do *La Soffitta* que viabilizaram a sua realização. Assim como gostaria de agradecer a Gerardo Guccini que, com tanta competência e atenção, acompanhou essa trabalhosa transferência para as páginas escritas. Um pensamento particular aos companheiros de trabalho que interviram – direta e indiretamente – nos encontros de Bolonha. Não são fórmulas circunstanciais, mas nascem da consciência que um trabalho de reconstrução tão delicado – fatos e investigação do percurso criativo de um mestre extraordinário – precisa de circunstâncias e cuidados particulares.

Solicitar, recolher, confrontar as contribuições, materiais, experiências; ativar memórias para começar a colocar na correta perspectiva histórica e metodológica o teatro de Thierry Salmon é tarefa difícil e de longa duração. A primeira etapa deste trabalho é referente à Homenagem que aconteceu no espaço *La Soffitta*, seguido, no mesmo mês, pelos “Apontamentos sobre a construção do personagem, através do trabalho com Thierry Salmon”, sempre em Bolonha, no CIMES<sup>8</sup>, e no encontro de Módena “No rastro de um projeto”, dedicado à reconstrução do *Progetto Feuilleton*, o



Thierry Salmon com as atrizes de *Temiscira 3*

<sup>8</sup> *Centro di Musica e Spettacolo* (CIMES); *Dipartimento delle Arti; Alma Mater Studiorum – Università di Bologna*. [NT]

último iniciado por Thierry com o *Emilia Romagna Teatro* (ERT) e os colaboradores de tantas realizações. Assim, nós, os colaboradores reunidos, procuramos, reconstruímos, nos confrontamos com as dificuldades ligadas à tarefa, às circunstâncias e à riqueza, também emotiva, das experiências vividas junto a ele.

“Visões e depoimentos” era o subtítulo do encontro. Tratava-se de observar, com a distância dos anos e da inexorável separação, o trabalho feito – realizado junto – para buscar não tanto reviver uma experiência, mas dentro desta começar a delinear linhas portadoras de uma metodologia de trabalho criativo sem igual no teatro da segunda metade do século XX. Não contribuições descritivas ou críticas – não ainda – mas visões interiores sobre a base do processo de trabalho.

Depoimentos, entre memória pessoal e pública reconstrução, foi a dimensão proposta para os interventos; depoimentos como forma privilegiada no teatro de Thierry Salmon, do seu modo peculiar de ativar a memória. Construir uma memória objetiva, a partir de si, do próprio trabalho, das experiências comuns. Portanto, depoimentos dos colaboradores de Thierry envolvidos nos espetáculos analisados e nos outros trabalhos comuns.

As palavras de Claudio Meldolesi pronunciadas na conclusão da primeira jornada, foram quase uma indicação de método, qual espectador partícipe, depois dos nossos inícios difíceis, na qualidade de relatórios. Inícios difíceis, pela novidade da circunstância, pela carga emotiva da coisa, pela delicadeza de falar em público de um método nunca elaborado publicamente. Sobre este percurso, deve ser dito que um significativo precedente me confortava em relação ao encontro de Bolonha.

O mesmo Thierry, um ano antes do seu trágico desaparecimento, no limiar de uma nova fase de seu trabalho, talvez uma curva – concretizada na formulação do *Progetto Feuilleton* (primavera de 1998) – tinha advertido sobre a necessidade de um olhar global sobre o seu percurso, e à consistência e potencialidade do seu grupo de trabalho. “Grupo de trabalho aberto”, como tínhamos definido depois do encerramento do *Progetto Dostoevskij*, em 1993. Assim, no verão de 1997, depois da apresentação de *Temiscira 3*, em Volterra, Thierry havia aceitado – e pelo que me lembro era a primeira vez – de expor publicamente, de maneira sistemática, o completo arco do

próprio trabalho. Já havia feito essa experiência em uma semana de seminários dedicados aos jovens grupos convocados pelo *Masque Teatro*, em Bertinoro, dentro do *Festival Crisalide*. Thierry tinha aceitado a proposta do *Masque Teatro*, impulsionados também pelo interesse de encontrar jovens grupos teatrais, talvez para envolvê-los em um futuro projeto... Naquela ocasião estavam ao seu lado, além de quem escreve, Patricia Saive e Enrico Bagnoli – encontro documentado por Paolo Ruffini no dossiê *Thierry Salmon e i nuovi gruppi: discorsi nello spazio scenico, Prove di drammaturgia*, nº1/1998<sup>9</sup>. Naquela ocasião tinha apresentado o vídeo de *Fastes-Foules*, apenas recuperado – e hoje, novamente, perdido para nós – e dele partiu para um reconhecimento do fio condutor do espaço, como solicitado pelos organizadores.

Mais uma vez o seu modo de proceder foi exemplar para mim. Percebia-se, ele percorria o próprio trabalho, integrando-o com as memórias e os interventos dos colaboradores presentes, tudo intercalado com vídeo e escuta, e sobretudo por perguntas, perguntas recíprocas entre os participantes, perguntas e também crises e bruscos rompantes no presente das relações e das expectativas, sempre em busca do sentido do teatro que se faz e que se quer fazer. Aquele encontro, descubro agora, foi modelo para estas jornadas de Bolonha.

Precisávamos de um fio condutor para guiar e unir as contribuições e tínhamos definido e indicado a atenção ao espaço; prática na qual Thierry era mestre e guia para todos nós e exemplo – às vezes solitário demais – para o teatro dos nossos anos. Teria sido mais óbvio, “natural” para um mesmo início, focar a atenção na construção do personagem: a contribuição de certo modo mais reconhecida – mais formalizada – do trabalho de Thierry, a mais articulada, também em função pedagógica. Em parte, tínhamos iniciado esse trabalho com o projeto do CIMES.

Mas tomar o espaço como fio condutor dava um outro respiro: o espaço dentro de dois projetos precisos, *Agatha* e *Pentesilea*. A atenção ao espaço, o trabalho no e sobre o espaço, era uma dimensão transversal das criações de Thierry Salmon, atravessava

---

<sup>9</sup> Este encontro também deu origem à uma edição especial da *Rivista Prove di Drammaturgia – Thierry Salmon e i nuovi gruppi: discorsi nello spazio scenico* (nº 2, dicembre 2002). Dipartimento di Musica e Spettacolo; Università di Bologna; Italia, 2002. [NT]

cada uma das competências e nutria todas as soluções físicas, narrativas e espetaculares.

O espaço era um movimento de Thierry além e dentro de todas as singulares competências. Nesse sentido as jornadas de Bolonha procuraram reproduzir e, de fato, reproduziram tantos momentos de trabalho comuns, a metodologia de trabalho comum nas suas criações. Nos projetos construídos ou hipotizados nos mais de dez anos nos quais convide o seu extraordinário trabalho criativo, Thierry se movia de modo provocatório e sedutor entre os seus colaboradores. Contatava pessoalmente cada um de nós, e individualmente, apresentava, contava os projetos; pessoalmente e individualmente começava o trabalho. Cada um de nós era depositário não apenas de um compromisso individual, mas de um pequeno segredo, o segredo da pessoal necessidade ou possibilidade de intervir no projeto, de torná-lo próprio, de ser protagonista.

Não segredos para dividir, mas para alimentarem a especificidade humana e profissional das contribuições. Também nisso Thierry Salmon foi inovador e pioneiro, a sua dimensão de grupo de trabalho andava além dos esquemas e hábitos do teatro dos anos 80 [do século XX]. Há aspectos que nunca foram discutidos em conjunto, de modo colegiado, há outros que foram definidos apenas graças ao compartilhamento coletivo do trabalho cotidiano. Uma cotidianidade trabalhosa e normalmente alegre. Também por isso se faz importante, hoje, ativar a memória e confrontar, por uma necessária homenagem ao nosso guia de tantas aventuras, mas também para recolher de modo sistemático e orgânico aqueles métodos tão peremptoriamente confiáveis à presença viva e vital de Thierry, e para entregá-los a uma comunidade teatral que não teve oportunidade de se confrontar diretamente com o seu trabalho.

Thierry, que nunca foi inclinado a sistematizações, mas, seja dito, que amou e defendeu o seu teatro, normalmente privilegiou a singularidade e genialidade de seu percurso, a sua excepcionalidade. Mais preciosa foi a investigação sobre a coerência, os pressupostos teóricos e éticos das suas escolhas, as necessárias consequências formais. Poucos se debruçaram sobre o trabalho pedagógico desenvolvido por Thierry na Bélgica e na Itália. Em resumo, se celebra a radicalidade “única”, “extrema”,

também cheia de “risco” das suas escolhas, mas não foram encontradas muitas respostas às perguntas “ao presente” sobre o seu teatro. Assim, Thierry, tão esquivo frente a teorias e sistemas, tinha algumas vezes pensado, durante e depois do trabalho sobre Dostoevskij, na necessidade de um manifesto; tínhamos feito uma longa sessão de trabalho em Bruxelas: Pasolini, Neiwiller, Garcia Lorca...

Um esboço de manifesto programático tinha sido realizado, a quatro mãos, para o projeto de formação do ERT, “Habitar uma Experiência”, 1994. Também nesse caso, jornadas de seminários internos para definir materiais, temas, instrumentos de trabalho. Depois, Thierry desistiu de realizar o projeto, mas não renunciou aos seus pressupostos: reativou as discussões, as provocações daqueles dias, reconduzindo-os às suas fontes. Recuperou parte dos materiais e integrou-os com o trabalho do grupo de Bruxelas, reunido em torno ao núcleo projetual de SYZYGIE para o seu fundamental “Projeto Nômade”. Assume valor de manifesto, também, nas suas premissas e indicações metodológicas, o *Progetto Feuilleton*, reconstruído nas suas linhas essenciais em Módena (1999), por obra daqueles que estavam envolvidos na sua articulação.

Todo um percurso para ser percorrido e reconstruído... Talvez não será possível reconstruir o manifesto, mas certamente é possível reformular o pensamento teatral nele contido. Não qual teatro, mas o quê através do teatro. Devemos nos familiarizar com as anotações, os materiais – aqueles que temos à disposição – as formulações que possam encontrar uma autonomia formal, contribuição de presença e conhecimento na comunidade teatral. Mas ter familiaridade significa, de vez em quando, ver como o teatro tem tornado possível explorar os modos de ser das relações que não são teatrais, mas condições de vida. O teatro as explora e as torna evidentes naquela forma particular que é a obra de Thierry Salmon.

Mas os mesmos princípios podem nutrir também outras formas, hoje, amanhã. O seu teatro torna evidente a ruptura das fronteiras, a sua necessidade, a sua existência; a permanente necessidade de superação e... seguir em frente.

Nas jornadas de Bologna, muitos aspectos do trabalho de Thierry Salmon que foram abordados e apresentados como conjunto de uma riqueza imaterial (realismo e

memória, dentro e fora do teatro, individualidade do ator e do personagem), também estiveram frequentemente no centro de críticas e problemas. Acredito que seja necessário recordar que certos processos de trabalho, certos procedimentos radicais, nem sempre são bem acolhidos, e podem provocar transtornos e equívocos seja na leitura dos espetáculos, seja na realização dos mesmos. O jogo constante de referências entre realidade e narração, entre concretude de um espaço e evocação, entre divisão de cotidianidade e trabalho específico de cena, poderia ser tomado também contra o teatro de Thierry. O que acontece, o que aconteceu, quando frente a um espetáculo se diz, escutamos dizer, não, “isto não funciona” “não me agrada”, “é feio”, mas: “isto não se faz”?

A sua prática de trabalho desviava-se também do habitual modo de compreender as competências teatrais e a sua interação voltada a um espetáculo, ao seu estatuto produtivo e criativo. Assim, a relação entre realidade e representação, na experiência de conhecimento e criação – e relação – que é o teatro segundo Thierry Salmon, é um terreno de investigação delicadíssimo: toca as fronteiras entre aquilo que é e aquilo que não é teatral; teatral, ou seja, nesse caso legítimo em nome do teatro. Teatral, ou melhor “no presente”, transformação no presente dentro de uma história.

Todos estes aspectos aqui apresentados e contados com prazer de conquista e descoberta, restam como notas de discussão em torno de um certo modo de se fazer teatro: não é uma questão estética, é um pensamento que diz respeito à valores e experiências que de outra forma não seriam praticáveis nesses termos. E essa constatação torna mais doloroso o silêncio que as vezes acompanhou o teatro de Thierry Salmon.

As palavras que lerão não são ações, no sentido estrito do termo, ainda que reproduzam os interventos na sucessão e modos nos quais aconteceram durante o encontro no *La Soffitta*.

Nessas páginas compartilharemos uma parte do encontro de Bolonha dedicada ao *Progetto Temiscira*. Na transcrição das intervenções, procurei manter o andamento “oral” das comunicações. Muitas intervenções foram feitas em Italiano por pessoas que não falam normalmente o italiano... Me pareceu que certas dificuldades ou

implicações de linguagem devessem ser mantidas, como tentativa da extraordinária generosidade dos relatores em confrontar-se com a língua do público. Isso comprova os longos laços com a Itália não apenas de Thierry, mas de todo o grupo de trabalho, e confirma um teatro que frequentemente colocou no centro do seu questionamento de sentido a relação com o espectador e com as línguas. Também procurei manter certas repetições: cada um conta o próprio percurso, acrescenta particularidades já ditas, desloca a cronologia, descobre um contexto, revela a sua motivação – estamos próximos do processo de trabalho.

Gostaria de recordar também o vídeo realizado por Stefano Serra, com as entrevistas aos companheiros que ficaram na Bélgica, entrevistas traduzidas para o encontro de Bolonha e dubladas ao vivo pelos atores presentes na sala; também isto testemunha um método de trabalho.

As intervenções do público de Enrico Roccaforte, Stefano Lodirio, Elvira Feo (Lella), Renata Palmiello, a carta de Caroline Petrick, entre outras que a gravação – ou a memória – não nos permitiu salvar ...

Uma só exceção foi feita à esta regra de tomada direta: o intervento de Luc D'Haenens. Neste caso foram unidos dois interventi feitos em momentos diversos. Na relação do primeiro dia, Luc tinha traçado um perfil contínuo da sua colaboração através dos espetáculos de Thierry, da experiência originária em *Fastes-Foules* e do grupo *Ymagier Singulier*. Hoje, depois da morte de Luc, aquela relação assume valor definitivo. Quero recordar a generosidade, a competência, a amizade sem reservas

com a qual Luc D’Haenens tinha aderido, entre os primeiros, à perspectiva de um trabalho em torno a Thierry Salmon. Um pensamento a esse extraordinário grupo de artistas que, da sua juventude, fizeram incursão no nosso universo teatral e o marcaram para sempre.

Existe uma força enorme nos trabalhos que vimos, dos quais falamos: aqueles que construímos e os outros que não conseguimos reconstruir, ou ficaram interrompidos, seja por necessidade ou por mistério da vida. E então, o que fazer com tudo isso? É uma pergunta real, e é uma pergunta que não se resolve apenas em termos de teatro, é uma questão que afronta em termos de “resistência”, como dizia Thierry. Também a constante referência ao hoje feita pelo seu teatro, dos seus textos impossíveis, continua a nos nutrir e interrogar: onde buscar a permanência, além do tempo e da forma, do sentido que nos move em direção ao trabalho. Buscar a permanência pode levar muito, muito longe do ponto de origem do movimento. A coragem de aceitar esta distância, de assumi-la até o fim, à pesquisa da permanência, é uma coisa que Thierry nos ensinou. Também essa consciência nutriu o encontro de Bolonha.

“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 alimenta 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.”

“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. O teatro é um lugar de resistência, um lugar que permite viver de maneira diversa. Mas nem sempre consigo transmitir essa 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.”

Thierry Salmon  
(in VERSTRAETEN, 1996).

**PROJETO TEMISCIRA<sup>10</sup>****O ASSALTO AO CÉU – TEMISCIRA 2 – TEMISCIRA 3**

**Participação:** Participação: Carmen Blanco Principal, Luc D’Haenens, Cécilia Kankonda, Monica Klingler, Stefano Lodirio, Maria Grazia Mandruzzo, Claudio Meldolesi, Renata M. Molinari, Enrico Roccaforte, Patricia Saive.

