

# Rascunhos

V. 6, n. 1 jan. | jun. 2019

ISSN: 2358-3703

[Dossiê:]

**INCURSÕES NO TEATRO DE THIERRY SALMON**

**«porque o efêmero também deixa marcas»**



Caminhos da Pesquisa em artes Cênicas  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA | IARTE | EDUFU

v.6 n.1 – jan./jun. – 2019 [Edição Especial]

ISSN: 2358-3703

DOI: 10.14393/RR-v6n1-2019-00

Organização e curadoria:  
Eduardo De Paula  
Maurício Paroni de Castro  
Renata M. Molinari

[DOSSIÊ]

INCURSÕES NO TEATRO DE  
THIERRY SALMON  
“porque o efêmero também deixa marcas”

Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas  
Universidade Federal de Uberlândia | IARTE | EDUFU

Esta edição conta com as seguintes parcerias:



\* Na capa: é de Oliviero Ponte de Pino a frase "porque o efêmero também deixa marcas".

\*\* 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/>>.

## Universidade Federal de Uberlândia

Reitor: Valder Steffen Júnior / Vice-reitor: Orlando César Mantese

Direção EDUFU: Guilherme Fromm

EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia Av. João Naves de Ávila, 121 – Bloco A – Sala 01 – Campus Santa Mônica

38408.100 – Uberlândia-MG

www.edufu.ufu.br | e-mail: livraria@ufu.br

revista rascunhos ISSN 2358-3703

Revista Rascunhos: caminhos da pesquisa em Artes Cênicas

Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas - GEAC

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

### Diretor IARTE

Cesar Adriano Traldi

### Editor Chefe

Fernando Aleixo (UFU - Brasil)

### Editores

Dirce Helena Benevides de Carvalho (UFU - Brasil)

Eduardo De Paula (UFU - Brasil)

Paulina Caon (UFU - Brasil)

Mario Piragibe (UFU - Brasil)

### Curadoria / Organização

Eduardo De Paula, Universidade Federal de Uberlândia

Maurício Paroni de Castro, SP Escola de Teatro

Renata M. Molinari, La Bottega dello Sguardo

### Conselho Editorial

Ana Carneiro (UFU - Brasil)

Clara Angelica Contreras (Universidad Distrital Francisco José de

Caldas – Colômbia; UFU - Brasil)

Jarbas Siqueira Ramos (UFU - Brasil)

Mara Leal (UFU - Brasil)

Narciso Telles (UFU - Brasil)

### Conselho Consultivo

Alexandra Gouvea Dumas (UFS - Brasil)

Amabilis de Jesus da Silva ( FAP - Brasil)

Ana Carolina Paiva (SME – RJ)

Céliida Salume Mendonça (UFBA - Brasil)

Elisabeth Silva Lopes (USP - Brasil)

Gerard Samuel (Universidade de Cape Town - África do Sul)

Giuliano Campo (University of Ulster - Reino Unido)

Fernando Mencarelli (UFMG - Brasil)

Ileana Diéguez (Universidad Autónoma Metropolitana - México)

José Mauro Barbosa (UnB - Brasil)

Julia Elena Sagaseta (UNA - Argentina)

Leonel Martins Carneiro (UFAC - Brasil)

Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis (UFPE - Brasil)

Maria Lucia Pupo (USP - Brasil)

Nara Keiserman (UNIRIO - Brasil)

Patricia Aschieri (UBA - Argentina)

Patrícia Caetano (UFC - Brasil)

Renato Ferracini, (LUME/UNICAMP - Brasil)

Silvia Citro (UBA y CONICET - Argentina)

Vivian Tabares (CASA DE LAS AMÉRICAS - Cuba)

### Diagramador – (Edição v.6 n.1 – jan./jun – 2019)

Eduardo De Paula, Universidade Federal de Uberlândia

### Ilustração e Design Capa

Rafael Michalichem, Universidade Federal de Uberlândia

rascunhos.geac@gmail.com

Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas - GEAC

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 Bloco 3E - Santa Mônica - Uberlândia - MG - CEP: 38408-100

### FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborado pelo Sistema de Bibliotecas da UFU

---

Rascunhos [recurso eletrônico]: caminhos da pesquisa em

artes cênicas /Universidade Federal de Uberlândia

Instituto de Artes. Vol. 6, n.1 (2019) - Uberlândia:

EDUFU, 2019.

v.

Semestral

ISSN 23583703

Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/archive>

1. Artes - Periódicos. I. Universidade Federal de

Uberlândia. Instituto de Artes.

CDU: 7

---



[Dossiê]

## **INCURSÕES NO TEATRO DE THIERRY SALMON – “porque o efêmero também deixa marcas”**

### **CARTOGRAFIA THIERRY SALMON - entre uma apresentação ao público brasileiro e uma contextualização necessária**

Eduardo De Paula ..... 05

### **THIERRY SALMON, DEMIURGO E PEDAGOGO - uma introdução para um público brasileiro**

Maurício Paroni de Castro ..... 20

### **A TRADUÇÃO COMO EXERCÍCIO DE TEATRO**

Renata M. Molinari ..... 35

### **BIOGRAFIA: THIERRY SALMON**

*Emilia-Romagna Teatro* (ERT) ..... 39

### **DEZ PERGUNTAS MAIS UMA A THIERRY SALMON**

Ugo Volli ..... 42

### **HOMENAGEM A THIERRY SALMON**

Renata M. Molinari (curadoria) ..... 50

**ENCENADORES-PEDAGOGOS [ou seja] O nascimento do *drama* a partir da comunidade dos atores [editorial]**, por Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini

**Uma premissa, para seguir em frente**, por Renata M. Molinari

**Projeto Temiscira: “O assalto ao céu”, “Temiscira 2”, “Temiscira 3”:** *Temiscira 2* – “como vítimas adornadas para o abate”; *Temiscira 3* – “suas mães foram mais zelosas...”; **As cenas dos espetáculos; O espaço e a autonomia dos atores; A relação espaço/memória; A relação coro/personagem; O neutro; O trabalho das guias; Coreografia e movimentos; Pedagogia e trabalho de grupo; Som e música; Fichas técnicas dos espetáculos**

**PENTESILÉIA E O PROJETO AMAZONAS – duplo olhar para uma dramaturgia – [com] Um fragmento de diálogo à distância com Thierry Salmon**

Renata M. Molinari ..... 119

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

Fabienne Verstraeten ..... 130



## **CARTOGRAFIA THIERRY SALMON**

### **entre uma apresentação ao público brasileiro e uma contextualização necessária**

por Eduardo De Paula<sup>1</sup>

Ao contrário de outros teatrólogos internacionais reiteradamente utilizados como referências fundantes para as pesquisas em Artes Cênicas<sup>2</sup>, apresenta-se relevante para o campo da Pedagogia do Teatro o devido compartilhamento dos princípios e das metodologias presentes na direção de Thierry Salmon, encenador belga com carreira artística desenvolvida em grande parte em solo italiano e que figura entre os “relevantes encenadores-pedagogos do século vinte, aqueles homens de teatro que direta e indiretamente colaboraram com a construção de uma herança” (MELDOLESI e GUCCINI *in* MOLINARI, 2002, p.3) que permanece criativa e atenta aos processos de preparação e criação do ator e da cena teatral, mas que ainda continua pouco estudado e/ou considerado no Brasil como referência norteadora.