**CONCLUSÃO DO ENCONTRO SOBRE AGATHA<sup>11</sup>**

*por Claudio Meldolesi*

Estamos reunidos para recordar um talento que, por onde passou, enriqueceu o nosso teatro: na Bélgica, na Itália, nos lugares mais ermos, nos lugares mais singulares... Era um criador de harmonias impossíveis, que agia nas origens. ...Percebi isso de perto em Thierry, admirando a sua diferença de militante da arte em uma época de destruição... Criava com vocês, atores maravilhosos, espetáculos impossíveis... e os revelava cada vez mais atraentes, diversos e novos, onde quer que fosse. Acredito que Thierry era o diretor da interioridade das coisas: a recorrência que as suas criações portam, no seu método, é o desencavar da invisibilidade. Portanto percebo o protótipo dessa sua originalidade, desse seu dom extraordinário na câmara secreta de Stanislávski, que era a câmara que ninguém podia abrir, mas que todos sabiam existir, a qual se referia às obscuridades da representação. É como se neste sentido Thierry tivesse recomeçado o caminho da direção. A sua presença é preciosa porque foi o diretor de ponta que não estava entrincheirado no nosso panorama teatral e acredito também naquele Europeu. Ou seja, era portador de um tipo encenação que não possuía escuderia, e por que? Porque não podia possuir. Do mesmo modo que também Stanislávski não podia possuir, enquanto encontrava certa reciprocidade em diretores contrários, como eram Meierhold e Vachtangov. Digo isto porque, na minha

---

<sup>10</sup> Bolonha, Departamento de Música e Espetáculo, 21 de maio 1999.

<sup>11</sup> Op. Cit., 20 de maio de 1999.

opinião, há um nível de mistério nessa história que acredito que seja justo não ser, por nós, penetrado. E acho que, também para amanhã, deva-se considerar o fato de que estamos no teatro, portanto de evitarmos seja o aspecto de sala de apresentação, seja o aspecto do segredo, porque, na verdade, Thierry era a referência do escondido, do profundo, ou seja, da referência que andava além das correntes, das tendências, dos jogos de aparências, e isso para nós é essencial, é uma memória essencial.

**Renata M. Molinari** – O nosso encontro é dedicado às três etapas de trabalho do Projeto Pentesiléia ou *Temiscira*: “O assalto ao céu”<sup>12</sup>, *Temiscira 2*<sup>13</sup> e *Temiscira 3*<sup>14</sup>. Apresento-as a partir de uma divisão cronológica: *O Assalto ao Céu*, Palermo *Cantieri Culturali alla Zisa*, 19 de novembro de 1996; *Temiscira 2*, Bruxelas, *Théâtre della Balsamine*, fevereiro de 1997; *Temiscira 3*, Volterra, julho de 1997.

Ao meu lado estão: Cécilia Kankonda, que é atriz e cantora; Cécilia trabalhou como atriz em “O Assalto ao Céu” e em *Temiscira 3*, além de ter sido a responsável pela parte musical de todo o projeto. Patricia Saive, cenógrafa e responsável pela cenografia deste projeto e de outros espetáculos de Thierry Salmon, e Carmem Blanco Principal, assistente de direção de Thierry desde os tempos de “As Troianas”.

O processo de trabalho ligado a “Pentesiléia” é um processo diverso daquele de *Agatha* (*Santa Croce sull’Arno*, *Teatro Verdi*, 1986) e de “A Passagem” (Pontedera, 1985), ou de “As Troianas” (Gibelina, 1988): etapas progressivas, com estudos orientados à realização de um espetáculo final, unitário, do “pequeno ao grande”. Nesse caso parte-se do “grande”, “O Assalto ao Céu”, para então detalhar os aspectos particulares do trabalho em *Temiscira 2* e *Temiscira 3*. No enfoque progressivo, foi possível também particularizar, de um lado, o núcleo temático originário e, de outro, as funções específicas dos elementos compositivos: espacial, atorial, musical...

---

<sup>12</sup> Livremente traduzido por “O assalto ao céu”. [NT]

<sup>13</sup> Título italiano: *Temiscira 2 – come vittime infiorate al macello*; livremente traduzido para “Temiscira 2 – como vítimas adornadas para o abate”. [NT]

<sup>14</sup> Título italiano: *Temiscira 3 – le vostre madri sono stati più solerte...*; livremente traduzido para “Temiscira 3 – suas mães foram mais zelosas...”. [NT]

O trabalho não parte da obra *Pentesiléa*, nem da personagem Pentesiléia, mas do mito das Amazonas. A solicitação veio de Palermo, como parte integrante do “Projeto Amazonas” – projeto que intencionava iniciar, também através do teatro, uma reflexão sobre uma particular condição das mulheres, ainda hoje. As promotoras do projeto Lina Prosa e Anna Barbera, tinham intenção de criar em Palermo e de propor, aos administradores da cidade, um evento relacionado à condição das mulheres operadas de câncer de mama.<sup>15</sup> O teatro deveria intervir internamente ao projeto como lugar de confronto com o mito, como possível elaboração mítica da contemporaneidade.

Então, começamos a trabalhar sobre todo o tema das Amazonas. Trabalhar: quer dizer, identificar possíveis situações dramáticas, textos, histórias, materiais que pudessem ser utilizados para um espetáculo sobre as Amazonas. Depois de um trabalho bastante longo relacionado à pesquisa desses possíveis textos ou materiais, de fato a escolha de Thierry recaiu sobre a “Pentesiléia”, de Heinrich von Kleist. Ainda uma vez, um texto “impossível”, tão vasto e tão particular em seus 24 quadros, que encená-lo, realizá-lo integralmente, é quase impossível.

Para Thierry Salmon, o texto tornava-se sempre o lugar no qual encontrar os materiais, as situações, os personagens, as indicações espaciais, também com vista a transposições profundas. Trabalhando sobre a figura de Pentesiléia e sobre o texto de Kleist, havíamos certamente dividido tarefas. Não quero entrar aqui diretamente na questão dramática, porque será desenvolvida progressivamente. Mas o elemento que desde o início é resultado certo e sobre o qual queríamos e deveríamos investigar era a relação homem/mulher, feminino/masculino. Tratava-se de tomar essa particular relação – a impossibilidade ou possibilidade dela – como elemento de base do nosso trabalho, um trabalho que, mais uma vez, foi estruturado de maneira bastante particular. Os “ensaios” verdadeiros e próprios do espetáculo foram

---

<sup>15</sup> Outras informações podem ser obtidas em: PROSA, Lina (cura). *Scene del tragico nel teatro contemporaneo – un’esperienza: il Progetto Amazzone*. Palermo: Associazione Arlenika, 2005. eBook disponível gratuitamente em : <<http://www.progettoamazzone.it/editoria/>> (acessado em: 14/01/2019). [NT]

precedidos de alguns laboratórios nos quais homens e mulheres trabalharam separadamente. Trabalhar separadamente significava, neste caso, criar um universo de referências, de memória física, de conhecimento, de experiências distintas para os dois grupos. Isso, não por uma vontade de experimentação teatral genérica, mas porque respondia pelo núcleo central do projeto; ou seja, a separação e também o separatismo, a possibilidade ou a negação da relação entre os grupos das mulheres e dos homens. Então realizamos quatro laboratórios assim articulados: de 14 de abril a 5 de maio de 1996, para as mulheres; de 26 de maio a 16 de junho, para os homens... (talvez a prática tenha nos obrigado a deslocar alguma data, mas é apenas para dar-lhes uma indicação do tipo de trabalho) de 15 de julho a 7 de agosto ainda as mulheres e de 14 de agosto a 7 de setembro os homens, com os grupos que continuavam a trabalhar separadamente. Depois, de 01 de outubro a 19 de novembro, todos. “Todos” quer dizer um grupo de 28 intérpretes, em grande parte recrutados em Palermo, por meio dos laboratórios, em parte atores e atrizes “de” Thierry ou que então ele tinha definido para o projeto, além de todos nós: assistentes, dramaturga, cenógrafa... luzes, sons, movimentos... todas as pessoas que colaboravam com o trabalho. Tinha também um trabalho físico guiado por Vincenzo Nicoletti, que ensinava elementos de boxe às atrizes, enquanto Renato Tonini era responsável pelos trabalhos de ritmo e percussão com os atores, sempre separadamente.

Porque insisto sobre o fato da separação? Era um dado temático, dissemos, e então se procedia à construção de uma memória física diversa para os dois grupos, cujo o encontro teria gerado a situação na qual estes dados de memória pudessem se encontrar e interagir, tornando-se o primeiro motor do espetáculo em processo. Para as mulheres, a nível físico se tratava de construir gestos e atitudes físicas “de tribo”, para os homens se trabalhava, como partitura física, sobre um conjunto de gestos e movimentos próprios dos campeões esportivos ou do universo das estrelas do rock.

A nível dramático, tínhamos também decidido, com Thierry, que haveria uma divisão de caráter linguístico. Não apenas uma divisão de experiência e de experiências, mas as mulheres deveriam usar apenas a língua de Kleist, os homens deveriam usar, ao contrário, uma língua, uma linguagem cotidiana. Então na



O espaço dos galpões da Zisa

construção progressiva do trabalho tinha também este componente: as mulheres como portadoras do texto e da língua “alta” de Kleist, os homens como portadores da resposta, das memórias, das sugestões, dos medos que esta vivência, sugeria em quem não havia tido tal experiência direta.

De acordo com Thierry, transformei todo o texto de Kleist usado pelas mulheres (poucas cenas) em uma partitura coral. As Amazonas falam em coro; ainda se algumas partes pudessem ser ditas individualmente, o trabalho sobre o texto poético, ou seja, o trabalho sobre o texto das mulheres, era baseado em uma reescritura coral. Esses são os pontos de partida internos do trabalho teatral.

Depois disso tratava-se de identificar, de criar uma situação espacial que tornasse possível o encontro entre homens e mulheres.

Posteriormente Patricia Saive desenvolverá de maneira específica a questão do espaço cênico, eu me limito às indicações também ligadas ao espaço, mas de maneira temática, dramatúrgica.

Qual poderia ser uma circunstância, uma situação em que este grupo de mulheres, hoje, estivesse em condições de encontrar o grupo dos homens? Nesse ponto o espaço

real no qual se trabalha intervém naturalmente. Depois uma série de explorações em Palermo, o espaço de trabalho foi identificado nos galpões da Zisa. Esses galpões são um grande complexo industrial abandonado que ainda conserva memória do trabalho que, desde os anos de início do século XX e nas décadas sucessivas, ali se desenvolveram. Lembro que ainda havia as instruções de medidas de segurança, havia algumas fotos deixadas ali pelos operários, rastros da vida precedente naqueles espaços. Na realidade, o espaço estava abandonado de verdade: cimento e ervas se sobrepunham, e tudo deveria ser redefinido. Uma coisa que lembro é que a reestruturação do espaço, ou seja, a criação de um pavimento no qual não nos machucássemos, a colocação de vidros nas janelas, antes da chegada do inverno, a criação dos banheiros, foram iniciadas contemporaneamente aos ensaios do espetáculo. Ainda uma vez, no trabalho de Thierry, o galpão sugeriu uma série de possibilidades, também dramatúrgicas...

Onde é possível que um grupo de mulheres portadoras de uma memória mítica se encontre com um grupo de homens que daquela memória têm apenas reflexos, fragmentos, imaginações... É óbvio que cada um de nós possui um imaginário próprio sobre as Amazonas... se nos perguntamos o que é uma amazona, certamente cada um de nós terá a sua ideia, diferente é a condição de quem “porta” o texto. Então, entre as várias hipóteses de histórias muito diferentes umas das outras, ao menos na enunciação, foi mesmo de fato o galpão e os trabalhos nele desenvolvidos que ofereceram uma situação possível para o encontro. Situação, entretanto, sugerida pelo texto, como todas as outras soluções espaciais – mesmo aquelas não realizadas – que foram hipotizadas. Em que sentido sugeridas pelo texto? Nas diversas histórias, narrações, mitologias ligadas às Amazonas, os homens são normalmente portadores de técnicas: militar, organizativa, construtiva. Um saber técnico frente à uma sapiência mais antiga e ritualizada. No nosso caso era o texto de Kleist que dava a dimensão antiga: no mais, havia a necessidade de celebrar, de modo ritualístico, uma história própria, uma história sem lugar. Quero destacar essa característica, porque tudo aquilo que se disse sobre a absoluta disponibilidade e capacidade de Thierry Salmon em utilizar os espaços a partir daquilo que eles oferecem, pela sua história e

pela capacidade evocativa que cada espaço possui, casava sempre com o interesse direcionado a uma condição de não-lugar, de nomadismo, de falta de habitação. Como se essa extraordinária capacidade de habitar espaços diferentes estivesse ligada, na realidade, sempre também ao interesse por todas as pessoas que não possuem uma casa, ou porque foram obrigadas a abandoná-las, ou porque estão para partir, ou porque estão exiladas, ou em um momento de passagem ou de fronteira. Então, ainda uma vez, as mulheres – neste caso – não tinham um espaço definido – se não em termos míticos. As Amazonas passam, fazem incursões. De qualquer modo, também os homens não eram os donos do espaço; estavam ali, mas para fazer alguma coisa de preciso, e esse “fazer alguma coisa de preciso”, no final, buscando entre as várias soluções possíveis, próximas ao nosso imaginário e à contemporaneidade – vide, hoje, o número de espaços industriais utilizados para eventos culturais coletivos – estava a preparação de um concerto de rock.

Neste galpão deve ser realizado um concerto e os técnicos estão montando o palco, as luzes, as estruturas, tudo aquilo que é necessário para realizar o concerto. Deve chegar um grande personagem da música rock e tudo deve ser predisposto para que assim aconteça.

Neste espaço, porém, marcaram encontro também as mulheres, que ali se veem periodicamente para (re)contar e (re)atuar a memória de Pentésiléia. Então, as mulheres portam um texto que é delas, e por isso possuem a necessidade e a vontade de se encontrarem ali. Vão com este objetivo e na chegada encontram o espaço já ocupado: está ocupado por esses técnicos que estão fazendo o seu trabalho: preparar o palco para o concerto. No momento do encontro, as diferentes atitudes e prerrogativas: texto e memória para as mulheres, técnica e sugestões ou medos pessoais para os homens, nasce a história. Na possibilidade e condição desse encontro se desenvolve a história de Pentésiléia e Aquiles. Desenvolve-se a trama deles, mas vale destacar que, de início, de fato não existe nem uma Pentésiléia, nem um Aquiles – há personagens que assumem a função e as palavras de Pentésiléia e de Aquiles. Esta é a dimensão dramatúrgica do espaço em “O assalto ao céu”. Porque “O assalto ao céu” e não “Pentésiléia”? Não era o texto de Kleist, mas apenas algumas cenas, o

desfecho era aberto, a situação redefinida. Para o título haviam muitas sugestões. “O assalto ao céu” nasce de uma fala de Pentésiléia em Kleist. Depois que foi perdido o primeiro encontro/assalto com Aquiles, Pentésiléia diz, cito de memória: “*Eu teria preferido a felicidade, mas se não posso alcançá-la, nem por isso gostaria de dar o assalto ao céu*”. Nós partimos deste ponto e realizamos no espaço assim estruturado a nossa dramaturgia. Se trata, na realidade, de uma estruturação de espaço físico, textual, espaços de memórias diferentes para homens e mulheres, de gestos particulares apenas para as mulheres ou somente para os homens. Na “Pentésiléia” de Kleist, e no “O assalto ao céu” de Palermo, um dos momentos centrais do espetáculo é a assim chamada “Festa das Rosas”.

### **TEMISCIRA 2**

#### **“como vítimas adornadas para o abate”**

No texto de Kleist, a festa das rosas é o momento em que as amazonas fazem os homens prisioneiros: os capturam para matá-los, mas também para com eles ter a possibilidade de gerar filhos. Depois, também com dor os homens são abandonados. Na festa das rosas, os prisioneiros de fato não entendem muito bem qual é a sua condição. É uma prisão, certo, mas ao mesmo tempo estes prisioneiros são adornados, preparados para uma festa, justamente a “Festa das Rosas”, na qual cada uma das jovens amazonas vai recolher as rosas e flores para adornar os homens. No espetáculo de Palermo havia uma pausa na narração: a festa era interrompida pela entrada das guerreiras, e depois retomada: começa a história de Pentésiléia e Aquiles...