Em minha trajetória de experiências e descobertas relacionadas ao Teatro de Thierry Salmon, o jogo do Círculo Neutro funcionou como elemento chave para as tomadas de conhecimento, interesse e encantamento sobre seus principais eixos temáticos: espaço cênico não convencional, nomadismo, lógica das consequências, jogo, risco, permeabilidade, autonomia do ator no processo de criação, atitudes propositiva e

---

<sup>1</sup> Professor no Curso de Teatro e no Programa de pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC/IARTE/UFU).

\* Neste texto todas as traduções, quando não citadas as fontes, são de responsabilidade do autor.

<sup>2</sup> Constatin Stanislávski, Jerzy Grotowski, Eugênio Barba, Peter Brook, entre outros – ambos circunscritos no rol dos encenadores-pedagogos, pois além da estética da cena teatral, ambos dedicaram especial atenção aos processos de preparação e criação do ator.

criativa das áreas correlatas da cena – entre outros que certamente poderiam ser destacados.

Ainda que durante meu doutoramento o jogo do círculo neutro tenha figurado como centro da pesquisa<sup>3</sup>, sua circunscrição derivou-se de minhas experiências atoriais com François Kahn<sup>4</sup> e Humberto Brevilheri<sup>5</sup>, ambos artistas-criadores que (in)diretamente entraram em contato com as proposições de tal jogo e encontraram caminhos criativos e particulares para o seu desenvolvimento, independente de terem ou não trabalhado sob a condução direta de Thierry Salmon.

Em entrevista realizada com François Kahn observa-se uma relevante consideração, vejamos:

[...] a história do Círculo Neutro é uma invenção de vários diretores que fizeram mudanças nas regras. Quero dizer que Jacques Lecoq fez toda a análise do olhar e do espaço, estes elementos vêm dele; depois ele fez uma análise sobre “o que é neutralidade”, “o que é caminhar neutro”, “o que é olhar o mundo de modo neutro”, tudo isso vem de Lecoq. Depois, Thierry Salmon utilizou o Círculo Neutro para uma abordagem psicológica, ou seja, para encontrar a natureza profunda das personagens, jogando fora todos os lugares comuns do comportamento, mas trabalhando sobre a paixão, sobre personagens cheios de inspiração, com todo um trabalho físico bastante diferenciado. (KAHN *in* DE PAULA, 2015, p.255)

Nos apontamentos precisos observados nas palavras de Kahn é possível, indubitavelmente, perceber algumas das principais atenções ligadas ao trabalho de Lecoq, mas não foi este o mestre teatral do século XX a referência, para Salmon, diretamente relacionada ao jogo do Círculo Neutro. Vejamos os vestígios deixados em suas próprias palavras:

---

<sup>3</sup> *Jogo e memória: essências. Cena Contemporânea e o Jogo do Círculo Neutro como anteparos para os processos de preparação e criação do ator*. Orientador: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva; PPGAC-ECA/USP; 2015); < <https://bit.ly/2zhW06l>>, acesso em 19/11/2018.

<sup>4</sup> Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP, 2009).

<sup>5</sup> Curso de Artes Cênicas (ECA/USP, 1998).

Foi um ator que levou este método do círculo neutro, que se chamava “a saudação” e se fazia em um círculo. É uma técnica de *clown* que foi imediatamente transformada já naquele ano. Iniciamos a fazer perguntas [nós que estávamos fora do círculo], mas poucas; era mais um percurso sobre como construir um personagem físico. Então, deixar a própria personalidade fora do círculo, chegar a uma certa neutralidade e, a partir, dela recomeçar e criar uma outra persona, um outro físico, um outro hábito. Era um método – pode-se dizer – pedagógico que permitia ao ator ver quais eram seus hábitos, seus tiques, as coisas que devia deixar, de fato. O que eu apreciava neste método era o fato que todos aqueles que estavam fora do círculo observavam o companheiro que estava dentro e então diziam as coisas que haviam visto. (SALMON *in* MOLINARI, 2008, p.73-74 – grifo meu.)

A partir destes indícios, Renata M. Molinari<sup>6</sup> nos informa quem era o “tal ator” que apresentou a Salmon o jogo do círculo neutro: “trata-se de Christian Machiels [hoje diretor em Bruxelas do Teatro *La Balsamine*], o período é aquele do grupo *Ymagier Singulier* e o ano – me confirma o próprio Machiels – é 1981 [...]” (2008, p.73).

Considero relevantes tais informações por possibilitarem reflexões sobre origem, apropriações e desvios, no sentido que seguindo determinadas proposições é possível analisar os rastros deixados pelos percursos e considerar as aproximações, derivações e particularizações que cada artista-criador, dependendo das exigências e interesses de cada momento – e dos caminhos escolhidos –, pode fazer a partir de uma suposta mesma fonte referencial.

Seguindo estes rastros e observando seus desvios, derivações e especializações, abro parênteses para trazer à tona, ainda, um outro modo de se referir ao jogo do círculo neutro: “arena dramática”. Nomenclatura utilizada por Maurício Paroni de Castro (2007, p.40) – diretor, ator e ex-aluno de Salmon na *Scuola di Teatro Paolo Grassi* (década de 1990, Milão, Itália) – com o qual realizei uma fundamental entrevista<sup>7</sup> e

---

<sup>6</sup> Para fins cruzamento e recuperação de dados bibliográficos: Renata M. Molinari e Renata Molinari referem-se à mesma autora.

<sup>7</sup> DE PAULA, José Eduardo. **Jogo e Memória**. 2015, p.323.



quem, pela primeira vez, me falou de “uma dramaturgista e parceira criativa de Salmon” – Renata M. Molinari – e de seus escritos sobre o teatro de Thierry Salmon. Na ocasião da referida entrevista, Maurício dizia “tenho certeza que a Molinari vai abrir as portas para você (...) você precisa entrar em contato com ela...” ... eis que três anos depois, eu me encontrava frente à *Biblioteca Teatrale Molinari*, na pequena e bela cidade de *Bagnacavallo (Emilia Romagna, Itália)* para desenvolver este estudo e sob a sua colaboração. Agradeço ao Maurício pela valiosa sugestão, pois foi um dos principais impulsos que me trouxeram até “aqui”.

Retomando os apontamentos anteriores, posso afirmar que os cruzamentos de tais informações protagonizaram em mim um hiato, uma sensação de uma espécie de “falta acesa”, bem-vindo e considerado como necessário para o fechamento de um campo de estudos que se apresentava ainda inconcluso. Esta percepção me motivava a conhecer o teatro de Thierry Salmon para além da circunscrição das origens e princípios presentes na metodologia do jogo do Círculo Neutro, pois a ampliação do campo de visão da parte para o todo, ou seja, de uma “técnica” específica para o processo de criação espetacular, mostrava-se mais atraente e coerente com os objetivos pretendidos: o estudo dos processos criativos. Estas são as questões principais que nortearam o desenvolvimento da pesquisa intitulada “Direção de ator – Thierry Salmon e o jogo como perspectiva no processo de criação”<sup>8</sup>.