Há uma fala dos homens que depois se transforma em subtítulo da segunda fase de trabalho: o que querem fazer conosco, levam-nos “*como vítimas adornadas para o abate*”. Essa situação peculiar de prisão, de estranha prisão, mais próxima da condição de reféns que de prisioneiros, parece uma chave para um desenvolvimento posterior. Uma vez decidido continuar o trabalho sobre “Pentésiléia”, de fato parecia que a escolha mais orgânica fosse aquela de desenvolver um espetáculo, de qualquer maneira um compromisso de trabalho só com os homens e depois só com as mulheres

– talvez com o mesmo recorte, a partir de dois pontos-de-vista e de ações diferentes – para depois eventualmente reunir as diversas experiências em um único “Pentesiléia” final, um espetáculo que jamais foi realizado.<sup>16</sup>

A parte dos homens realizada em Bruxelas desenvolvia o momento da prisão, do ser reféns: aqui, os homens, de fato “como vítimas para o abate”, são prisioneiros, e nesta sua prisão recordam a experiência, a vida precedente. Vida que é, sim, aquela dos personagens, mas também as do espetáculo já realizado, é a memória do espaço precedente, das relações, dos desejos que nasceram naquele primeiro encontro. Assim, para o grupo dos homens, o espetáculo de Palermo tornava-se, também tematicamente, um episódio do passado comum. Episódio marcado pelo encontro com as Amazonas; e, então, um depois do outro testemunhava, lembrando momentos da sua prisão junto àquelas mulheres. Ainda uma vez na lembrança, neste caso destacado pela condição de prisioneiros, realizava-se de fato uma viagem na direção da identidade, uma identidade na qual é difícil separar justamente a presença naquele espaço claustrofóbico e a possibilidade de uma identidade coral, a possibilidade de uma individualidade que encontra outras individualidades. Eu não trabalhei – por motivos pessoais – nem em *Temiscira 2*, nem em *Temiscira 3*, não diretamente, mas os assisti como espectadora. Além disso, a situação dramática já estava definida, como também, sobretudo para as mulheres, o fragmento do texto. De fato, eram muito mais marcados neste espaço a compressão dos gestos e dos movimentos com um ritmo muito sustentado, do que falaremos mais à frente. E havia vestígios das mulheres, vestígios de mulheres em um espaço diverso daquele ocupado pelos homens, mas com possibilidades de incursões de ambos os lados. Essa era uma das ideias iniciais de “O assalto ao céu”, quando se previa o trabalho com as mulheres em um nível espacial diverso daquele dos homens. Agora em um espaço de prisão, em uma jaula, com as presenças femininas no alto, sobre a estrutura da jaula, nas suas grades – de vez em quando eram visíveis os vultos, as mãos brancas, os braços

---

<sup>16</sup> Renata M. Molinari refere-se aos dois espetáculos – *Temiscira 2* e *Temiscira 3* – resultantes da continuidade do trabalho a partir de “O assalto ao céu” (Cantiere della Zisa, Palermo), nunca chegaram a ser transformados em um único espetáculo devido à morte de Thierry Salmon. [NT]

femininos e, aos poucos, tinham as incursões das carcereiras. Em linhas gerais, esta era a divisão de *Temiscira 2*.

### **TEMISCIRA 3**

**“suas mães foram mais zelosas...”**

Recordemos que *Temiscira* é o nome dado à utópica moradia das

Amazonas: progressivamente se andava em direção à realização da casa em geral.

O trabalho das mulheres, *Temiscira 3*, foi realizado sucessivamente. Lembremos, destaque ainda uma vez, que o fato de trabalhar com grandes grupos, o fato de trabalhar em um espetáculo realizando contemporaneamente e progressivamente também uma dimensão pedagógica para as pessoas que participarão, é uma escolha difícil de sustentar, também produtivamente. Não é um luxo econômico, é uma necessidade, e essa necessidade de vez em quando deve fazer as contas com as condições reais. Enquanto quase o grupo todo dos homens de Palermo participavam do trabalho de *Temiscira 2* – com a entrada de um ator que não tinha trabalhado em Palermo e que também no espetáculo assumia a condição de quem não tinha estado lá –, no trabalho das mulheres, *Temiscira 3*, tinham quatro atrizes que permaneciam do trabalho de Palermo, além de duas novas presenças.

Sobre o trabalho das mulheres eu me limito a introduzir, apenas a nível temático, o ponto ou o pedido de texto que me havia solicitado Thierry e então deixo para a Cécilia a possibilidade de dar algumas breves indicações sobre a estrutura do trabalho.

A *Pentesiléia* de Palermo se concluía não creio de modo escandaloso, mas que escandalizou: com o assassinato de Pentesiléia por Aquiles – enquanto, ao contrário, o coro das Amazonas deveria soletrar o texto de Kleist sobre o assassinato de Aquiles.

Havia uma parte do texto extraído de Kleist que de fato não tinha sido trabalhado, aquela que demos o nome de “Os fúnebres esplendores da guerra”. Na realidade não nós, mas Kleist, ainda uma vez: os títulos nunca estão fora do texto, os títulos, também aqueles das sessões de trabalho, foram sempre extraídos do texto.

Faltava o momento da guerra, do assalto armado, o momento de tomar sobre si mesmo a dimensão mais guerreira das Amazonas. Faltava a loucura de Pentesiléia contra

Aquiles. Esta parte de texto, foi pedida por Thierry para *Temiscira 3*. Passo a palavra a Cécilia, com uma observação: todas as pessoas que intervirão aceitaram falar em italiano. Eu gostaria muito de agradecê-las, porque o italiano não é a língua delas, mas na medida do possível utilizaremos a língua das pessoas que estão aqui nos ouvindo<sup>17</sup>.

**Cécilia Kankonda** – Na realidade é difícil falar de *Temiscira 3*, porque esta, como também *Temiscira 2*, era uma nova fase do trabalho de Thierry. Ele queria mudar o modo de contar as coisas em sucessão linear. Tinha começado um trabalho de ruptura, de salto, no tempo da história. Então para *Temiscira 3*, partimos do fato de ter os homens abaixo de nós e sermos carcereiras, e então buscamos desenvolver essa possibilidade de encontro: o que significa encontrar esses homens. Se existe essa possibilidade ou não. Começamos a trabalhar no mesmo espaço de *Temiscira 2*, em Bruxelas, no Teatro da Balsamine, que era um espaço fechado. Nós estávamos sobre passarelas muito altas, com os homens em baixo e, também, a luz vinha debaixo e assim buscávamos encontrar o que queríamos dizer com isso. Buscar a identidade de um homem, o que é um homem, o que é uma mulher, possibilidade de encontro dentro deste espaço de confinamento. Porque trabalhamos sobre o fato de que os homens eram prisioneiros, mas também as mulheres, porque, em relação à história, nós havíamos perdido a guerra para os homens.

**Renata M. Molinari** – De fato, na sucessiva elaboração, as Amazonas perderam a guerra e são prisioneiras, são prisioneiras e é como se estivessem de frente com a informação, aos jornalistas, àqueles que vêm dar sentido daquilo que aconteceu. Ainda uma vez gostaria de destacar a constante necessidade de contemporaneidade, para o teatro de Thierry Salmon. Portanto: reféns e carcereiros, todos em uma situação de cerco, portanto tratava-se também de buscar as condições mais

---

<sup>17</sup> Na tradução para o português se procurou deixar as palavras mais próximas às oralidades dos participantes. [NT]



O espaço e o trabalho dos homens em *Temiscira 2*

clamorosas de reféns que houve nos últimos tempos. O que significa ser refém, testemunhar a própria condição. Ao lermos as declarações de Thierry, sobre o espaço, vemos como estão presentes o velódromo de Paris e os estádios de Santiago do Chile, como lugares que têm uma estrutura destinada aos jogos, às festas, ao entretenimento, e são transformados em espaços de dor, em espaços de concentração. Enquanto trabalhávamos sobre a *Pentesiléia* – quando digo ‘trabalhávamos’ não digo durante os ensaios, mas nas sugestões, nos envios de informações, de textos para serem lidos – havia também acontecido a tomada da Embaixada Japonesa em Lima. E havia essa condição particular dos reféns, os reféns que morrem juntos aos próprios carcereiros, ou que são chamados para testemunharem contra pessoas às quais talvez não queiram depor. Havia também uma particular condição que é, de fato, a condição de um prisioneiro derrotado que é chamado ou que se apresenta para levar, para depor sobre o que aconteceu. Em *Temiscira 2* havia um momento em que explicitamente os atores testemunhavam no espaço. Este elemento de memória, da memória espacial, não restava apenas um momento interior aos atores, ao trabalho, mas tornava-se um momento explicitamente dramaturgico. Ou seja, encenava-se os testemunhos, as lembranças centrais sobre o espaço. Em “O assalto ao céu”, o espaço

era enorme, em *Temiscira 2*, era muito menor e habitado apenas por homens, em *Temiscira 3*, menor e habitado apenas por mulheres.

### AS CENAS DOS ESPETÁCULOS

**Patricia Saive** – Gostaria de explicar um pouco a elaboração das diversas etapas que levaram a este espaço de concerto rock, para “O assalto ao céu”. Porque, evidentemente, não foi a primeira ideia que tivemos. Não chegamos lá dizendo: “*É isto, vamos fazer como um concerto*”.

Indo muito lá atrás, até antes de ir a Palermo e ver o espaço, tivemos uma ideia que era aquela de trabalhar dois espaços sobrepostos. De ter um espaço dividido em dois na altura. Na parte de cima, um espaço para as mulheres; na de baixo, um espaço para os homens. Pensávamos também em dividir o público em dois: um público de cima, que veria apenas o espaço das mulheres e o outro abaixo que veria apenas aquele dos homens – e trabalhar um pouco como na vida, que se vê apenas uma parte das coisas. Então, o espetáculo não seria visto por inteiro, apenas pela metade. Poderia ser seguido de acordo com a colocação do público, ou do ponto de vista das mulheres ou dos homens. E se podia trabalhar também sobre um evento que ocorria



Thierry Salmon - o espaço em *Temiscira 3*

em outro plano, embaixo, por exemplo. Quais são as consequências, no plano de cima, qual é a história que se faz a partir de um evento que acontece em uma outra parte.

**Renata M. Molinari** – Não nos esqueçamos que muitas partes da *Pentesiléia* são narradas.

**Patricia Saive** – Tratava-se, portanto, de se trabalhar também sobre a mentira, a deformação das informações. E isso era um pouco a linha condutora dessa ideia.

Depois fomos fazer a história do Espaço Zero, no Canteiro Cultural da Zisa, em Palermo, e imediatamente percebeu-se que não seria possível. Não era alto suficiente para criar todo esse sistema e dispor dois públicos um sobre o outro. Então, colocamos de lado essa ideia e trabalhamos sobre o espaço que ali havia.

Tratava-se de um espaço grande, tipo 50 metros por 20 metros.

Tinha uma parte do teto – isso é importante – que era feita com traves de madeira. Um teto inclinado com grandes traves. Era também importante o fato que o espaço estava em reforma, deveria estar pronto para o início dos ensaios, isto é, para alguns meses depois. Havia alguns tubos pelo espaço, para andaimes de pintura ou alguma coisa do tipo. E então nós dissemos: “Ah! Talvez possamos utilizá-los para que as mulheres consigam trabalhar no alto, e não sobre o pavimento e iniciar esse trabalho sobre o fato que elas estão em um espaço mais alto em relação àquele dos homens”, porque de algum modo essa ideia permanecia.

Gostaria também de destacar a importância do passado desse espaço. Esses galpões abrigaram uma fábrica de móveis e depois, em um dado momento durante a 1ª Grande Guerra Mundial, construiu-se aviões e, quando fomos nós, deveria tornar-se um lugar para eventos culturais; já tinha um lugar predisposto para mostras e depois havia aquele nosso, que deveria se tornar um espaço para espetáculos. Havia também uma marcenaria e um depósito de cenografia teatral. O nosso espetáculo deveria inaugurar esse novo espaço. Em um segundo momento, Thierry foi até os galpões para realizar os seminários de que falava Renata e lá, falando com Renata, chegaram à ideia de que essas mulheres poderiam ser refugiadas e, a partir disso, Thierry pensou: talvez

possamos trabalhar sobre a ideia do aeroporto, é uma ideia que é também ligada ao espaço, pois neles também foram construídas aeronaves.

Todas as ideias em um dado momento se misturam, e nascem das sensações que restam, um certo conhecimento do espaço. Então, a primeira ideia que desenvolvemos era essa do aeroporto. Lugar de passagem que não pertence a ninguém. Havia estas mulheres retidas ali por um motivo x, no momento previsto para a celebração do ritual delas e, então, visto que ali estavam, ali deveriam fazê-lo. Depois tinha a questão dos homens: era preciso encontrar para eles um trabalho a ser realizado, visto que não eram portadores do texto, eles no início deveriam portar ações. Deveriam ter coisas para fazer que traduzissem seu modo de ser através das ações, mais que através do texto. Então, havia a necessidade de encontrar qual poderia ser esse famoso trabalho que deveriam fazer. No mais, não deveriam fazer um trabalho banal por demais; evidentemente são heróis, não poderiam fazer uma “coisa de nada”, deveria ser algo técnico, de alta tecnologia ou uma coisa especial que nem todos podem fazer, deveria ser uma equipe hierarquizada, com um chefe. Então, havíamos desenvolvido um pouco a questão do aeroporto a partir do fato que aquele poderia ser o espaço onde chegam as malas e nele estão os homens.

Assim como os trabalhos para o galpão não iam muito para a frente, em um certo momento dissemos: talvez não fique pronto ao mesmo tempo do espetáculo, então, no lugar de considerar esta eventualidade como uma fraqueza e esperar estes trabalhos intermináveis, pensamos: “Ah, vamos fazer como se fosse um aeroporto em construção”. Assim, ao menos, não teremos nenhuma surpresa se não acontecer mais nada. Então, integramos na ideia da cenografia esse dado de realidade, que o espaço estava cheio de máquinas; ali, onde se ensaiava, o chão não estava finalizado, não tinha portas e todas essas coisas.

Paralelamente a isto havia sempre também a ideia que as mulheres tinham um mundo no alto e pensamos em utilizar as traves acrescentando passarelas, pensando, por exemplo, fazer com que as Amazonas caminhassem sobre essas estruturas, escondidas ou semiescondidas em seu mundo. Havia essa ideia, a ideia da sala de espera – ou de retirada das bagagens – em construção e precisávamos de uma coisa

ligada ao texto. No texto tem a guerra, então uma urgência, uma necessidade, um perigo: tudo isto, o espaço em si, não nos dava. Pensamos em alagar todo o espaço, colocá-lo submerso em água e fazer como se tivesse acontecido uma catástrofe; então, essa equipe de homens viria para arrumar, para encontrar uma solução a estes problemas. Portanto, tínhamos assim todos os elementos presentes no texto, mas transferidos em uma outra situação. É nesse momento que vieram um pouco os problemas, porque nesse espaço, no qual de início se podia fazer tudo, pouco a pouco se entendia que não se podia fazer nada.

Então, as passarelas não, não se podia tocar o teto, não se podia alagar, assim pouco a pouco a ideia se desfez, tornada sem sentido, precisamos abandoná-la, jogá-la fora, porque depois de um tempo se entendia que era inútil seguir em frente sobre tal linha. Então, de novo, depois de um pequeno período meio desesperado, precisava superar essa realidade e encontrar uma outra ideia, e assim nasceu a hipótese do concerto de rock. Precisávamos nos distanciar dos problemas eventuais que ainda poderiam ocorrer, pensamos em encontrar alguma coisa que casasse com o espaço, mas não se apoiasse demais nele, que não dependesse demais do espaço e então chegamos a essa ideia do concerto de rock. Tinha também o fato de que era um espaço contemporâneo, essa era uma exigência para todos: deveria haver uma base atual para a *Pentesiléia*. No mais, todos os cantores, os grupos de rock, têm este lado heroico, são um pouco os heróis de hoje, das figuras como talvez pudessem ser os heróis de um tempo. Os cantores, portanto, mas também todos aqueles que trabalham com eles, os técnicos, por exemplo: havia sido encontrado o trabalho dos homens.

E as mulheres viriam ali porque deveriam fazer o tal ritual, como dizia Renata, onde havia uma outra coisa prevista, em fase de preparação, mas a elas não importava: deveria ser feito ali e em nenhum outro lugar. Depois, uma vez encontrado isso, era necessário encontrar, como sua tradução no desenvolvimento do espetáculo, os elementos que podiam estar presentes em tal cenografia.

Existe uma guerra, pode ser também uma guerra de território: assim, pensamos em dar para as mulheres o espaço do público, das arquibancadas; partiam das arquibancadas e todo o resto do espaço, no início, era da equipe técnica. No fundo do espaço havia um palco



Uma ação de “O assalto ao céu”

para o concerto, havia torres de metal para a montagem das luzes, etc., e havia também uma dupla torre, como uma ponte. No início, todos esses materiais ficavam bastante recuados em relação ao público, e, nas laterais, ficavam os bancos empilhados de modo bastante discretos – não se sabia verdadeiramente o que eram; os homens trabalhavam muito próximos do público, ocupavam todo o espaço. Em um segundo momento, trabalhavam um pouco mais no fundo e, então, as mulheres começam a ampliar o seu espaço. Havia as “amazonas espiãs” que trabalhavam com a equipe dos homens, e elas começavam a colocar os bancos na frente das arquibancadas; assim, pouco a pouco a arquibancada tornava-se maior e, portanto, o território das mulheres se ampliava. Depois, os homens se dirigiam sempre mais para trás, as torres e a ponte chegam até o palco, no fundo, e os bancos eram colocados até chegarem ali. Havia 150 bancos, tinha uma cena na qual os homens arrumavam esses bancos com a música, era um momento de trabalho também muito belo.

Então o espaço muda e o território das mulheres expande-se até o palco e o único território que permanece aos homens é o palco, bem ao fundo do espaço. Havíamos decidido que as mulheres caminhariam sobre esses bancos e atuariam sobre eles; e, ao contrário, os homens não podiam nunca caminhar sobre, para eles eram apenas bancos, materiais do seu trabalho: não era verdadeiramente um espaço físico para



Outro momento de “O assalto ao céu”

eles. Então, pouco a pouco, o espaço muda e existe esse plano um pouco sobrelevado onde se movem as mulheres. No final, acontece o assalto, ou seja, a tomada do palco. No final as mulheres também estão sobre o palco, onde acontece o

combate final entre Aquiles e Pentésiléia. E nas últimas imagens do espetáculo, quando Pentésiléia é assinada, pegam uma das torres e passam em meio aos bancos, deslocando tudo: desconstroem o espaço, os territórios. Depois, é possível dizer, existia como uma destruição simbólica do lugar onde aconteceu essa guerra entre os dois grupos.

**Renata M. Molinari** – Gostaria de acrescentar apenas uma coisa a respeito do que Patricia disse, sobre a sua definição: “casar com o espaço e não depender deste”. Assim como havia a hipótese de inaugurar o Espaço Zero, havia também, na passagem de uma solução cenográfica à outra, a intenção de equipar, na medida do possível, o espaço com esses materiais. Após a temporada do espetáculo, o palco, a arquibancada e as torres, poderiam ficar naquele espaço como um conjunto de materiais para serem utilizados na sala em concertos verdadeiros ou em outras ações. Não era uma cenografia que se destrói ou que se torna inútil depois do trabalho, mas algo que permanece como patrimônio do espaço.

**Patricia Saive** – Para *Temiscira 2* nos reencontramos em um pequeno teatro de Bruxelas, o Teatro Balsamine, que antes não era um teatro, fazia parte de um complexo militar, mas agora não conserva mais traços do passado. Para nós, faz parte

do nosso percurso de espectador. Portanto, era difícil distanciar-se da ideia que era um teatro; assim, no início do trabalho não se encontrava uma identidade para esse espaço. Todo pintado de preto, no final é uma caixa preta. Tínhamos buscado muitas possibilidades para dar uma identidade, como era realmente, mas não saíamos daquilo. A solução veio depois que assistimos a um filme que falava do estado dos reféns. Havia entrevistas de diversas pessoas que tinham sido feitas reféns: os reféns do trem na Holanda, um barão belga vítima de sequestro e a história da Embaixada Japonesa em Lima. Aqueles que fizeram o filme buscaram reconstruir um pouco dos espaços onde estas pessoas foram colocadas durante as suas prisões, e havia as pessoas que vinham ver e diziam: “sim, mais ou menos era assim”, “mas lá não, era um pouco diferente”. Mais ou menos, a ideia veio disso; podia-se trabalhar usando o espaço teatral como lugar da reconstrução de uma coisa que havia acontecido em outro lugar. Havia a referência ao espaço de Palermo, e contemporaneamente partia-se desse lugar real. Ainda que fosse o espaço de reconstrução, continuava a ser também um espaço verdadeiro. Então, o espetáculo seguia entre depoimentos no presente destes homens que explicam as suas condições à época da prisão e depois os *flashbacks* das situações ali vividas. Havia também os *flashbacks* vividos ao presente dos atores, no momento. Portanto fizemos poucos interventos no espaço, apenas acrescentamos as barras horizontais, mais ou menos cinco, prolongando um pouco o urdimento do teatro, para dar a sensação que o teto fosse um pouco mais baixo, e não tinha mais nada. O espetáculo iniciava com os homens pendurados nessas barras e caíam; com isto começava o espetáculo, a história. Assim, portanto, foi retomada aquela ideia das mulheres no alto. Havia também algumas mulheres, uma mulher, que ficava ali vigiando, observando do alto. Os homens sentiam a presença dessa mulher sobre eles. Eles estavam vendados, havia as vendas pretas nos olhos, então não podiam ver, mas ouviam os ruídos, os vários objetos que caíam. Assim, então, a ideia original foi reencontrada: dois espaços, um sobre o outro, o das mulheres em cima, e o dos homens, embaixo. E *Temiscira 3* era a resposta a esse espaço, era o contrário: tínhamos desenvolvido demais o espaço superior, partindo daquele que tínhamos para os homens. Então, sempre nas barras, mas desta vez com as bases,

porque deveriam caminhar realmente sobre elas, acrescentamos as passarelas que lembravam um pouco as linhas das arquibancadas de Palermo. E as mulheres ficavam ali, no alto e caminhavam de uma passarela à outra, e embaixo era vazio, embaixo ficavam os homens prisioneiros e, havia também os trampolins que iam em direção ao público, os quais as mulheres utilizavam para se dirigirem aos espectadores. Então, havia uma ligação entre o público e o espaço mais íntimo que estava atrás. Era também um pouco perigoso, porque se abria sobre o vazio, era difícil para quem sofria de vertigem. O fato de haver um perigo real para ser vivido como ator dava também o sentido sobre a urgência e o perigo.

**Carmen Blanco Principal** – O espaço, portanto, era sempre um ponto de partida para o trabalho de Thierry; também o fato de não usar espaços teatrais impulsionava os atores a trabalhar sobre a realidade do lugar, a buscar as relações e as emoções

### **O ESPAÇO E A AUTONOMIA DOS ATORES**

reais, e a se comunicar com o público. Normalmente, no início não tinha nada; ele gostava de trabalhar com muitas pessoas, isso compreendia custos elevados: a sua escolha foi, então, que tivesse apenas atores e pronto. Um lugar, um espaço, em si é portador de memória: cada um de nós, se vai a um lugar e permanece quieto, sentado, pouco a pouco apreende esta memória. Há uma relação que se cria, como dizer, no invisível, no desconhecido.

O trabalho sobre o espaço nunca é fácil. Na década de oitenta, em noventa por cento do teatro contemporâneo a quarta parede continuava a existir; então, para um ator que saía de uma escola, ouvir dizer para apoiar-se no espaço, como fazia Thierry, não era tarefa fácil. No início se via apenas os muros, o perímetro, o pavimento, o teto: depois, pouco a pouco, se você precisa apoiar-se no espaço, na realidade do lugar, aparecem os detalhes que podem ser utilizados. Dos tubos, por exemplo, poderia nascer a possibilidade de subida; são pequenas coisas que não se veem em uma primeira olhada e que, pouco a pouco, trabalhando no espaço, se descobrem-se,

utilizam-se. Então, no caso de “O assalto ao céu” Thierry não partiu do neutro<sup>18</sup> para a construção dos personagens. Ele queria que as mulheres fossem um grupo unido, não queria trabalhar sobre clichês, não queria trabalhar sobre a ideia das Amazonas guerreiras; queria trabalhar sobre uma força silenciosa, uma força que é muito difícil de realizar. Portanto, era preciso trabalhar, para as mulheres, sobre o silêncio, sobre outros modos de se comunicar além das palavras – sentir de olhos fechados, os aromas, os indícios para se reconhecer e comunicar. Buscando trabalhar sobre as identidades relativas ao masculino e ao feminino, queria também buscar qual é a masculinidade de uma mulher e a feminilidade que há em um homem. Aspectos que foram depois desenvolvidos em *Temiscira 2* e *Temiscira 3*. O público não era nunca esquecido nesse tipo de trabalho, estava presente desde o início, os primeiros eram já Thierry e, ao lado dele, nós que observávamos. São exemplos de um trabalho apoiado sobre coisas verdadeiras.

Como já dito antes, para os homens se buscava movimentos de esporte ou de música; dessas práticas, exercitando-se, saía um adjetivo que funcionava como embrião da construção do personagem.

Portanto, para os homens deveria ser encontrado um tipo de trabalho contemporâneo – os técnicos de palco –, para as mulheres se tratava de buscar o que, hoje, faça com que elas possam se reunir. Pensava-se que fosse preciso criar uma memória coletiva para as mulheres, mas nós dizíamos: que coisa poderia ser hoje, tal memória. Hoje, poderia ser um filme. Essas mulheres poderiam ter em comum um filme que todas tivessem visto e que o conhecessem de cor, com os gestos memorizados, comuns a todas elas.

Tínhamos a ideia do filme, mas que tipo de filme poderia ser? Em um certo ponto dissemos: é um “filme histórico”<sup>19</sup>, vamos tentar fazê-lo. E assim foi, realizamos o filme que precisávamos. Ou seja, foi feito como experiência de trabalho; na realidade era um vídeo sobre as Amazonas, interpretado pelas atrizes, em torno à história de

---

<sup>18</sup> Sobre a noção de “neutro” no trabalho de Thierry Salmon, vide o intervento de Maria Grazia Mandruzzato.

<sup>19</sup> Em italiano e em francês, *peplum* é um termo utilizado para se referir à “filme histórico”. [NT]

Pentesiléia. Era como se fosse um filme histórico sobre Pentesiléia, com gestos muito estilizados e enfáticos. Em pequenos grupos, as atrizes trabalhavam sobre situações particulares, buscando impulsos ou gestos: alguns foram escolhidos e memorizados, como base para uma coreografia que se realizava durante os coros. Isto tornava os coros não realistas; tinha uma coreografia para ser executada, os movimentos eram muito abstratos. Mas tudo isto continha um mistério, algo transmitido, ligado a uma memória, a uma cultura. O fato de repetir com precisão os gestos apreendidos acrescentava mistério a essas mulheres.

**Renata M. Molinari** – Quando buscamos definir quais poderiam ser as tarefas dos homens e das mulheres, que coisa poderia marcar a diferença, em uma das primeiras reuniões nos dissemos que, de qualquer maneira, o movimento para as mulheres deveria dar a ideia de uma identidade, de um povo, quase de uma raça. Mas não se conseguia recuperá-lo, talvez não fosse a via justa, e então precisava buscar entender qual poderia ser, hoje, o seu equivalente: poderia ser um movimento de adesão geracional ou fanática a alguma coisa, e isto poderia ser o filme, o filme que todas assistiram, que conheciam de cor e sabiam citar de maneira enfática. Enquanto o problema dos homens e dos seus movimentos era aquele de começarem a trabalhar a partir da falta de identidade. Na falta de identidade estavam os gestos adquiridos, por acaso, por hábito, por imitação, mas sem uma verdadeira linguagem oral, nem física comum.

Para as mulheres – lembro que foi Roger Bernat, o outro assistente de direção que trabalhava com ele – tratava-se de construir o filme já relacionado à ideia de uma constituição de memória, e então os gestos dali tomados, são gestos enfáticos, como dizia Carmen, descontextualizados; gestos que apenas aqueles que assistiram ao filme sabem a que coisa correspondem, mas são gestos que podem também serem montados autonomamente. Em *Temiscira 2* tinha um pequeno reflexo de tudo isso. Quando se há materiais, digamos, desperdiçados – essa era uma das críticas endereçadas, geralmente, à Thierry; nesse caso, o tempo utilizado para a produção do



Os movimentos dos homens em “*Temiscira 2*”

vídeo foi relevante, mas de fato não foi utilizado no espetáculo, servindo apenas como referência interna – apenas utilizado como material comum, interno, sim, mas concreto, uma verdadeira memória física.

**Carmen Blanco Principal** – Eu tenho dificuldade para falar disso, porque naquele momento trabalhava com os rapazes. Havia dois assistentes, porque não podiam estar ali todo o período. E a um certo ponto – na ausência de Thierry – Roger trabalhava com as atrizes e eu com os atores. Os grupos eram sempre separados. Trabalhava-se

em galpões diferentes e havia sempre a pergunta: “Mas o que os outros estariam fazendo...”

Então, para os homens precisava trabalhar com nada, sempre com esta hiper, super técnica, mas não havia nada. Ainda bem que havia um galpão enorme, e havia as cordas e as torres, que eram como restos de velhas cenografias e, assim, experimentamos com aquilo que tínhamos.

No encontro entre os dois grupos eu não estava presente, trabalhei apenas na preparação. Depois, voltei em *Temiscira 2*, em Bruxelas. Para o trabalho de Bruxelas havia chegado também uma outra pessoa: Pierre Renaux. Pierrot<sup>20</sup> não tinha trabalhado em “O assalto ao céu”, mas, ainda assim, fazia parte, se não da companhia de Thierry Salmon, que não existia, da rede dos seus colaboradores habituais.

Ele deveria substituir um ator, mas mesmo que Pierrot tivesse trabalhado com Thierry, desde o início, em tantos espetáculos, não se podia negar que ele não tinha o mesmo passado dos outros rapazes. Então, decidiu-se que ele seria um estrangeiro em relação ao grupo, também na história: era um jornalista. O espaço de Bruxelas era escuro, preto, e no final decidiu-se que se trabalhasse sobre o encarceramento, como dito antes. Em “O assalto ao céu” há um momento em que três homens são capturados pelas virgens, e em *Temiscira 2* é como se fosse uma lente de aumento, um zoom sobre este momento dilatado. Um zoom que poderia existir também no espetáculo de Palermo se tivesse sido possível trabalhar contemporaneamente com os espaços diferentes e sobrepostos.

Então, *Temiscira 2* era o encarceramento. O encarceramento é difícil de ser trabalhado: é possível recolher experiências, assistir a um filme, mas precisava haver uma memória real. Assim, foi proposta a realização de um trabalho de vinte e quatro horas sobre o espaço e a condição de encarceramento; todos aceitaram e assim aconteceram as famosas vinte e quatro horas nas quais os rapazes foram deixados trancados naquele espaço. Havia mulheres que, como na ficção, faziam o papel de

---

<sup>20</sup> “Pierrot” é o apelido de Pierre Renaux. [NT]

guardiãs. Os rapazes estavam vendados, como no espetáculo, e tinham as chegadas, quase nunca anunciadas, pois se trabalhava sobre a surpresa.