Como artista e professor de teatro considero altamente pedagógico o tempo-espço que todo processo de criação instala, pois sua característica convivial é portadora de metodologias inerentes e específicas tanto ao viver quanto ao fazer teatral. A partir destas considerações, este estudo se propôs à análise dos espetáculos vinculados aos projetos “*Progetto Dostoevskij*” e “*Progetto Temiscira*”: campos de cruzamentos e meios para cartografar as questões relacionadas às atenções de Thierry Salmon

---

<sup>8</sup> Pós-doutorado, 2018-2019. Supervisão: Prof. Dr. Marco De Marinis (*Dipartimento delle Arti; Università di Bologna, Italia*); Colaboração: Renata M. Molinari (*La Bottega dello Sguardo, Biblioteca Teatrale Molinari; Bagnacavallo, Italia*).

enquanto encenador-pedagogo interessado nas artes da direção de ator e da cena teatral.

Uma das justificativas para estudar, traduzir e apresentar ao público brasileiro um encenador que no ano de 2018, infelizmente, completou exatos 20 anos de morte, é a relevante herança que Thierry Salmon deixou para o teatro contemporâneo. Orientando-se por tais questões, procurou-se se distanciar de um possível enaltecimento da memória histórica de um encenador do final do século XX para se ligar mais estritamente às potencialidades e à importância presentes em seus interesses para a pedagogia do teatro de hoje. Ao meu ver, uma das relevâncias se dá no trabalho do ator requerido por Salmon, um jogo de atuação pautado em uma espécie de “nem cá, nem lá”, uma região fronteira entre o ficcional e o real. Por outro lado, pode-se afirmar que esta qualidade presente no trabalho do ator agia diretamente no campo perceptivo do espectador, colocando-o em uma espécie de “situação de instersticidade, de *between and between*” (FISCHER-LICHTE, 2011, p.182), instaurando um campo de jogo ambivalente e desestabilizador de seu campo perceptivo. Desconfio que apenas estes dois destaques são já potentes o suficiente para circunscrever o teatro de Thierry Salmon com o estatuto não apenas de “contemporâneo”, mas “atualizado”.

Antes de entrar na cartografia dos materiais reunidos e que estruturaram este campo de estudos, quero dedicar uma parte deste texto introdutório à devida apresentação de Renata M. Molinari: colaboradora de Thierry Salmon por doze anos consecutivos, foi responsável pelas dramaturgias de vários espetáculos teatrais; também foi coordenadora do *Il Patalogo – Annuario dello Spetacolo*<sup>9</sup>; é autora de vários livros, entre eles *Diario dal Teatro delle Fonti. Polonia 1980*<sup>10</sup>; no Brasil colaborou com a publicação do livro “O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959 – 1969”<sup>11</sup>. Em 1999 foi convidada para ser curadora do número especial da revista *Prove di*

---

<sup>9</sup> Editora Ubulibri, Milão, Itália.

<sup>10</sup> Firenze, Editora *La casa Usher*, 2006.

<sup>11</sup> São Paulo, Editora Perspectiva - Edições SESC São Paulo, 2007.

*Drammaturgia – rivista di inchieste teatrale*<sup>12</sup>, organizando e publicando, em 2002, o dossiê "*Ommagio a Thierrry Salmon*"<sup>13</sup>. Além disso, é também autora de outros dois livros nos quais o teatro de Salmon é abordado como eixo central das escritas, reflexões e compartilhamentos dos processos de criações dramáticas e espetaculares: o primeiro, *Il lavoro del dramaturg nel teatro dei test con le ruote - dalla Germania all'aria italofrancese nella storia e in un percorso professionale*, escrito com Cláudio Meldolesi<sup>14</sup> e dividido em duas partes, entre diferentes abordagens, destaca o trabalho com o texto no teatro de Salmon e os procedimentos de preparação e criação a partir dos jogos “guia”, “círculo neutro” e “triângulos” – ambos mais detalhados em seu segundo livro: *Viaggio nel teatro di Thierry Salmon, Attraverso «I demoni» di Fëdor Dostoevskij*<sup>15</sup> – completamente dedicado à análise das diferentes etapas de trabalho, dos resultados espetaculares “parciais” ao espetáculo final: “*Des Passions*”. Hoje, Renata M. Molinari dedica-se ao espaço *La Bottega dello Sguardo – Biblioteca Teatrale Molinari*<sup>16</sup> (Bagnacavallo, Emilia-Romagna, Itália), voltado para os estudos das artes do espetáculo e à coordenação de laboratórios de escrita. Foi neste espaço, sob a sua orientação e colaboração, que desenvolvi a parte mais importante destes estudos.

## **Cartografia e contextualização dos materiais escolhidos para as traduções**

Esta edição da Revista Rascunhos dedicada ao Teatro de Thierry Salmon reúne importantes textos escolhidos, traduzidos e considerados basilares para compreender o seu teatro: “**Biografia: Thierry Salmon**”, “**Dez perguntas mais uma a Thierry Salmon**”, “**Homenagem a Thierry Salmon**”, “**Pentesiléia e o Projeto Amazonas**”

---

<sup>12</sup> Revista de estudos teatrais do CIMIS (*Centro di Musica e Espettacolo, Università di Bologna*); <https://bit.ly/2OFKNRS> (acesso em 30/10/2018).

<sup>13</sup> "Homenagem à Thierry Salmon". [NT]

<sup>14</sup> Milano: Ubulibri, 2007.

<sup>15</sup> Milano: Ubulibri, 2008.

<sup>16</sup> Outras informações no site da biblioteca: [www.labottegadellosguardo.it/home](http://www.labottegadellosguardo.it/home); (acessado em 30/10/2018).

[...] **com um fragmento de diálogo a distância com Thierry Salmon**” e **“É necessário que o real penetre no espetáculo”**.

Partindo do pressuposto que a **“Biografia: Thierry Salmon”** revela, por si só, uma trajetória que dispensa explicações, para cada um dos outros três textos busco circunscrever os panoramas específicos de seus processos de criações para colaborar com uma fruição mais orgânica de suas questões. Para a tradução da “biografia” dois materiais específicos foram utilizados: o primeiro encontra-se disponível *online* no arquivo das produções da Fundação *Emilia Romagna Teatro – Teatro Estável Público Regional (ERT)*; o segundo trata-se de um material gráfico, do programa entregue ao público na ocasião da mostra **“Traces – Thierry Salmon”**<sup>17</sup>. Este material, além de apresentar um quadro de imagens dos espetáculos, o texto da biografia é compartilhado em francês, alemão e italiano, e em cada um observa-se informações complementares que foram devidamente utilizadas para esta tradução ao português.