As guardiãs faziam diversas exigências, entre elas a repetição dos coros do texto. Portanto, havia uma das atrizes que chegava e fazia com que os prisioneiros repetissem os coros. Não uma, mas vinte vezes seguidas. Esse é apenas um exemplo das vinte e quatro horas que se transformaram em uma memória real, como um extrato do espetáculo *Temiscira 2*. Como disse também Patrícia, o espaço era uma reconstrução – tratava-se de um novo modo de trabalho para Thierry – não era “aqui e agora”, mas o “aqui e agora da reconstrução”, como os *flashbacks* sobre encarceramento e uma constante alternância passado-presente. Era bastante complexo.

Pierre Renaux fazia, então, o jornalista, assim ele, no início, durante as vinte e quatro horas, fez realmente o jornalista, ia fazer as perguntas a esses prisioneiros para a rádio, para a televisão, até que também ele, em um dado momento, encontrou-se aprisionado. Portanto mesmo na condição de encarceramento coletivo havia diferenças para cada um – diferenças presentes também no início do trabalho. No grupo dos homens havia uma hierarquia, e isto influenciava sobre a relação no espaço. Uma ordem vinha traduzida em um movimento físico, espacial: há quem responda imediatamente, quem fique no seu lugar, quem não responda e aquele que vá embora. Todo o trabalho sobre o espaço era realmente concreto, as relações espaciais ajudavam a traduzir fisicamente o sentido. Mais uma vez se trabalhava de maneira que toda a compreensão não fosse confiada apenas à palavra. Quando os atores testemunhavam, são testemunhas do encarceramento; portanto, às vezes tratava-se do espaço de “O assalto ao céu”, mas havia também as sensações, as impressões dessas vinte e quatro horas. Nelas foram encontradas e criadas muitas coisas; no espaço preto, onde não há nada, não se pode trapacear, então nessas vinte e quatro horas eles tentaram também se divertir. Havia jornais para enxugar o chão, jornais que foram transformados em uma bola depois presente no espetáculo. No nada havia sempre alguma coisa e esta era uma força do trabalho de Thierry.

**Renata M. Molinari** – São percursos diferentes, nos quais cada um é partícipe no momento e depositário depois. Para mim foi uma surpresa que se trabalhasse sobre a *Pentesiléia* de Kleist. Até aquele momento, por meses, como dramaturga tinha trabalhado sobre outros possíveis textos e materiais para as Amazonas. Do Mediterrâneo à África Negra, à América do Sul, mas nunca sobre a *Pentesiléia* de Kleist. Em um dado momento estava claro que precisava haver um texto; o material era demais disperso e dispersivo, da antiguidade aos nossos dias, não era possível encarná-lo se não dentro de alguma coisa já estruturada. Mas, para mim, a proposta do texto de Kleist chegou depois de muitos meses.

A relação com as Amazonas era teatralmente ambivalente. Para Thierry, de um lado, havia o precedente do trabalho sobre o feminino realizado para *As Troianas* – uma memória fortíssima para os espectadores e para os realizadores do espetáculo, para os quais, todos nós – incluindo Thierry – éramos conscientes do risco de misturar e sobrepor os dois percursos. Por outro lado, um dos elementos que impulsionava Thierry em direção à *Pentesiléia* era o fato que já no tempo das *Premissas às Troianas*<sup>21</sup>, tinha sido realizada uma incursão nesse universo.

A referência ao papel do público restava sempre como referência interna. A questão não é tanto “quem é o público?”, mas a colocar-se o problema do público dentro do espaço. Assim, se o espaço é estruturado de um certo modo não apenas por exigência interna do trabalho dos atores, mas também pensando em uma colocação do público que se transforma em dramaturgia, torna-se também elemento narrativo, mas este acolhimento, esta função, nem sempre vem explicitada.

**Carmen Blanco Principal** – Era alguma coisa interior, ele nunca a evidenciou publicamente. A esse propósito há uma coisa muito bela a ser dita, fala-se tanto dos temas a ele caros e recorrentes, como o masculino/feminino, por exemplo. Bem, um outro tema era a liberdade. Não era um tema, era um modo de ser no trabalho, um modo de trabalhar que conduzia à autonomia dos atores. No trabalho de Thierry tudo

---

<sup>21</sup> Santarcangelo, 1986. [NT]

andava em direção ao fato de dar o maior número de cartas possíveis aos atores para que fossem autônomos, autônomos em qualquer situação, com qualquer coisa que pudesse acontecer. As tramas subterrâneas serviam a isso, ele não falava publicamente para que serviam este “dar mais cartas nas mãos dos atores”. Portanto, não era: “tive a ideia genial que o público seja...” Não, tratava-se de manter sempre esse fio entre aquilo que se desenvolve sobre a cena e o público. Essa coisa, que descrevo muito mal, estava presente desde o primeiro ensaio do trabalho, porque ele já era o primeiro espectador e também nós. Thierry podia mandar um de nós para cena e os atores deveriam estar em condições de reagir, imediatamente. Não se podia trapacear, então tinha todo um trabalho sobre a escuta, sobre estar atento a tudo. Não se trata de dizer ou não dizer, não tem nada a ver com isto; é a maneira de transmitir essa liberdade para o ator.

**Luc D’Haenens** – Acho importante, depois do que foi dito, acrescentar alguma coisa sobre o modo de Thierry lidar com a oportunidade, em seu trabalho. Não apenas um trabalho para um único espetáculo, mas também na continuidade dos espetáculos. Por exemplo, *Temiscira 2* nasceu também do fato que ele precisava realizar um espetáculo também por problemas de contatos com organismos públicos. Então, disse para si mesmo: preciso fazer alguma coisa, e escolheu fazer esta coisa, este zoom sobre “O assalto ao céu”. Parece uma coisa incrível este seu modo de se relacionar com a oportunidade e quando você falou da liberdade que ele dava ao ator, é de fato aquela de poder pegar todas as coisas que surgiam e poder estar em jogo com elas. Também quando Patrícia falou da cenografia de “O assalto ao céu”, emergiu o fato que ele nunca permanecia sobre uma escolha inicial: havia a vontade de usar a circunstância. Tinha sempre este fato de jogar com a oportunidade das coisas que aconteciam. Também com as coisas que não iam bem, que não havia a possibilidade de serem feitas, ele conseguia sempre encontrar uma possibilidade de jogar com as coisas presentes.

**Maria Grazia Mandruzzato** – Por um lado, não gostaria de repetir coisas já ditas, por outro talvez seja necessário. Então, o espaço em *Temiscira 3* e no “O assalto ao céu”; espaços que também se concentram sobre um tema.

No “O assalto ao céu” havia o texto que ajudava a desenvolver o discurso sobre as Amazonas.

### A RELAÇÃO ESPAÇO/MEMÓRIA

*Pentesiléia* era a referência trabalhando no espaço. O espaço permite contar, é um espaço que não é de ninguém, mas os homens o possuem majoritariamente, são pagos para trabalharem ali. Tem um concerto de rock e então os técnicos possuem uma razão reconhecida para existirem naquele espaço, é mais deles. O espaço de um concerto. As mulheres invadem esse espaço, decidem que aquele é o grupo de homens aos quais se dirigirem, que, naquele momento, naquele espaço, elas farão uma invasão para celebrar a famosa “Festa das Rosas”.

O tema da situação é esse: para buscar criar o encontro, as mulheres vêm do público, os homens têm todo o espaço. As mulheres invadem o espaço e, como disse Patrícia, pouco a pouco através da evolução prática das atividades dos homens, que é a preparação do concerto, há a colocação dos bancos pelo espaço até chegar ao palco, no fundo.

As mulheres, neste contato com os homens, são as encrenqueiras, são as fanáticas que decidem invadir aquele lugar e torná-lo delas. Elas finalmente chegam ao palco, tomam o espaço a partir do público e, com a resolução do espetáculo, a partir da morte de Pentesiléia, o palco invade o espaço da ação, e a destrói. A destruição dessa busca de encontro entre homens e mulheres.

*Temiscira 2* é um corte: dentro de todo este percurso enfoca-se um momento, é um momento em que os homens são prisioneiros das Amazonas. Em *Temiscira 3*, o que é o espaço? Alto/baixo, homens embaixo, mulheres em cima, mas praticamente: as mulheres aprisionam os homens, mas por nossa vez, nós, mulheres, éramos prisioneiras. A propósito disso, voltam as referências à embaixada de Lima com os guerrilheiros que mantinham prisioneiros os reféns, mas por sua vez eram

prisioneiros. É a construção do tema sobre a identidade masculina/feminina em um espaço restrito e metaforicamente – também a respeito ao tema das identidades – o enfoque de uma constrição de espaço e de lugar, onde não acontece nada. A situação dada é esta: existe um público – e para nós, em todo espetáculo que fizemos com Thierry era fundamental saber quem é o público, mas também onde está: o público é também um elemento da trama – para nós eram os jornalistas, as televisões, todos aqueles que queriam saber a respeito de tal situação. Acontecia o fato de nos sentirmos cercadas também e de termos um ponto de referência para o qual irmos, sobre esse tema da identidade. Nós tínhamos os homens prisioneiros, mas éramos, por nossa vez, prisioneiras. A propósito da identidade havia a possibilidade de nos interrogarmos sobre o sentido de tudo aquilo: trabalhar sobre um feminino que se torna provocatório, que se torna – em relação ao fanatismo que tínhamos no espetáculo precedente – momento de conflito interior pessoal, como atrizes e como personagens. Digo personagem, mesmo se aqui, em *Temiscira 3*, os personagens não existam, é mais um coro.



O avanço das Amazonas em “O assalto ao céu”

Conflito dentro do grupo e conflito dentro das leis dadas. Leis que também na *Pentesiléia* de Palermo eram um ponto de conflito, mas menos evidente, porque havia a história de Pentesiléia que ligava você à trama, enquanto *Temiscira 3* concentra-se realmente sobre esta crise de identidade, de pertencimento a um grupo. Se nós pensamos no mito, em *Temiscira*, a história das Amazonas é aquela em que foram mortos os mártires, os filhos, foi destruída uma população, as mulheres se vingam, e decidem se

defender, cortam o seio e dizem: agora decidimos nós.

O fanatismo pode surgir de alguma coisa de necessário, refiro-me também a tantas discussões que foram feitas – o feminismo, por exemplo ou todas as formas de sectarismo que veem de alguma coisa de necessário, mas que depois fecham, criam suas leis e as pessoas que estão dentro vivem os conflitos relativos a essas leis. *Pentesiléia* no fundo é alguém que rompe com a lei; ela decide amar um homem. Na lei das Amazonas, elas capturam um homem, mas não devem decidir qual. Ela decide qual é o homem. Com relação ao fanatismo, enquanto essa história de Pentesiléia tem todo um percurso de ações baseadas sobre um texto, em *Temiscira 3* é a situação que cria a possibilidade de trabalhar sobre o conflito: uma condição de constrição, de cerceamento, de clausura, onde o conflito sobre a identidade poderia ser desenvolvido posteriormente.

#### A RELAÇÃO CORO/PERSONAGEM

Os coros nesse projeto fazem parte de um material de memória como em tantos outros trabalhos com Thierry. Construções de memórias que depois serão reutilizadas em espetáculos sucessivos, de outras maneiras. Inicialmente, o coro para as Amazonas respondia à necessidade de criar um patrimônio comum que estas mulheres modernas dividiam fanaticamente, por exemplo como no filme *Rocky Horror Picture Show*, com os rapazes que memorizaram as falas e recriaram os movimentos. Nós fazíamos este trabalho de memorização relacionada ao nosso mito que era Pentesiléia. Então, inicialmente era construir memória, esta coisa que nos pertence, a partir do trabalho que já foi falado. Depois mudava o modo de utilizá-lo. Por exemplo, na situação de *Temiscira 3* o coro podia também ser motivo de conflito: se sou fanática e retomo aquele coro, ouço aquelas palavras sendo ditas por homens, e ainda assim busco seguir com eles, eu, como atriz, interiormente trabalho sobre uma crise a respeito àquilo que estou fazendo. Ou seja, a utilização dramatúrgica era uma outra, mas havia a possibilidade de se apegar sempre a um material concreto, material de um trabalho que nos pertencia.

## O NEUTRO

Antes de falar do personagem é preciso falar do neutro. O neutro como ponto de partida para buscar os personagens, um trabalho de base sobre si mesmo – procurar ser permeável, disponível.

O trabalho sobre o personagem com Thierry Salmon começava sempre com o neutro. O neutro é um “exercício-percurso” muito simples e preciso, onde se pede ao ator para não fazer nada – simplesmente “ser” dentro do percurso pedido sem nenhuma intenção e sem nenhuma emoção.

Pede-se simplesmente buscar o estado neutro.

O neutro é o estado de total disponibilidade, é o estado de potencialidade – partindo dele, tudo pode acontecer.

Esvaziar-se, para poder conter.

Esse “exercício percurso” passa através de fases muito precisas. Para buscar o próprio personagem, cada ator construirá – com a ajuda dos companheiros que “interrogam” o neutro ou o personagem – uma lógica física e psicológica do próprio personagem e uma lógica de relação com os outros personagens.

Este percurso coletivo teve, permanecendo fiel ao seu princípio, seu primeiro desenvolvimento através de espetáculos e condições de trabalhos diferentes.

O trabalho sobre o neutro, que tínhamos feito nos espetáculos anteriores de Thierry, era um percurso ao qual éramos sempre muito apegados. Nas “Troianas”, através do neutro, desenvolveu-se enormemente o personagem. O mesmo em *Des Passions* (1992). Depois de *Des Passions* recordo que Thierry dizia: “Bem, o que vocês acham? Devemos ainda continuar a trabalhar sobre o neutro?”

Havia também todo um trabalho pedagógico ligado a esse percurso, e uma vez que desenvolve o “método”, não se consegue distanciar-se. Método entre aspas, porque não era realmente isso – mas o nosso ponto de partida era em geral o trabalho sobre o personagem a partir do neutro. Mas já o tínhamos feito e refeito inúmeras vezes, e podia-se fazer automaticamente, não sei como dizer, o percurso está ali.

Da nossa parte, havia um forte apego a esse processo, também porque é um percurso que te leva muito para dentro, é um modo muito ético, também, de enfrentar um personagem, porque permite escolher sem julgar.

Em “O assalto ao céu” para os homens não sei bem como foi o trabalho, apenas escutei, mas não vi e, já foi dito, o ponto de partida eram os movimentos esportivos. Para nós, Thierry tinha pedido para que levássemos fragmentos de textos relativos a um tema do qual partir para construir o personagem, mas foi um percurso rápido, cada uma de nós construiu uma história – para si mesma. Em “O assalto ao céu” havia ainda uma passagem, mesmo que rápida, através do personagem; em *Temiscira 3* não havia mais o trabalho sobre o personagem, mas tinha um percurso no qual trabalhávamos sempre sobre a criação de hierarquias, ou sobre compreender bem as relações. Entender as hierarquias permite também compreender a idade, o discurso sobre o poder, permite que você tenha uma relação clara com os outros personagens e, então, no momento da ação, da improvisação, você tem pontos de referência que o mantêm ligado à possibilidade de agir, de fazer.

Em *Temiscira 3* por muito tempo não falamos de personagem, era um trabalho sobre aquilo que precisávamos, sobre a situação, era mais um discurso coral. Também em “O assalto ao céu”, na primeira vez que Thierry falou comigo, disse-me: “Preciso de um personagem assim e assim...”, ele dava as indicações do personagem, depois, na metade do trabalho, dizia: “Não, preciso de outra coisa, vamos mudar.” Era mais um discurso de maleabilidade do ator sobre aquilo que precisa, não em relação à lógica dos personagens, também porque o trabalho era muito mais aberto e *Temiscira 3*, ainda mais.

**Renata M. Molinari** – A propósito da hierarquia, gostaria de fazer um detalhamento. Também nesta manhã se falou de hierarquia a propósito dos personagens masculinos. Para o grupo dos homens se tratava de definir uma função relativa ao trabalho que fariam. Era uma equipe técnica, tinha o chefe, um era especialista em determinada coisa e outro, em outras. Isso determinava imediatamente consequências na maneira e nos tempos de execução e de resposta.

Sabia-se que uma indicação, uma ordem dada por aqueles no topo da hierarquia, tinha que ser executada, isso em relação à função, não tanto em relação ao personagem. A função permite determinar precisas relações no espaço. Também em relação às figuras femininas, sempre de um ponto de vista dramaturgico, além do trabalho sobre o personagem que, como dizia Maria Grazia, foi muito atenuado e praticamente transformado em relação aos espetáculos precedentes, haviam as funções, por outro lado indicadas pelo texto.

Havia, entre as Amazonas, as sacerdotisas, depositárias de um saber antigo, dos ritos, das leis; as guerreiras, portadoras da instância da guerra, do conflito; as virgens, as jovens Amazonas que seriam iniciadas na “Festa das Rosas”. Além de um outro grupo que servia para o encontro com os homens: as espiãs, infiltradas entre os técnicos.

**Maria Grazia Mandruzzato** – Isto em “O assalto ao céu”, enquanto em *Temiscira 3* não havia sacerdotisas, guerreiras, virgens, tinha apenas uma identidade de Amazonas, feminina.

**Renata M. Molinari** – Porque quando você afunila, o foco em que falava Carmem, os episódios narrativos falham e a função narrativa dos personagens individuais desaparece. A nível dramaturgico, também um percurso como aquele de “As Troianas”, em que o trabalho sobre o personagem era fortemente acentuado e desenvolvido, haviam grupos com funções específicas, por exemplo: “As Cassandras”, as jovens sacerdotisas que acompanham Cassandra. Às vezes, essas funções não se baseiam sobre um referencial textual, mas sobre a vida real do grupo. Por exemplo, em um percurso de trabalho longo como aquele de “As Troianas”, pode acontecer que uma das atrizes engravide. E isto pode significar renunciar ao trabalho, ou mascarar o dado de realidade – fato muito difícil, considerando também a particular exaustão que o trabalho portava e a duração no tempo. Ou pode ser assumido e explicitado na dramaturgia. O fato que duas atrizes estivessem grávidas possibilitou a tomada de consciência por parte de todas as atrizes, dessa nova condição: formou-se, entre as mulheres de Tróia, em cena, um grupo que se ocupava mais de perto das mulheres

grávidas, um grupo de “mães”, que acompanhava os seus movimentos, tornando-os menos exaustivos. A transformação das atrizes levou à transformação dos personagens, e isto permitiu o desenvolvimento de novas situações narrativas.

É o que acontece também no trabalho sobre o espaço: o dado de realidade é assumido e foi usado para ampliar uma modalidade da história, uma possibilidade da história. Thierry confiava ao trabalho sobre o personagem uma particular modalidade de exploração do espaço. Em tal âmbito introduzia a função da guia, gostaria de pedir que esse trabalho fosse um pouco mais aprofundado.

**Maria Grazia Mandruzzato** – O espaço é o primeiro impacto que se tem com o trabalho: sabe que aquele é o lugar das ações. Então, Galpões da Zisa, espaço enorme. Eu, primeiro, em um espaço enorme, digo: “Que belo! Profundidade, altura, relação.” É preciso ver as possibilidades que o espaço, concreta e realmente oferece em âmbito som, por exemplo – como os espaços externos e internos interferem uns nos outros, etc.

### O TRABALHO DAS GUIAS

Concretamente o espaço não é deserto, propõe possibilidades: há um pavimento, uma parede, posso me sentar, me apoiar... Cada pequena coisa pode ser aproveitada, este conhecimento é o resultado de um exercício que já vinha automaticamente, mas que no início era explorado a partir das guias, em duplas. Um exercício no qual se buscava concretamente todas as possibilidades daquele espaço, incluindo o do público, possibilidades de ações, de relações, de histórias ...

Possibilidades que são sempre elementos que você tem à disposição na improvisação, possibilidades de histórias. Este é o primeiro nível do trabalho das guias.

Segue-se o discurso das guias entendido mais como um trabalho sobre a percepção do que sobre o espaço. Pode ser em duplas, com uma pessoa que guia. Todos os outros companheiros estão em duplas com a mesma tarefa e se trata de respirar juntos, praticamente, não de copiar aquilo que o outro faz, mas de buscar a tranquilidade de se ter uma autonomia pessoal, uma segurança pessoal, mesmo se o outro guia e se faz aquilo que a sua guia faz mas, de fora, externamente não se deveria perceber

quem está guiando. Por isso, quem guia, é como se fosse guiado, deve haver uma atenção total ao outro e quem é guiado deve ter uma segurança que não lhe deixa dizer: “Oh, meu Deus! Ele parou antes, depois” ... mas a segurança de estar no mesmo tempo do outro, juntos, aceitando os erros, o fato que se busca entender, de agir sobre o que significa perceber, que coisa significa estar juntos. Confiança em você e no outro – o que significa estar junto. Dizendo assim parece banal, banal, no sentido de que, na minha opinião, é mesmo uma experiência a ser feita, uma coisa que se torna evidente; nos seminários realizados, de fora se percebia, se via claramente, como no neutro. O trabalho sobre a percepção é muito sutil, trabalho sobre a percepção e sobre a confiança, confiança em você e no outro, confiança de estar junto, no espaço, contemporaneamente aos outros. A confluência das duplas em grupos maiores, em um único grupo, fazer juntos a mesma coisa, permitia que você vivesse o grupo na sua confiança total, recíproca e individual.

**Renata M. Molinari** – Uma coisa que Thierry acrescenta, a respeito ao elemento da percepção, é que a dupla que se move pode inventar histórias, lembranças de personagens, um material vivido a partir daquilo que vê e daquilo que sente.

**Maria Grazia Mandruzzato** – Essa é ainda uma outra coisa.

Esse exercício se faz sempre em dupla. A presença da guia, neste caso, permite não blefar. Quando se pede a um ator para imaginar um personagem em uma dada situação, ligada a um espaço preciso, isto se torna um processo mental. É necessário que seja uma percepção real do externo, um processo, uma experiência real. Na sequência, a guia conta aquilo que aconteceu. Portanto, existe uma interação entre os dois atores. É também um trabalho sobre a escuta do outro, sempre procurar diminuir tudo o que é comumente praticado em um trabalho de invenção, de exploração, de escuta: mas sempre em relação a um espaço e a uma experiência muito precisa no espaço.

**Renata M. Molinari** – Antes de passar a palavra a Monica Klingler, que trabalhou sobre os movimentos não apenas nesses espetáculos, mas também em outros trabalhos de Thierry Salmon, de “As Troianas” à *Des Passions*, gostaria de citar uma pequena anotação que fizemos no âmbito dramaturgico, a propósito dos movimentos. Repito ainda uma vez que no trabalho coletivo cada um era responsável por um percurso e tinha como referência Thierry, mas de fato, quando o trabalho se desenvolvia a fundo, criava-se uma espécie de osmose entre os diversos percursos. Então, dramaturgicamente, quando se falava do feminino – que ainda restava como um dos pontos chave para ser explorado – havia algumas importantes considerações que surgiam de diferentes estudos sobre a estatuária grega e sobre as representações das Amazonas. A primeira dizia respeito à unilateralidade, segundo a definição de Élisabeth Badinter, que nos sugere que a unilateralidade na representação de algumas figuras femininas é a representação figurada da assimetria fundamental da nossa cultura, isto é, a diferença dos sexos. Veja o pé à frente, o pé sem sapato... Ao lado da unilateralidade, nos demos, como uma indicação de trabalho, a busca, cada um em seu próprio âmbito – eu, por exemplo, no texto – por passagens ou elementos relativos ao desequilíbrio, como base da transformação, também criativa. A esse impulso estava ligado o trabalho sobre a queda e sobre o ponto extremo de equilíbrio.

**Monica Klingler** – Para mim, trabalhando com Thierry, tinham sempre vias diferentes para serem percorridas.

A primeira era aquela de ajudar os atores e as atrizes para que tivessem um outro extrato de identidade física: para “As Troianas”, por exemplo, era verdadeiramente uma questão de ajudar as atrizes a tornarem-se um povo, para que tivessem uma identidade física de um povo. Para as Amazonas tinha um pouco menos esta questão, porque não se tratava verdadeiramente de um povo no sentido etimológico, mas mais que isso eram mulheres que se encontram juntas e possuem necessidades comuns. Há uma outra camada que é aquela de ajudar os atores a desenvolverem uma linguagem física que possam utilizar.

**COREOGRAFIA E MOVIMENTOS**

E depois existiam as coreografias. Neste trabalho sobre *Pentesiléia*, as coreografias, os movimentos abstratos eram inventados pelos homens com Thierry – eram os movimentos de esportes e de música – e eram inventados pelas mulheres trabalhando sobre o filme falado anteriormente.

Então, a coisa que ficou para que eu fizesse era mais aquela de ir em uma camada subterrânea, de encontrar uma atitude do corpo, o seu espaço e a relação ao externo.

A palavra, o tema de base para “O assalto ao céu” e em todo este trabalho sobre as Amazonas era **a queda**. Isso para mim surgiu na primeira leitura, em alemão, de *Pentesiléia*, onde, em toda parte, sempre, e sobretudo falando das mulheres, quando era possível, haviam variações do verbo cair. Em alemão a gama é muito rica: existem centenas de verbos em torno do cair: cair em amor, em direção à morte, cair dentro de si, no espaço. São tantas maneiras, utilizando este verbo, de falar de tudo. Então, no texto, esse verbo é utilizado muito e descreve um pouco esse estado de precipitação para o amor, para o ideal, para essa coisa precisa; tornou-se para nós também uma



Movimento – coro dos homens

possibilidade de falarmos de um modo de ser muito contemporâneo, dessa pesquisa de alguma coisa... no sentido de cair. Neste nível havia muito o discurso da verticalidade e da horizontalidade e, talvez, ainda mais era presente a diagonal. Há uma canção de Laurie Anderson na qual ela fala do fato que nós, humanos sobre dois pés, estamos todos sempre caindo para a frente, e cada passo que damos é também uma queda. Então, com isso trabalhamos com as mulheres e, também, um pouco com os homens: as possibilidades de cair, muito simplesmente, muito fisicamente, cair e encontrar-se sobre os pés. Nós falamos muito, era uma coisa que eu queria imprimir, impregnar em seus corpos: um estado que está sempre indo em direção a alguma coisa, então, simplesmente considerar o medo de cair como expressão de um estado que poderia ser verificado durante o espetáculo. Trabalhamos sobre as quedas interrompidas pelos outros, sobre a possibilidade de traduzir esta diagonal de modo muito dinâmico no espaço, fisicamente; juntos, nos ajudando, trabalhamos também sobre o salto que pega força de baixo e que se direciona em direção ao leve; depois, isso se tornou sobretudo uma camada muito subterrânea do estado no qual estávamos – menos no campo das ações, mas mais como eram, como estavam, naquele lugar. Isso valia muito para as mulheres, também para *Temiscira 3*, e era utilizado independentemente pelos atores e pelas atrizes.

Em *Temiscira 3*, visto que havia um pouco menos ações – era menos uma trama que se desenvolve através de ações, de coisas, mas mais uma situação, de espera também – havia um pouco mais espaço também para tentar encontrar a força e a identidade delas. Havia, talvez, um pouco a ideia de recriar os rituais que permitissem a elas encontrarem a própria identidade e força. Também naqueles movimentos procuramos trabalhar como o peso, com o peso e com a compreensão.

**Cécilia Kankonda** – Por exemplo, em “O assalto ao céu” não podíamos nunca estar em posição completamente horizontal, porque esta era a posição da morte: então, sempre havia a possibilidade de queda, mas depois tinha a intervenção dos outros para impedir a queda completa – isto em *Temiscira 3* não havia nunca.

**Renata M. Molinari** – Há, portanto, um trabalho sobre a queda como consciência física de uma atitude, e há um trabalho sobre esta mesma em busca da construção de um ritual, de gestos rituais. O que ocorre entre um e outro, qual é diferença?

**Monica Klingler** – A primeira coisa era, acima de tudo, utilizada nas improvisações, como um vocabulário físico, para ser utilizado pelos atores e pelas atrizes. Mas não fiz uma composição com isso, não formalizamos. Em “O assalto ao céu” utilizamos apenas um momento de salto, para o resto era um vocabulário utilizado por eles, nada de formalizado. Depois, em *Temiscira 3*, havia muito mais composições, haviam passos para serem aprendidos, para serem formalizados. Havia simplesmente isso, a continuidade do tema do peso, no sentido de não revelar uma força rígida, ter sempre um estado em que se pode cair, o tempo todo mantemos os movimentos internos, e a luta contra o peso não é nunca uma coisa demonstrativa, gelatinosa, fixa. Esse é o estado; e depois, nos passos, nas coisas colocadas em ação, havia o deixar as mãos



O trabalho corporal em *Temiscira 2*

caírem, o peso. Não sei se se diz assim em italiano, mas em alemão, quando você se encontra defronte de uma situação em que não pode fazer mais nada, “deixe cair as suas mãos”... o fato de utilizar o peso dos braços para encontrar a força.

**Renata M. Molinari** – Essa manhã insistiu-se muito sobre o espaço fechado do Teatro Balsamine, depois, em Volterra o espetáculo foi realizado em um espaço aberto. Gostaria de pedir a Maria Grazia ou a Cécilia, que nos contassem o que aconteceu na passagem da clausura dessa dimensão claustrofóbica de prisão, para o espaço aberto.

**Cécilia Kankonda** – Foi terrível. Thierry não está aqui para confirmar, mas acho que não havia uma outra possibilidade para fazer esse espetáculo e então o fizemos em um espaço aberto; mas foi meio um erro, porque trabalhar entre quatro paredes pretas, com a memória que estas paredes conotavam à *Temiscira 2* e depois sair, ir para um espaço aberto com todos estes sons ao redor, era difícil. Difícil jogar com o fato que éramos prisioneiros e estávamos completamente encarcerados.

**Renata M. Molinari** – Pedimos a Stefano Lodirio para nos falar da evolução dos movimentos dos homens, de “O assalto ao céu” à *Temiscira 2*, para integrar o discurso de Monica Klingler sobre os movimentos.

**Stefano Lodirio** – Eu gostaria de falar dos nossos movimentos, de como se modificaram desde “O assalto ao céu” à *Temiscira 2*, passando através de algumas etapas fundamentais sobre as quais Patricia também já falou. No início da criação de *Temiscira 2* vimos alguns vídeos, sobretudo testemunhos de reféns que reviviam as suas experiências falando sobre o lugar e o que nele foi vivido. Imediatamente, observando tais testemunhos, notamos algumas coisas comuns, simples, mas fundamentais. Havia quem tinha viajado doze horas todo enrolado numa fita adesiva – apenas o nariz permanecia de fora – em um fundo duplo de automóvel; disso nasceu a ideia de trabalharmos deitados no chão, na impossibilidade de nos movermos. Além do fato que, cenograficamente, o teto tinha sido rebaixado, com os tubos e as luzes sobre os quais fala Patricia, essa foi a base de todo o trabalho, porque precisamos nos adaptar a isso, transformar então todos os movimentos, todas as ações; todo o

material que tínhamos adquirido em “O assalto ao céu”, deveríamos fazê-lo reviver como lembrança, mas transformados. Por exemplo, todas as ações que eram feitas em pé, os famosos movimentos esportivos, todos gestos muito amplos, deveriam ser reduzidos – não apenas reduzidos, mas serem realizados deitados. Tratava-se de dar a sensação de uma corrida estando deitados no chão, ou dar a sensação de um braço que se move fazendo-o apenas com um dedo. Então, tivemos também a possibilidade de encontrar, de transformar esses gestos, pensando na recordação, como quando se recorda uma canção ou uma canção de ninar que não relembramos muito bem e por isso não a cantamos em voz alta, buscamos apenas sinalizar. Também estes gestos eram sinalizados, buscando nos lembrar como se fazia, mas ao mesmo tempo tínhamos uma extrema precisão. Esse foi um dos percursos feitos para a transformação dos movimentos.