Analiso cada um dos outros textos considerando a cronologia de suas escritas. **“Dez perguntas mais uma a Thierry Salmon”**, é resultado de uma entrevista sob a responsabilidade de Ugo Volli<sup>18</sup>, publicada em ***Fastes-Foules – Ymagier Singulier***<sup>19</sup>. Seu título é portador de duas relevantes informações: *Ymagier Singulier* é o nome do coletivo teatral belga do qual Salmon era o encenador; *Fastes-Foules*, criado em Bruxelas (Bélgica, 1983), foi o espetáculo de estreia do grupo em território italiano (Varedo/Milano: 1983; Pontedera/Calcinaia, San Geminiano/Modena, Torino: fevereiro a maio de 1984) e responsável por sua projeção devido à “uma função social inovadora e uma capacidade de reflexão e de emoção contagiosas para o público [...] nos mostra como é possível encontrar uma estrada pessoal no teatro, como não estão esgotadas as capacidades objetivas de mudanças e de invenção [...]” (VOLLI, 1984, p.09).

---

<sup>17</sup> Mais informações sobre a mostra podem ser encontradas em <<https://bit.ly/2DxfXsW>>, página web dedicada à Thierry Salmon; acesso em 21/11/2018.

<sup>18</sup> Professor de semiótica do texto na *Università di Torino* (UNITO, Torino/Itália).

<sup>19</sup> Firenze, Editora Casa Usher, 1984.

*Fastes-Foules* era composto pela sobreposição de dois espetáculos interdependentes: *Fastes* e *Foules*. As bases textuais utilizadas para a criação foram extraídas da obra “A saga dos Rougon-Macquart. História natural e social de uma família durante o Segundo Império” (*Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*) – um ciclo de vinte romances do escritor francês Emile Zola publicado entre 1871 e 1892.

A duração total do espetáculo era de quatro horas e, inicialmente, a logística do projeto previa a entrada e a saída do primeiro grupo de espectadores entre a primeira e a terceira horas, e do segundo grupo entre a segunda e a quarta horas, de modo que ambos os grupos tivessem visões e experiências distintas.

Os dois públicos estarão, então, separados do início ao fim; ou melhor, cada um terá seu próprio início e seu próprio fim.

Para os primeiros espectadores, “*Fastes*” iniciará às 19:30 e terminará às 22:30. O público de “*Foules*” chegará às 20:30 e sairá às 23:30. Haverá, assim, duas visões possíveis de um mesmo espetáculo de duração total de quatro horas.

O dualismo sobre o qual se funda toda dialética, todo esforço, toda luta, todo movimento se impõe em toda a estrutura de *Fastes-Foules* como em Zola na estrutura dos *Rougon-Macquart*.” (VOLLI, 1984, p.53)

Esta entrevista foi realizada em 1983, no âmbito das temporadas italianas e pode-se considerar que as questões abordadas continuam pertinentes a todo coletivo artístico contemporâneo: origens, referências, objetivos, princípios e procedimentos de trabalho.

A entrevista “**É necessário que o real penetre no espetáculo**”, sob a responsabilidade de Fabienne Verstraeten, para a revista belga *Alternatives Théâtrales* (1996), possui como eixo os espaços cênicos não convencionais escolhidos para os espetáculos de Thierry Salmon, na tentativa de refletir sobre as influências para a encenação e para o trabalho do ator. A partir dos espetáculos *Des Passions*, “As Troianas” e *A. da Agatha*, elege os acontecimentos ocorridos durante seus processos de criações, a relação do coletivo de artistas ao se colocar em jogo com os

imprevistos, destaca a importância e a necessidade do real ser absorvido pela cena, pois o considera como elemento instalador de oportunidades verdadeiras para o ator se colocar em jogo e ser/estar permeável, aceitando e se ajustando para manter vivo o acontecimento cênico, pois funcionam também como uma espécie de ativador de memórias que fixam a percepção do espectador e o recoloca no aqui-agora de modo atualizado.

Constituído a partir de um encontro com atores e atrizes, dramaturga, iluminador, sonoplasta, preparadora corporal e vocal, entre outros colaboradores artísticos, o texto mais denso e de leitura laboriosa é, certamente, aquele intitulado “**Homenagem a Thierry Salmon**”<sup>20</sup>, um extenso dossiê que se concentra no último processo empreendido por Thierry Salmon: o Projeto *Temiscira* (1996 – 1997; também chamado Projeto Amazonas) – vale destacar que “*Temiscira*” é o nome dado à morada utópica das Amazonas. Ao contrário dos outros projetos, este possui a particularidade de um percurso criativo desenvolvido a partir da realização de um espetáculo “maior” (“O assalto ao céu”, 1996), para depois ser sucedido por outros dois “menores” e com características de “estudos cênicos”: “*Temiscira 2* – como vítimas adornadas para o abate” (1997) e “*Temiscira 3* – suas mães foram mais zelosas...” (1997). Neste último, o elenco era predominantemente de atrizes, enquanto o outro possuía maior número de atores – aspectos que colocavam em discussão as relações díspares e complementares entre os universos masculino e feminino.

Entre vários elementos relevantes que são apontados pela equipe artística envolvida, destaco a pertinência para meu campo de estudos o depoimento de Maria Grazia Mandruzzato por se concentrar nos processos criativos do ator via procedimentos de jogos, entre os quais observam-se o “Círculo Neutro” e a “Guia”.

A relação espaço-memória tão cara aos processos criativos de Salmon também é abordada e com especial destaque, pois o primeiro espetáculo resultante do projeto aconteceu em um galpão de uma antiga fábrica desativada em Palermo (*Capanone*

---

<sup>20</sup> Vide nota nº12.

*della Zisa*), enquanto os outros dois em uma sala teatral convencional – ambos ambientes portavam e/ou careciam de memórias relativas aos espaços e aos espetáculos predecessores e, por isso, deveriam ser (re)ativadas nos processos de criações e acontecimentos cênicos. Havia o desejo de realizar ambos espetáculos simultaneamente, mas tal aspiração nunca foi concluída.

O trabalho de preparação corporal, bem como os laboratórios para criação e instalação de memórias no coletivo de atores e atrizes, são outros elementos importantes – como assim o é a sonoplastia ao instalar não apenas a ambiência ou a atmosfera, mas o que Salmon nomeia “arquitetura sonora”. Os processos criativos por ele empreendidos sempre se caracterizaram pela extensão do período de tempo utilizado para as suas elaborações – aspecto nem sempre bem visto pelos produtores teatrais que julgavam desnecessário dispendir tanto tempo para a criação, mas que de outro modo não poderiam ter sido colocados em ação.