Depois, em relação ao espaço, devo dizer que no início foi difícil não poder se levantar, o fato de viver tudo deitados – tínhamos, de fato, aprendido a jogar bola deitados. Começamos a fazer uma ação que deveríamos e podíamos fazer apenas deitados; além de tudo, estando vendados, precisamos aprender a nos reconhecer, cheirando e tocando uns aos outros, porque tínhamos todos os mesmos macacões (aqueles dos



O trabalho corporal em *Temiscira 2*

técnicos de “O assalto ao céu”), barbas longas, cabelos longos – deixados crescer durante o período de trabalho. Consequentemente, ao tato éramos todos iguais, e precisamos aprender a nos reconhecer e, mesmo a nível sensorial, a perceber o espaço, tocando também com os dedos no chão. Cada um de nós tinha um espaço preciso no qual estar e de onde não se podia mover. Depois houve todo um trabalho sensorial que, ao fim, nos ajudou a reconhecer todo o espaço também com os olhos vendados. O estranho é que as pessoas, quando iam assistir ao espetáculo, ficavam convencidas de que nós víamos através das vendas. Na realidade eram elásticos pretos muito estreitos que impediam a visão durante todo o espetáculo, exceto o momento dos testemunhos, quando os homens avançavam e (olhando ao público) falavam as suas histórias ou declarações.

Já tínhamos adquirido uma tal precisão de movimento que sabíamos onde estávamos. Carmem falava da improvisação de vinte e quatro horas que fizemos para recolher material e para ter uma memória deste encarceramento. Ficamos trancados no teatro das duas da tarde de um dia às duas da tarde do dia seguinte, vendados, e buscamos recolher materiais, vivendo uma experiência de reféns, comemos, urinamos em garrafas, fizemos uma série de coisas que sintetizavam aquilo que poderia ser um período de encarceramento, não podendo fazer determinadas coisas ou tendo que fazê-las em determinadas condições. Isso nos permitiu adquirir uma memória. De fato, nos testemunhos, quando se falava do período de prisão, nos referíamos também àquele vivido realmente, como memória do personagem. Me lembro que durante estas vinte e quatro horas tínhamos como referência os sons que vinham do externo e se buscava compreender que coisas poderiam ser, se era dia ou noite, também porque nós estávamos sempre no escuro, também quando tirávamos as vendas era escuro, não tínhamos mais referência e também por isto foi útil nos relacionar com o espaço sem poder enxergar. Conseguimos encontrar um modo de viver o espaço, de administrá-lo, de ocupá-lo plenamente nesse escuro constante.

**Renata M. Molinari** – Depois da intervenção de Stefano, gostaria que também Enrico Roccoforte, que está na sala, como espectador ativo, nos oferecesse sua

contribuição. Enrico participou em “O assalto ao céu” e em uma etapa de *Temiscira 2*.

**Enrico Roccaforte** – *Temiscira 2* foi retomada em Pontedera, e assim como faltava Fabrice, Thierry me perguntou se eu queria participar. Juntei-me ao grupo e fizemos um trabalho de quatro dias, de enorme dificuldade, mas por sorte havia um percurso, uma memória que eu havia vivido em Palermo pela qual através dela e com a ajuda dos companheiros consegui me inserir, encontrar os meus percursos dentro do espetáculo.

### **PEDAGOGIA E TRABALHO DE GRUPO**

O que quero falar é sobre a pedagogia de trabalho de Thierry Salmon.

Eu sou entre os homens – e acho que também entre as mulheres – envolvidos com “O assalto ao céu”, o caçula; tínhamos iniciado o trabalho há três anos, em 1996, e era a minha primeira experiência. Inicialmente tomada com um desconforto absoluto; revivendo depois essa experiência na minha cabeça me dei conta de quanto o trabalho de Thierry de alguma forma se assemelhava ao trabalho que uma mãe pode fazer para um filho. No início do laboratório estávamos em uma situação na qual dependíamos de seus lábios.

Não sabíamos de que modo nos movimentar e sobre o que deveríamos trabalhar, então Thierry nos dava indicações, fazia perguntas: de que modo posso me relacionar com... o que faço se... partia, entretanto, sempre de nós, da nossa experiência, daquilo que era a nossa vida, do nosso percurso até aquele momento. No nosso caso falava-se do medo, das sensações mais fortes experimentadas em determinados momentos da nossa vida, e assim até quando de algum modo criamos as bases pelas quais, a um certo ponto, do mesmo modo que se faz com uma criança, a um certo ponto Thierry nos deixou sozinhos e nos disse: agora caminha. E isto foi o caos, não conseguíamos nem mesmo distinguir o que era a ficção e o que era a realidade, porque entre o nosso estado real, portanto nossas histórias entre aquilo que diferentemente criava-se aos

poucos – se criavam outras relações com e entre os personagens – a um certo ponto não se entendia mais nada, até quando, então, pouco a pouco, todos os fios começavam a voltar, e assim os personagens começavam a viver através das suas próprias maneiras de ser, suas relações e através dos exercícios físicos. Cada um de nós escolheu um exercício, através desse exercício Thierry e Renata nos sugeriam adjetivos, adjetivos qualificativos suscitados pelo trabalho, e através dessas definições desenvolvia-se o personagem. Sobre essa base escrevemos, de algum modo fixamos as nossas biografias, a biografia do personagem, por outro lado começávamos a nos relacionar com os outros personagens. E nesse ponto surge a ideia do grupo no trabalho de Thierry. Frequentemente no teatro, em outras experiências por mim vivenciadas, quando se fala de grupo, a ideia é que o espetáculo pode ficar bom se existe o grupo, se todos somos simpáticos e estamos felizes em trabalharmos juntos. Em alguns casos acontece isso, no nosso caso as relações de trabalho e entre os personagens não se fundavam apenas e exclusivamente sobre simpatia ou sobre a boa vontade da relação, mas frequentemente, quase sempre, se fundamentavam no confronto, nas tensões. Existe uma teoria que diz que através do confronto cria-se a ação. Se todos somos bonzinhos e simpáticos, provavelmente não acontece nada. Conseqüentemente, o trabalho que fazíamos entre nós, personagens, era de fato o de entender de que modo eu me relaciono com o outro, que tipo de relação tenho com o outro. Pode acontecer que se vá ao confronto. A coisa boa e difícil era que Thierry mirava frequentemente este último. Dizia: “não me interessa que vocês se segurem pelas mãos e caminhem juntos pelo espaço, me interessa ver de que modo conseguem agir se não estão de acordo.” Através do confronto provocava-se a ação e iniciava-se a entender as relações. Era um grupo em que, internamente, havia muitas tensões. Falo sempre entre os personagens. Muitas relações de olhares também que constituíam uma estrutura importante: se não as houvesse, o grupo sairia diferente, não teria sido aquele grupo. O último ponto relaciona-se a uma coisa que Luc falou esta manhã: da oportunidade e da relação de Thierry com a oportunidade no trabalho. Eu aprendi uma coisa fundamental: como um problema que aparentemente aparece como tal, pode tornar-se uma oportunidade. O acaso, a casualidade, o fato que este

copo neste momento esteja aqui, se faço assim... cai. Agora, se não fosse eu a tocá-lo, mas fosse um golpe de vento que o fizesse cair, poderia se tornar um problema; é um problema o fato de eu não ter previsto a queda do copo. Mas, se eu utilizo esse fato, a queda do copo, é provável que eu possa seguir em frente e construir outras coisas que não havia previsto – e nós frequentemente trabalhamos sobre o acaso, sobre o problema, como fontes de criação, como continuação de um percurso.

**Renata M. Molinari** – Proponho prosseguir com as duas últimas intervenções previstas, as quais são relativas ao som e à música.

### SOM E MÚSICA

**Cécilia Kankonda** – Não tenho muito a dizer: apenas que Thierry Salmon para mim era uma pessoa do canto, ele cantava sempre, e em

cada espetáculo que vi ou vivi, existia sempre a música. Frequentemente isto era ligado às mulheres, então eu agora penso que se ele me fez este pedido também para “O assalto ao céu”, era também porque eu cantava, eu tinha um passado dentro de um grupo que cantava a capela, mas também porque eu era africana, metade africana. Existem ainda notícias de Amazonas em Benin, tínhamos este sonho de ir até lá para vê-las, mas ...



Um momento de “O assalto ao céu”

Conheci uma cantora que se chama Angélique Kidjo e falei com ela – ela é proveniente de uma estirpe de Amazonas, a sua avó era uma Amazona. Quando Thierry me pediu para que me pusesse em relação aos quatro grupos de mulheres, que eram as sacerdotisas, as guerreiras, as virgens e as espiãs (essa é uma invenção que não existe na *Pentesiléia* de Kleist), eu disse a mim mesma: “Bem, o que faço?” Ele me disse: “Busco completar o trabalho sobre o ritmo que estou fazendo com os homens e gostaria que você fizesse alguma coisa ligando os ritmos à voz.” Então, disse a mim mesma: “Bem ...”. Tinha isto comigo, porque estava aprendendo a tocá-lo. É um instrumento de percussão que vem do Centro da África, é chamado de diferentes maneiras de acordo com a região, principalmente de *casses-casses*, mas eu prefiro chamá-lo de “bolinhas”: são duas pequenas bolas – uma fruta que quando se seca, as sementes em seu interior emitem som – colocadas nas extremidade de um barbante e que emitem som girando-as entorno das mãos, nos pulsos, fazendo bater as bolinhas uma contra as outras. É uma percussão utilizada apenas pelas mulheres e crianças, raramente pelos homens. Então, eu tinha sempre isso em mãos e o fazia ressoar, e depois de um tempo disse a mim mesma: tem alguma coisa que pode ser feita com isso. Pode ser um ritmo, um canto, mas pode também ser uma arma... E então, experimentamos em vinte... quantas éramos, porque todas as mulheres deveriam utilizá-los para “O assalto ao céu”. E não era fácil. Depois encontrei as canções relativas a cada grupo. Tinha uma canção mais de guerra, mais de coesão em cada grupo, depois tinha uma canção que era de todos, também os homens a aprenderam e a inserimos no espetáculo; um pouco como os movimentos ou como o trabalho de Monica. Não apenas como música, mas como linguagem entre nós. Por exemplo: eu tinha o papel da mãe, em um certo ponto neste espetáculo tinha um filho e deveria abandoná-lo, porque era um filho e não uma filha, e por isso não podia ficar conosco, então deveria abandoná-lo aos homens. Para mim, o único modo pelo qual poderia fazer isso era com um canto, mas esse canto era também ligado às outras mulheres, apenas elas poderiam entender, não os homens, e então essas pequenas canções tornaram-se uma linguagem entre nós também...

Aqui traço um percurso rápido, mas esse trabalho era realmente difícil, longo. Sobre algumas canções conseguimos fazê-lo não completamente, e depois tinha também um outro trabalho que iniciamos sobre o coro<sup>22</sup>. Porque Thierry tinha esse desejo de experimentar cruzar o ritmo com o texto falado e assim começamos com um ritmo sobre a mesa e experimentamos dizer este texto sobre ritmo, nascendo o coro “*Ebbene ascolta*”, que depois retomamos de diversas maneiras em *Temiscira 3*. Todo esse tipo de trabalho com o ritmo, a voz e o sentido do texto, levamos um pouco mais avante em *Temiscira 3*, sobre tudo com o coro final.

Para mim Thierry queria ir mais adiante sobre esse tipo de trabalho e ligar a voz à palavra, porque tinha o sonho de fazer um musical e então, nesse último caso, experimentamos e tentei – porque era eu a pessoa que guiava – me aproximar de um tipo de musical que não seria Broadway ou “Notre Dame de Paris”, mas alguma outra coisa entre teatro e ritualidade, som e ritmo.

**Renata M. Molinari** – Um título alternativo para “O assalto ao céu” era “Os fúnebres esplendores da guerra”. Não trabalhei em *Temiscira 3*, mas de qualquer modo é como se *Temiscira 3* tivesse realizado esse outro título. Acredito que seja evidente que aqui havia os fúnebres esplendores da guerra.

**Luc D’Haenens** – A minha colaboração com Thierry Salmon... Acredito que todos os elementos do espetáculo, para ele, eram protagonistas. Antes de tudo, o espaço: Thierry não podia trabalhar sem o espaço. Para ele era a primeira coisa importante e sabe-se muito bem que ele não podia trabalhar sem ter as coisas em mãos. Evidentemente, a luz e o som são também protagonistas da história. Sem falar dos outros espetáculos, *Fastes-Foules* (1982/83), foi a primeira vez em que trabalhei verdadeiramente sobre o método de Thierry, no sentido de que eu trabalhava com os atores desde o início dos ensaios. Pensando em *Fastes-Foules* lembro-me também da

---

<sup>22</sup> Na edição original em italiano consta o seguinte fragmento que decidimos melhor transformá-lo em nota: “[...] sobre o coro da “*Ebbene, ascolta...*”, no texto de Kleist, a história das Amazonas feita por Pentésiléia e Aquiles; cena 15. [NT]

sua vontade de trabalhar sobre “O assalto ao céu”. Porque em *Fastes-Foules* realmente dei o ritmo do espetáculo. Os atores trabalhavam sobre os ritmos, os sons que eu levava, e as cenas foram realmente construídas com esse elemento desde o início. Era muito importante – o som estava presente do início ao fim e não havia um momento de silêncio; ainda que o silêncio pudesse fazer parte da coluna sonora, em *Fastes-Foules* não existia um momento de silêncio. Comparado a isso, *Agatha* é completamente diferente. No sentido de que como um tipo de protagonista, o som deveria justamente ajudar a memória – como a luz: luz de inverno e luz de verão. Havia os momentos realistas, mas também aqueles relacionados à memória. É por isto que se criava um duplo jogo. Havia momentos muito sutis de sons realistas que foram subitamente abandonados: então, tinham pombos que voavam e, depois, no mesmo momento, um som de mar que vinha de fora. Isto não era muito realista, porque a cidade não ficava próxima ao mar, mas era como um misto de memória que surgia como uma coisa realista e todos os sons que se juntavam à história eram assim. Se em *Fastes-Foules* o som era como um ritmo que sustentava a cena, muito ilustrativo, muito presente, como uma base, depois disso foi desenvolvido realmente um outro tipo de trabalho.

Justamente trata-se de todo esse trabalho sobre o espaço a partir de *Agatha*, que, em *Fastes-Foules*, não dispúnhamos dos recursos econômicos para fazê-los.

Com *Agatha* fizemos realmente o primeiro trabalho de construção espacial com os sons. Me recordo muito bem que “As Troianas”, onde evidentemente fiz mais ou menos tudo aquilo que podia fazer, não via mais o que acrescentar em meu trabalho. Havia iniciado um outro tipo de atividade – cenografia e outras coisas –, abandonado o som, e ele tinha feito todo o trabalho sobre “Os Demônios” sem mim e, depois pediu para trabalharmos juntos novamente. E eu disse: “Olha, agora não vejo mais motivo para trabalhar sobre o som, sobretudo porque estou trabalhando com cenografia e outras coisas, como arquitetura...” E ele me disse: “Mas o teu som é arquitetura, então não tem sentido dizer que não o faz mais.” Evidentemente, se eu havia abandonado o trabalho sobre o som com muitas outras pessoas, com ele aceitei recomeçar, porque era justo. De fato, era justa esta definição do meu trabalho em relação ao seu, coisa

que nunca fiz com outras pessoas, porque não havia nenhum outro que trabalhasse o espaço como ele. Então, se eu trabalhava com outros diretores, depois de ter trabalhado com ele, ou também no mesmo período, buscava um modo de conferir espacialidade ao som no palco ou no teatro onde se desenvolviam os espetáculos, mas o trabalho não tinha nunca o mesmo aspecto, não era nunca a mesma pesquisa.

É preciso dizer também que o trabalho começava no estúdio. Para “As Troianas”, o sucesso dessa pesquisa estava no fato que eu trabalhava sobre os sons, antes de tudo, no estúdio. Sabe-se muito bem que trabalhando no estúdio sobre as frequências das faixas, trabalhando sobre os médios, baixos, altos, pode-se também prever como usá-los depois no espaço. Para *Agatha*, eu ainda não havia feito esse tipo de trabalho, o fiz apenas depois. Mas foi com *Agatha* que comecei a entender muito bem como fazer para trabalhar sobre estas coisas. A segunda coisa que eu gostaria de falar sobre o trabalho de som com Thierry – falando precisamente do som protagonista – é aquela ligada à minha inserção no trabalho das atrizes. Porque o trabalho com os atores começava sempre antes, já haviam trabalhado muito, quando eu chegava; e eu chegava realmente como o estrangeiro, alguém que não se via antes e depois chegava, com todo o seu material ... mas a coisa genial é que Thierry queria esta coisa como um novo protagonista no trabalho, uma coisa que ajudasse, que desse nova energia, novos estímulos. E, então, a coisa bela era aquela de poder trabalhar com todos os materiais que eu preparava anteriormente, pensando em como poderiam servir, que tipo de sons, de músicas, de coisas, chegar e experimentar. Experimentava-se uma coisa e depois uma outra, e os atores aceitavam o fato que de vez em quando pudesse haver algo que não funcionasse. E tinha este diálogo muito bonito, do qual nascia um verdadeiro diálogo entre protagonistas.