A trajetória particular relativa ao “Projeto Temiscira”, do “grande para o pequeno”, resulta de um convite recebido por Salmon, devido ao seu reconhecimento artístico e prestígio em território italiano, ele foi convidado para estar à frente da criação de um espetáculo a partir do tema sobre as Amazonas. O convite partiu de Anna Barbera e Lina Prosa, idealizadoras e curadoras, em Palermo, do *Progetto Amazzone*<sup>21</sup>, o qual ainda hoje aborda de modo artístico a prevenção do câncer de mama. É neste ínterim que Salmon desenvolve o processo de criação do espetáculo “O assalto ao céu”, mas, para isso, terá um tempo mais restrito do que o habitual, além de ter que se adaptar constantemente às mudanças de um espaço cultural em processo real de reforma estrutural, o qual, após a sua inauguração com a estreia do espetáculo, deverá servir para abrigar shows de rock. Inúmeros são os entraves encontrados pela produção, mas todos eles são vistos como “oportunidades” na busca de soluções cênicas criativas. Este aspecto de “teatro encomendado” certamente constringiu toda a equipe a um tipo de trabalho ao qual não estavam acostumados e deveriam se adaptar. Por outro lado,

---

<sup>21</sup> Mais informações podem ser acessadas em: [www.progettoamazzone.it](http://www.progettoamazzone.it) (acessado em 30/10/2018).

as descobertas deixadas de lado ao longo do processo de criação permitiram a continuidade da pesquisa, como é possível observar a partir dos dois desdobramentos que se seguiram: “*Temiscira 1*” e “*Temiscira 2*”.

Escrito a partir dos registros observados em seu “diário de bordo”, o texto “**Pentesiléia e o Projeto Amazonas: duplo olhar para uma dramaturgia**”, de Renata M. Molinari, como um memorial lacunar completa o quadro geral das ações empreendidas durante os processos de criação dramático e espetacular de “O assalto ao céu”; é acompanhado por “**Um fragmento de diálogo à distância com Thierry Salmon**”, o qual revela algumas pistas sobre as questões norteadoras do trabalho.

Estes textos compõem o conjunto que apresenta ao público brasileiro este encenador-pedagogo genial que segue atualizado com as questões pertinentes ao panorama teatral contemporâneo: Thierry Salmon.

Um quadro geral com as referências bibliográficas e documentais reunidas foi organizado e disponibilizado no final deste texto, com o título “**Cartografia dos materiais reunidos – para conhecer mais o teatro de Thierry Salmon**”.

Antes de desejar aos interessados uma “Boa Leitura”, quero fazer importantes agradecimentos:

Ao supervisor da minha pesquisa de pós-doutorado no âmbito da *Università di Bologna*, o Professor Marco De Marinis que acolheu prontamente o projeto e me recebeu interessadamente para as conversas que se seguiram.

À Maria Grazia Mandruzzato, atriz em vários espetáculos de Salmon, que me recebeu para uma conversa pontual e afetiva sobre o jogo do Círculo Neutro.



Para Giuseppe Iannarelli Júnior, por nossa parceria, paciência e colaboração com o manuseio, traduções e discussões, leituras e releituras, do material bibliográfico escolhido para a publicação.

À Brigitte Cerruti, primeiro pela disponibilidade e colaboração com a tradução dos textos em língua francesa, depois pela amizade que se seguiu.

À Vera Canolli pelo reencontro e amizade – depois pela importante colaboração na tradução dos resumos para a língua inglesa.

Especialmente à Renata M. Molinari, que ao abrir as portas de sua biblioteca, orientou meu percurso de estudos de maneira cuidadosa e atenta sobre seu estimado companheiro de criação: Thierry Salmon. Deixo aqui meus sinceros agradecimentos pelos estímulos, compartilhamentos e atividades sugeridas e desenvolvidas.

Enfaticamente, a quem primeiro me falou “da Molinari”: Maurício Paroni de Castro, muitíssimo obrigado pelo compartilhamento de saberes sem meias palavras.

Aos meus Mestres que deixo inominados, mas que carrego a certeza de também terem me conduzidos até aqui.

Então, posso desejar a todos: *Excelente Leitura!*

Bologna, 15/02/2019.

\*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE PAULA, José Eduardo. **Jogo e Memória: Essências - Cena Contemporânea e o Jogo do Círculo Neutro como anteparos para os processos de preparação e criação do ator.** (Tese de Doutorado). Orientador: Prof. Dr.

Armando Sérgio da Silva. São Paulo: USP/ Escola de Comunicações e Artes, 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

MOLINARI, Renata M. *Viaggio nel teatro di Thierry Salmon. Attraverso «I demoni» di Fëdor Dostoevskij*. Milano: Ubulibri, 2008.

VOLLI, Ugo. *Fastes-Foules – Ymagier Singulier*. Firenze: Editora Casa Usher, 1984.

\*

## CARTOGRAFIA DOS MATERIAIS REUNIDOS – PARA CONHECER MAIS O TEATRO DE THIERRY SALMON

### Livros, artigos e revistas

CASTRO, Maurício Paroni de. **Aqui ninguém é inocente: Voltaire de Souza, o intelectual periférico** / Maurício Paroni de Casto, Ziza Brisola. São Paulo: Alameda, 2007.

GAVAZZI, Floriana. **“Le Troiane”, di Euripide nella versione di Thierry Salmon: un esempio di analisi simbolica del testo spettacolare; in *Sulle Orme dell’Antico*, a cura di Ana Maria Cascetta**. Milano: Vita e Pensiero, 1991. Un estratto del saggio, da titolo **La memoria scritta nel corpo**, è comparso in **“Vita e Pensiero”**, n°12, 1989, Milano, Italia.

**Les Troyennes, d’Euripide – Mise en scène de Thierry Salmon; in *Alternatives Théâtrales / Académie Expérimentale***. (33, octobre 1989).

MELDOLESI, Claudio; MOLINARI, Renata M. **Il lavoro del dramaturg nel teatro dei test con le ruote**. Milano: Ubulibri, 2007.

MOLINARI, Renata M. **Ommagio a Thierry Salmon; in *Prove di Drammaturgia – rivista di inchieste teatrale***. (n° 2, dicembre 2002). Dipartimento di Musica

*e Spettacolo; Università di Bologna; Italia, 2002* – <<https://bit.ly/2zj0vgv>>;  
acessado em 28/10/2018.

MOLINARI, Renata M. *Pentesilea e il Progetto Amazzone: doppio sguardo per una drammaturgia; in Progetto Amazzone - cancro al seno, realtà e mito tra scienza e teatro; a cura di Anna Barbera e Lina Prosa*. Palermo: Arlenika, 1996.

MOLINARI, Renata M. *Viaggio nel teatro di Thierry Salmon - attraverso "I demoni" di Fëdor Dostoevskij*. Milano, Ubulibri, 2008.

PROSA, Lina (a cura di). *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).

RUFFINI, Paolo. *Thierry Salmon e i nuovi gruppi: discorsi nello spazio scenico; in Prove di Drammaturgia – rivista di inchieste teatrale*. (n° 1, giugno 1998). Dipartimento di Musica e Spettacolo; Università di Bologna; Italia, 1998.

VERSTRAETEN, Fabbienne. *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).

VOLLI, Ugo. *Dieci Domande più una a Thierry Salmon; in: Fastes-Foules – Ymagier Singulier*. Firenze: Editora Casa Usher, 1984.

\*

## Sites

*Emilia Romagna Teatro Fondazione (ERT)*. <<http://emiliaromagnateatro.com/>>  
(acessado em: 04/01/2019).