Portanto não torno sobre o tipo de trabalho que eu fazia com Thierry, mas hoje, falando de “O assalto ao céu” devo dizer que para mim foi um trabalho não muito interessante, no percurso das minhas atividades com Thierry Salmon. Porque realmente foi um passo atrás. Não falo de *Temiscira 2 e 3*, mas de “O assalto ao céu”. Porque, evidentemente, no método de trabalho de Thierry há, às vezes, problemas que vão contra os seus desejos.

Quando ele me falou de “O assalto ao céu”, falava de fazer um trabalho de sons, de ritmos – ele queria trabalhar comigo sobre os ritmos de *tecno dance* e chegar a uma fusão entre o trabalho de Cécilia e o meu. Isso pressupunha, evidentemente, um trabalho anterior da produção. No sentido de que evidentemente eu não poderia chegar tão tarde como nos outros espetáculos e me inserir no seu trabalho; precisava ser feito antes. Evidentemente, por problemas de produção, isto não se fez. Voltando ao trabalho nos espetáculos de Thierry, há algumas coisas a serem ditas. Eu falei do som-protagonista: os sons que fiz para “As Troianas” eram realmente a presença dos Gregos em torno às mulheres de Tróia e, depois, tinha um outro tipo de trabalho que eu havia feito para *Fastes-Foules* e que era verdadeiramente aquele de dar um ritmo ao espetáculo, dar realmente um ritmo, uma cadência, para as cenas, para as ações dos atores, ele queria também uma homogeneidade total entre as diversas contribuições do espetáculo. Em minha colaboração com “O assalto ao céu”, se não foi bom o trabalho para mim, acredito também para ele, evidentemente pelo fato de não se conseguir fazer as coisas desejadas, antes. De fato, trabalhei verdadeiramente sobre o meu *savoir faire*, no sentido de que trabalhei pouco em estúdio e, juntamente, falando do meu trabalho de “espacialização sonora” aprendido com ele, para mim, o mais bonito foi realmente “As Troianas”. Depois, fiz trabalhos menores, mas também interessantes, como *La passione di Gilles* (Breda, 1990), na Holanda. Realmente, em “O assalto ao céu” foi uma coisa totalmente negada. Não se falou de espaço, exceto o fato de colocar as caixas de som espalhadas por todos os lugares. Isto não é muito interessante.

Sobre o trabalho em “As Troianas”, a construção dos sons foi feita pensando verdadeiramente na implementação das caixas no espaço aberto, no interior da ação, jogando com os *delays* que haviam, sobre a distância ou os defeitos dos lugares como este, onde nos encontramos, com vozes e sons do externo que se misturam.

A coisa interessante, como se dizia justamente, no trabalho com Thierry, era o fato de usar tudo aquilo que acontecia, para o som valia a mesma coisa que para os outros elementos. Por diversas razões, não quero adentrar nisso, para “O assalto ao céu” não foi possível. À parte que, falando com Cécilia, tem um ponto que permanece



Um momento de *Temiscira 3*

importante, mas isso existe para todos: a música é portadora, vetor de emoção, muito forte. Vimos isso ontem e esta manhã diante dos trechos dos espetáculos. Sei muito bem que – trabalhando em “Senhorita Else”, Modena, Teatro Storchi, 1987 – quando chega a música, quando chegam os momentos sonoros, apoio ou complemento da ação, sei que a emoção que existe já é forte, é amplificada. Evidentemente, para “O assalto ao céu”, isto se verificou. Outra coisa, a música é usada como ligação entre diversas cenas que talvez não tinham verdadeiramente ainda encontrado a ligação. E então, a música serviu para isto, ainda bem.

**Cécilia Kankonda** – Para mim, essa música era mais música de filme que de teatro.

**Luc D’Haenens** – É isto que eu queria dizer, que foi mais um trabalho de ilustração e de integração sonora que verdadeiramente um trabalho espacial como eu havia feito antes. Este resultado começou verdadeiramente – e sou feliz de ter feito isto com Thierry – em *Temiscira 2 e 3*, depois de “O assalto ao céu”. Foi estranho, também porque o último trabalho junto foi feito ao contrário de todos os outros. Aqui os estudos foram feitos depois do espetáculo e fazendo *Temiscira 2 e 3* foram descobertas muitas

possibilidades de usar um material de base muito pobre. Então, naquele momento era um trabalho que se tornava verdadeiramente interessante.

Queria acrescentar uma coisa sobre o trabalho cotidiano com Thierry. Também se criei as colunas sonoras para diversos espetáculos, com Thierry havia a exigência de acompanhar os espetáculos todas as noites, e então fazer aquilo que se chama “operador de som”<sup>23</sup>. Eu sempre refutei ser chamado “operador de som”, porque não sou operador de som, não sou mesmo um técnico, por nada, porque se acontece alguma coisa de verdadeiramente técnica no campo sonoro acredito ser verdadeiramente incapaz de resolver o problema, então não posso ser chamado “operador de som”. Não que o meu trabalho seja mais ou menos. Não sou um operador de som. Mas posso ser associado a um outro título que poderia ser “musicista modulador”<sup>24</sup>, porque a coisa, falando do som protagonista nos espetáculos de Thierry, é verdade que pedia uma concentração realmente cotidiana, como para os atores. Eu deveria fazer um trabalho de memória de todos os sons que tinha usado ou escolhido para o espetáculo – quatro fitas à direita e à esquerda –, e saber exatamente quando deveriam ser usadas e seguir os tempos cotidianos que se modificavam, porque é assim, o teatro a cada dia é diferente. Ser assim verdadeiramente o personagem sonoro, o protagonista que segue a ação e esta é uma exigência que havia, verdadeiramente profunda, porque me parecia essencial no sentido de que um som que vai e que vem – ou de onde vem e para onde vai – indica a sua identidade, não pode ser apenas uma indicação sobre um roteiro, tipo ali começa e surge, e então era todo esse trabalho, que me parecia muito importante. Além das escolhas dos sons, de como foram utilizados, era importante também o fato de seguir de verdade enquanto ator do espetáculo todos os dias a projeção da ação e devo dizer que trabalhar com ele cada dia do espetáculo determinava isso, para todos nós que fizemos as luzes, as cenografias – sabíamos muito bem que éramos todos protagonistas do espetáculo, é isso o que eu queria dizer para terminar. Gostaria apenas de acrescentar uma coisa ao meu discurso: que a presença do meu trabalho no trabalho de Thierry tinha também um outro sentido que

---

<sup>23</sup> No texto original em italiano, o termo utilizado para “operador de som” é *il fônico*. [NT]

<sup>24</sup> Tradução livre de *musicista modulatore*. [NT]

ele me pedia para fazer, além do fato que, evidentemente, eu tinha prazer em fazê-lo. Thierry tinha o interesse por todas as culturas do mundo, é isso o que pedia à Cécilia, que pediu à Giovanna Marini para “As Troianas”. Tinha uma dimensão etnológica, uma visão arcaica, arquetípica, dos movimentos, dos ritmos, e pedia a mim para ser a parte moderna, a parte mais contemporânea do discurso sonoro. Evidentemente para ele, por exemplo, os Gregos nas “Troianas” deveriam verdadeiramente ter este aspecto muito moderno e para “O assalto ao céu” me pediu para trabalhar com ritmos completamente contemporâneos, então, a *tecno dance* e coisas como esta. Nas escolhas dos fragmentos de músicas, eu fazia também uma mistura de elementos, de música etnológica com a tecno, porque para ele era muito importante que se confundissem estas linguagens diferentes.

**Cécilia Kankonda** – Gostaria de acrescentar uma coisa. Gostaria de dizer que, quando Luc disse que o seu trabalho em “O assalto ao céu” não foi, para ele, interessante, não estou nada de acordo. Porque para mim foi extremamente fundamental, porque na escolha da música, na maneira em que conduziu a música, tinha a ver com aquilo que Thierry buscava: a ruptura temporal, os cortes na temporalidade teatral. Por exemplo, depois do combate, tinha esta música que para mim fazia um “crack” e que, para mim, era o início das quebras que vimos em *Temiscira 2* e *Temiscira 3*. Porque havia essa música que não vinha de nenhuma parte, mas que nos projetava em um outro universo, asseguro a você, Luc, porque eu estava no palco.

**Renata M. Molinari** – Nesses dias, começamos a refletir sobre um trabalho que não pode prosseguir nos caminhos iniciados, porque não existe mais a pessoa que pode dar forma à estas transformações.

O trabalho não pode continuar naquelas formas, mas pode continuar talvez de outras maneiras. Como notaram, vocês que acompanharam estas jornadas, é muito difícil falar do trabalho de Thierry Salmon na ausência de Thierry. De vez em quando surge a preocupação em torno da palavra método. Preocupação legítima, porque nunca

existiu uma declaração de método. Existiram regras de trabalho precisas, existiu uma coerência extrema, até cruel, também sobre si mesmo, em não renunciar às consequências de determinadas ações, de determinadas escolhas. Para mim, uma das coisas fundamentais que atravessam todos os elementos do trabalho de Thierry Salmon é mesmo está ferrenha lógica das consequências. Ferrenha lógica das consequências no trabalho com o personagem, sobre o personagem, ferrenha lógica das consequências no propor uma ação em cena, na escolha de um texto...

As consequências ... Por aquilo que certamente aprendi nestes anos de trabalho junto a Thierry e a essas pessoas que em parte estão aqui hoje, é essa prática da lógica das consequências, uma prática que o teatro, quase como que laboratório de vida, torna evidente. Lógica das consequências como tomada de responsabilidade em levar até o fim as coisas que fazemos, que decidimos fazer. Um dos perigos que existe sempre que se fala de um trabalho teatral, quando se procura reconstruí-lo, é aquele de ficar um pouco no âmbito estético ou da história e de fazer constantemente comparações entre esse modo e outros modos de fazer teatro. O outro risco, no nosso caso fortíssimo, assim como existe em todos nós a certeza de ter perdido uma riqueza extrema, é aquele de pensar naquilo que fizemos juntos com Thierry como alguma coisa que funcionava sempre e de qualquer modo.

Não é verdade, não funcionava sempre e de qualquer modo, porque de fato a lógica das consequências conduzia a uma prática teatral difícil, frequentemente obstaculizada – mas não necessariamente obstaculizada pela falta de sensibilidade dos interlocutores – mas porque era quase inevitável que assim fosse, porque de fato era uma prática não escandalosa, mas que abalava as regras do teatro.

Como se fosse usual, “a norma”, pegar quinze jovens atores palermitanos, alguns dos quais iniciantes, cinco atores belgas, uma dançarina japonesa, outros de várias nacionalidades e colocá-los juntos, portadores em cena também destas suas diferenças e identidades. Tudo isso não é absolutamente gratuito, não é gratuito construir um espetáculo a partir de quem o faz, e a partir das nossas diversas exigências de fazê-lo, de nos confrontarmos com um tema, uma questão. Tudo isso cria problemas, cria enormes problemas em termos de relacionamento, por exemplo, ainda que esses

problemas possam ser superados. Aqui, os interventos de Carmem, Luc, Cécilia, Monica, Patricia, foram feitos em italiano. Não é por nada óbvio que isto aconteça, já é difícil falar em público na própria língua, muito mais falar em uma outra língua. Mas, não é que este grupo de pessoas tenha um particular domínio das línguas ou possui um particular treinamento em colocar-se diante dessa dificuldade. Mas isso é uma coisa que se constrói, e muito frequentemente se constrói não com o apoio do ambiente externo. Todo o discurso das línguas é um discurso político, quando Thierry diz que o teatro é “o teatro é um lugar de resistência, um lugar que permite viver de maneira diversa” e, acrescenta, “nem sempre consigo transmitir essa 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” (*in* VERSTRAETEN, 1996, p.182-184), esta constatação, esta pergunta, para mim é fortemente política, evidentemente não no sentido de formação ou ideologia, mas no sentido que a lógica da qual se falava nos impõe arcar com consequências de fato – impõe separações, rupturas, escolhas.

Gostei muito do frescor com que Enrico falava: “O trabalho com Thierry é uma forma de aprendizado que vai além da forma teatral”. E esse tipo de pedagogia constante que se fazia internamente nas produções de Thierry Salmon – não era apenas o fato de que ele ensinasse um procedimento de trabalho ou começasse compartilhando outros novos, era também o dado que os atores “mais velhos”, assim dizendo, guiavam o trabalho dos mais jovens – era, também, uma forma de pedagogia teatral que em um certo ponto deveria aplicar-se também aos outros sujeitos de teatro, deveria contagiá-los, ou, de fato, escandalizá-los.

Deveria ser utilizado, por exemplo, com os produtores. É uma forma de pedagogia que ajuda a pensar a relação entre o dentro e o fora do teatro, também para quem o faz. Há uma força enorme nos trabalhos dos quais falamos, daqueles que conseguimos e dos que não conseguimos construir e que, aqui, hoje, prestamos Homenagem a Thierry Salmon, mas a nossa não é uma celebração do passado, mas sim da

permanência dessa força, dessa instância no teatro de hoje, nas possibilidades criativas de hoje.



Cena final de “O assalto ao céu”

\*

## FICHAS TÉCNICAS DOS ESPETÁCULOS

**O ASSALTO AO CÉU** – a partir da obra *Pentesilea*, de Heirich von Kleist

*direção* Thierry Salmon;  
*dramaturgia* Renata M. Molinari;  
*cenografia e figurinos* Patricia Saive;  
*luzes* Vincent Longuemare;  
*ambientação sonora* Luc D’Haenens;  
*ritmo* Renato Tonini;  
*movimentos* Monica Klingler;

*canções* Cécilia Kankonda

*com*

Marie Bach, Serena Barone, Tazio Baudoux, Stefania Bonafede, Eric Castex, Lorenzo D'Angelo, Elvira Feo, Dimitri Linder, Simonetta Goezi, Cécilia Kankonda, Stefano Lodirio, Filippo Luna, Maria Grazia Mandruzzo, Giovanni Martorana, Pietro Massaro, Mariano Nieddu, Tamayo Okano, Paola Pace, Giusva Pecoraino, Laura Peduzzo, Giuditta Perriera, Sabrina Petyx, Enrico Roccaforte, Fabrice Rodriguez, Candy Sulnier, Almerica Schiavo, Roberta Vitala, Nadia Volpe

Palermo,  
Cantieri Culturali alla Zisa,  
19 de novembro de 1996

\*

## **TEMISCIRA 2 – “como vítimas adornadas para o abate”**

*direção* Thierry Salmon;  
*cenografia e figurinos* Patricia Saive;  
*luzes* Laurent Kaye;  
*ambientação sonora* Luc D'Haenens

*com*

Eric Castex, Dimitri Linder, Stefano Lodirio, Filippo Luna, Giovanni Martorana, Pietro Massaro, Mariano Nieddu, Pierre Renaux, Fabrice Rodriguez

*e a participação de*

Marie Bach, Cécilia Kankonda, Tamayo Okano;

*assistente de direção*

Carmen Blanco Principal;

*coordenação*

Nicolò Stabile

Bruxelas,  
Théâtre de la Balsamine,  
11 de fevereiro de 1997

\*

**TEMISCIRA 3 – “suas mães foram mais zelosas...”**

*direção* Thierry Salmon;  
*cenografia e figurinos* Patricia Saive

*com*

Marie Bach, Cécilia Kankonda, Maria Grazia Mandruzzato, Silvia Pasello, Caroline Petrick, Candy Saulnier

Volterra, luglio 1997

\*

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

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).