*L'assalto al cielo*. (espetáculo) Regia: Thierry Salmon. Palermo, *Cantieri Culturale alla Zisa*, 1996. <<https://goo.gl/hDtkdj>> (acessado em: 08/11/2018).

*La Bottega dello Sguardo - Biblioteca Teatrale Molinari* – biblioteca e mediateca dedicadas às disciplinas do espetáculo e constituída a partir dos arquivos de Renata M. Molinari; Bagnacavallo, Italia. <[www.labottegadellosguardo.it/home](http://www.labottegadellosguardo.it/home)>; acesso em 15/11/2018.

*La Soffitta – Centro di Promozione Teatrale*, do Dipartimento delle Arti; Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. <<http://www.dar.unibo.it/it/ricerca/centri/soffitta>>; acesso em 15/11/2018.

*Prove di Drammaturgia – rivista di inchieste teatrale*. Dipartimento di Musica e Spettacolo; Università di Bologna; Italia, 2002. [NT] <<https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/annate.html>>; acesso em 15/11/2018.

**Thierry Salmon.** <<https://goo.gl/oO7kCC>>; (acessado em 04/01/2019).

Documentário: *Sangeminiano Teatro Aperto* (1996); duração: 1h53m; “As imagens contidas neste filme foram gravadas em 1996 para o longa metragem “*San Geminiano Teatro Aperto*”, idealizado a partir do fechamento do Teatro San Geminiano de Módena, Itália. O projeto nunca foi finalizado e o que se pode ver é uma sequência de entrevistas e imagens, montada segundo o curso temporal de gravação. O projeto e as imagens são de Fabrizio Orlandi, Gigi Pedroni e Claudio Ponzana. No filme aparecem, entre outros, Cesar Brie, Antonello Cossia, Maria Grazia Mandruzzato, Luisa Pasello, Paolo Pollo Rodighiero, Thierry Salmon, Alfonso Santagata, Magda Siti.” (informações obtidas no *youtube*: <<https://goo.gl/jyxZT5>>; publicado em 6 de abril de 2017, Modena Cultura; acessado em 12/02/2018).

\*



## THIERRY SALMON, DEMIURGO E PEDAGOGO

### uma introdução para um público brasileiro

por Maurício Paroni de Castro<sup>1</sup>

A primeira prova do segundo ano do curso de direção era uma apresentação feita com atores profissionais, contratados pela Escola de Arte Dramática de Milão. Apresentamos algumas cenas do texto *As Calcinhas*, de Carl Sternheim, autor expressionista alemão do começo do século XX. Era uma comédia dessacralizadora para a época, que contava a história de uma esposa distraída a ponto de perder a sua calcinha num desfile das tropas do Kaiser.

Eu estava muito ansioso por ter discutido severamente com a atriz que representava a protagonista, uma esposa burguesa, porque aquela insistia em criar uma distância falsamente brechtiana, usualmente banal entre artistas diante de temas parecidos. Aquilo não passava do falso profissionalismo recorrente em grande parte do teatro - convencional e não convencional. O seu companheiro de palco também padecia do mesmo mal, porém não tinha o mesmo embaraço falsamente ideológico; limitava-se a um risinho não necessariamente correto para os padrões comportamentais contemporâneos. Tomei o problema como força motriz das tensões entre as personagens; não eram, porém, tensões somente entre as personagens;

---

<sup>1</sup> Maurício Paroni de Castro é um diretor de teatro, roteirista dramaturgo, filmmaker, ator e pedagogo ítalo-brasileiro. E-mail: [paronidecastro@gmail.com](mailto:paronidecastro@gmail.com).

\* Neste texto todas as traduções, quando não citadas as fontes, são de responsabilidade do autor.

\*\* Agradecimentos: Carlotta Mattiello, Gaetano D'Amico, Le Conde, Lia Cotarella, Massimiliano Speziani, Matheus Parizi, Paola Baldini, Renato Gabrielli, *Fondazione Milano – Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi* (Milano/Itália), SP Escola de Teatro, Associação dos Artistas Amigos da Praça (ADAASP).

\*\*\*\* Todas fotos, exceto indicações específicas, foram publicadas com a gentil autorização da *Fondazione Milano – Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi* (Milano/Itália), <<https://teatro.fondazionemilano.eu/scuola-teatro>> (acessado em: 13/02/2019).

eram tensões pessoais entre os atores. Tal jogo acabou funcionando muito bem nas apresentações e os meus examinadores aprovaram a forma, a direção e as interpretações - entre os quais a nossa já idosa tutora Mina Mezzadri, a primeira mulher a ser diretora teatral na Itália, talvez a melhor encenadora de teatro convencional que eu tenha conhecido.

Na plateia do segundo dia havia um futuro professor de atuação do qual eu deveria ser assistente no curso de atores: Thierry Salmon. Quase não havia diferença aparente entre nós, alunos, e ele, diretor, a ponto de, ao apresentar-se na escola, ser tomado, pela secretaria do diretor da instituição, por um repórter jovem que esperava para falar com o grande diretor belga Thierry Salmon, o qual fazia grande sucesso com o espetáculo *A. da Agatha*, a partir do romance de Marguerite Duras.



*Silvia e Luisa Pasello em A. De Agatha, Direção de Thierry Salmon.*

Este era de fato um impressionante espetáculo interpretado por Silvia e Luisa Pasello, duas gêmeas na vida real, que atuavam “sem atuar”. Essa era a marca de todos os seus espetáculos, a essência de um trabalho ficcional de cena *assumidamente real* diante do público. Esse trabalho situa Thierry qual um

Terêncio contemporâneo – o Terêncio de *“Homo sum: nihil humani a me alienum puto: Sou Homem: nada do que é humano me é estranho”*; Aliás, em qualquer seu espetáculo, Thierry dialogava pessoalmente com o seu público enquanto personalidade humana, partindo do nível mais íntimo do ator. Thierry sempre esteve muito distante daquilo que poderia se pensar como uma mistificação da identificação da pessoa do ator com igualmente mistificadas “personagens”; estas teriam mais a ver com a literalidade de um realismo raso baseado no papel como suporte maior da presença cênica. Impressionava a presença humana e pessoal em cena, a maior qualidade de um teatro que parte da ideia tão bem definida e sintetizada por aquele dramaturgo latino clássico. Estendo essa analogia a tudo o que vi de e com Thierry em trabalhos, ensaios, espetáculos, breves convívios. Nada do que é humano era alheio ao ambiente onde acontece o espetáculo criado por Thierry.

Com rosto jovial, compenetrado, severo e delicado, ao comentar a cena, Thierry não comportou-se “tipo professor”, um pouco testando como eu era pessoalmente e não como se eu fosse seu futuro aluno assistente. Disse, apenas: “ótimas cenas do ponto de vista do que se espera num teatro convencional, mas as energias dos atores são diferentes entre si, são diferentes do público, são diferentes de você... quando eu digo diferentes, entendo como desarmônicas... ali ninguém fala a mesma língua, apesar de dizerem e interpretarem o mesmo texto e de os atores terem o papel de atores, o público ter o de público, e você ter o papel de aluno-diretor: Ansioso. Só você está sinceramente ansioso. Todos ali mentem tranquilamente procurando uma verdade. Poderiam ser sinceros procurando uma mentira. Assim, poderiam ser verdadeiros. Poderiam ser. Alguma coisa eles são... Mas não deu para ter uma ligação real e profunda com o que eles são. O que eles são?”.

Lembrei-me daquilo que tinha visto dele. Isso gerou em mim uma imensa curiosidade, seguida um terrível medo de ter errado o que na vida teatral eu havia projetado para mim, de ter errado tudo o que estudava.

Sem perceber, eu tinha medo do que efetivamente aconteceu depois de alguns meses quando começamos a trabalhar juntos com os atores. Uma ruptura geral. De papeis, de personalidades, de personagens, de funções. Em menos de duas semanas, naquela escola da tradição italiana, ainda que moderna, tudo o que havíamos aprendido perdeu qualquer função definida. Todos nós, alunos e ele, Thierry, sabíamos que deveríamos usar a tradição em função de alguma ruptura, mas ,para tal, a organização dos mecanismos expressivos estavam totalmente desarrumados e precisavam ser reconstruídos.

Logo ao primeiro dia de trabalho com os atores foi-lhes sugerido escolherem uma personagem de um texto de Tennessee Williams diferente para cada um. Essas personagens, grandes ou pequenas, acabariam por serem colocadas face-a-face, duas-a-duas, em relação também aos demais atores que faziam o papel de público - naquilo que chamam de Círculo Neutro.

Era um círculo desenhado com giz no chão, no qual ingressavam uma ou mais pessoas e que delimitava o espaço de ação da(s) personagem(ns). Ele tinha quatro entradas representadas por quatro riscos curtos, perpendiculares à linha que delimita o círculo. No centro, havia um X indicando onde a personagem deve posicionar-se com rigorosa precisão.

Visto de cima, o círculo apresentava o aspecto de um alvo, para o qual o público fazia perguntas e comentários diretamente ao ator. Este deveria entrar por uma das entradas do círculo em absoluto silêncio, posicionar os pés entre as linhas do X no centro, manter sua postura firme e simétrica, e esperar. O público perguntava o que quisesse. A partir desse momento, ele estaria sob inquérito, deveria responder ao público diretamente. Para responder, o ator deveria ter alguma figura em mente, contando com informações documentais da personagem, que poderiam ser reais ou não – mas deveriam ter objetividade jornalística. Só assim ganhava-se credibilidade.

Era uma de atividade que usava o ator como suporte do texto onde, através de seu corpo e mente, para desenvolver a gramática verbal do espetáculo – em lugar da



mente do autor. Nas primeiras fases do trabalho, o ator deveria responder às perguntas e comentários apenas verbalmente, sem gestos, sem expressões faciais, sem entonações que revelem emoções, sem maneirismos – o que importava é que o texto escorresse do seu eu.

Essas perguntas, ao longo do processo, ajudavam a definir a ideia que o ator criava da personagem, a ideia que o público teria da personagem, a ideia que a personagem teria de si e a ideia originalmente concebida pelo dramaturgo do que seria essa personagem. Estes são planos que coexistiam, mas não necessariamente deveriam estar na mesma linha lógica. Esse trabalho de dissecação ajudava na exposição (durante o espetáculo) dos signos mais paradoxais com limpeza, utilizando a metalinguagem cênica.

A diferenciação dos limites entre realidade e ficção será sempre possível se partimos do pressuposto de que os eventos e descrições inferidos pelo dramaturgo não esgotam a existência das personagens e que, como em Pirandello, uma vez criadas, as personagens tomam seu rumo próprio e inevitável – como que em um desdobramento, num movimento de inércia. É a partir da exposição das contradições e pulsões pessoais de cada personagem, emergidas ao longo do procedimento, que desconstruímos certezas falsas e pré-existentes.

Isso foi de fundamental para o crescimento expressivo dos atores, porque retirava-lhes o “escudo” atrás do qual se escondiam utilizando-se de uma exacerbação virtuosa da personagem. Somado à evidência de que atuar é, antes de qualquer coisa, mentir, tornava-o consciente da necessidade da busca de uma linguagem baseada na credibilidade e não na verossimilhança.

Eram tênues as diferenças entre seres reais e seres dramáticos: “Ah, ela vai dizer ou fazer isso por estar escrito na trama” – o que seria correto do ponto de vista da dramaturgia convencional. Mas... Colocava-se o que se queria investigar dentro do círculo, e submetia-se humildemente ao que ocorresse na relação proposta naquele espaço. O ator, então, tornava-se uma máquina do imaginário e, a partir

daquele momento, dialogava com seu público ou seus colegas – descrevi e utilizei esse procedimento em meu livro e espetáculo, em coautoria com Ziza Brisola, **Aqui ninguém é inocente: Voltaire de Souza, o intelectual periférico** (São Paulo: Alameda, 2007).

Dentro daquele ciclo diário, os atores chegaram a estapear-se; as mulheres, a colocarem-se contra os homens de forma quase feroz; isso mais tinha a ver com nossas personalidades e um pouco menos com as figuras de Tennessee Williams. Eram figuras explosivas, dramáticas e humanas, de tensões juvenis de alunos-atores confusos com tanta ruptura e tanta anticonvencionalidade, numa escola de tradição italiana. Foi a base de um o ensaio público, um dos melhores espetáculos que acredito ter participado – foi muito além de um mero ensaio.

Após a minha obrigação curricular matinal de aluno-diretor da escola nas matérias técnicas convencionais como dicção, voz, canto, movimento, artes marciais, histórias do teatro, da direção, da ópera, seguia-se a aula de atuação vespertina e noturna: deveria fazer perguntas aos atores dentro do círculo neutro inventado por Salmon, até criar a figura de um diretor convencional. Figura, não diria temperamental, diria extremamente malvada, de um bruto caricatural, posta por Thierry diante de uma *planche* no meio da plateia (a mesa da qual os diretores seguiam as *repetitions* de palco no teatro francês, conferindo cada palavra do texto escrito, à moda de Jacques Copeau.

Os atores respondiam as perguntas do público odiando-se, estapeando-se, beijando-se, batendo-se, amando-se, esperneando, em silêncios longos e tocantes, quase sem movimentos bruscos. Para meu desespero de diretor tradicional na época, nada batia com o texto; para ficar mais desesperado ainda, tudo era exatamente como aquelas personagens de Tennessee Williams estavam desenhadas e escritas literariamente no papel. Era um paradoxo absurdo, impressionante, um pesadelo para qualquer “profissional” convencional do teatro, humanamente incontrollável, ingestível, ingovernável. Mal se pode imaginar o que deveria fazer um iluminador,

um cenógrafo, um figurinista, convencionais diante de tal quadro aparentemente caótico; e diante de uma tão perfeita harmonia.

Somente gênios chegam a tais criações vertiginosas, que não se comandam por serem humanamente devastadoras. Geradoras de um desconcerto público irrepetível, mas alcançável. Dentro de mim, eu, por mais que fosse um tirano demiurgo, não percebia a estupidez e a violência da minha função no papel do diretor. Isso contrastava com meu sentimento de profunda alegria na corrosividade irônica daquilo que estava vivendo em conjunto com meus colegas, alguns amigos no elenco, diante de desconhecidos - o público - quase sempre composto por gente “antenada” no teatro anticonvencional da cena italiana, que era talvez uma das mais avançadas da Europa dos anos 80. Quanto mais eu repreendia os atores, mais eles destruíam a convencionalidade, mais eles eram eles mesmos, paradoxalmente mais censurados e filtrados pela própria literalidade vertiginosa e genial do “dramaturgo” Thierry Salmon. Nada mais era tão Tennessee Williams em sua essência dramática e, paradoxalmente, tão próxima à intimidade pessoal dos atores como aquilo.

É, também, útil e necessário lembrar o modo raso com que se conhece o trabalho no círculo neutro em algumas produções. Em todas as vezes que presenciei o uso do círculo neutro sem a presença de Thierry, vi o emprego daquele como uma metodologia para “construção de personagem”, num improvável jogo pseudo-stanislaviskiano. Não entrarei no raciocínio teórico-abstrato da questão - inútil armadilha polêmica - mas refletirei sobre algumas experiências com atores e textos trabalhados no período em que tive direto contato com Salmon. Para ser assertivo, utilizarei as poucas fotos que tenho daquele período, 1986/89.



Thierry Salmon, Paola Bigatto/Laura, 1986.

Esta foto mostra Salmon dando indicações de direção e dramaturgia do ator (como costuma-se chamar no Brasil), onde ele trabalhava com a atriz Paola Bigatto, que construía a sua Laura, de “Zoo de Vidro”, de Tennessee Williams. Nota-se o olhar trágico de Thierry, a indicar o sofrimento humano da situação experimentada no centro do círculo. Um rosto trágico, ou dramático, ou real no sentido lacaniano do termo: indefinível do ponto de vista narrativo, somente possível de ser vivido. A mania metodológica do teatro convencional diria que os atores ou o diretor estariam “identificados com a

personagem”. Outra mania, esta do teatro dito anticonvencional, diria que “não é teatro, mas performático”.

Serei propositalmente insolente ao dizer que não é nenhuma dessas picaretagens. Trata-se somente de fazer com que a experiência vital e existencial do ator coincida com o pretexto sugerido pelo texto escrito, nesse caso de Tennessee Williams. Não é acaso que me lembre de Salmon e do rosto de Paola Bigatto, cujo momento de alta expressividade foi fotografado graças à precisão do fotógrafo posto atrás de mim, que fazia o papel de diretor da demonstração de trabalho ocorrida no teatro da antiga sede da Escola de Arte Dramática de



Paola Baldini/Mabel, 1989.



Paola Baldini, ao fundo o autor Renato Gabrielli, Sergio Romano, Silvano Melia, *Lettere alla Fidanzata*, direção de Maurício Paroni de Castro, CRT Milano, 1994, foto do diretor.

fotos dela no papel de Ofélia Queiroz, namorada de Fernando Pessoa. Para continuar a viagem expressiva do que coincide entre experiência existencial e experiência de palco - impossível de descrever, possível de viver e, paradoxalmente, formalmente narrável – veja-se a foto, ao final deste artigo, onde eu trabalhava no papel de diretor da demonstração de trabalho: A existência dos alunos atores onde estava imerso na situação do diretor de meus companheiros e amigos e criava dramaturgia em cena, ao

Milão em 1986. Um ano depois, nota-se a mesma qualidade expressiva no rosto da atriz Paola Baldini, que trabalhava, sempre com Thierry, no papel de Mabel/Gena Rowlands extraído do filme *Uma Mulher Sob Influência*, John Cassavetes, 1974; (*A Woman Under the Influence*, 1975), do grego-americano John Cassavetes (1929-89).

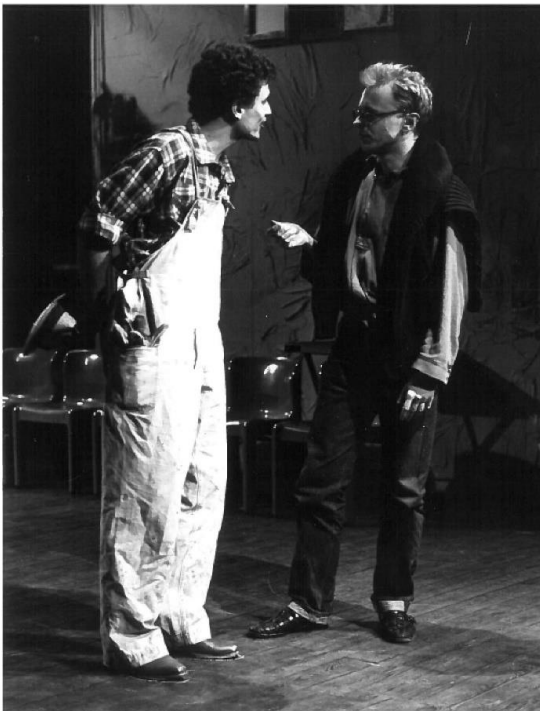
A mesma atriz, um ano depois ainda, trabalhou no meu primeiro espetáculo importante em Milão, “*Cartas à Noiva*”, texto de Renato Gabrielli. Nota-se as



Paola Baldini e Sergio Romano, *Lettere alla Fidanzata*, de Renato Gabrielli, direção Maurício Paroni de Castro, CRT Milano, 1989, foto do diretor.

lado de Gaetano D'Amico, que fazia o papel do racista Jack Mighan, de 27 Carros de Algodão, de Tennessee Williams.

Naquela mesma apresentação havia um único negro na plateia, que perguntou diretamente a Jack Mighan e a Gaetano – “o que você tem contra os negros?”. A plateia gelou. Gaetano não poderia responder nada por si, porque não tinha nada contra os negros, e nem Tennessee Williams havia escrito aquilo, mas Jack Mighan respondeu utilizando-se do mesmo sorriso sarcástico de Gaetano, do mesmo olhar simpático, se o rapaz “não quer trabalhar para mim?”. Tal presença dramática em cena não era uma metodologia, não era um “talento”, não era Tennessee Williams, mas era uma extensão, uma expansão do teatro de Thierry Salmon muito além da direção de Thierry Salmon: na simplicidade da sala, na complexidade da cenografia mental compartilhada por todos os presentes, testemunhava-se a criação de um universo de um “outro de si” que Lacan teria citado certamente se o pudesse ter visto.



Gaetano D'Amico/Jack Mighan, Thierry Salmon, 1986.

Da mesma forma, observe-se a expressão dramática no rosto de Salmon na foto com Paola Bigatto. A imagem remete a uma expressividade inconscientemente “herdada” pela criatividade de Paola Baldini anos depois, que emprestava tal trabalho precedente ao texto de Renato Gabrielli, Cartas à Noiva, de 1989. Aqueles momentos com Thierry mudaram o meu modo de dirigir e criar, e ecoam fortemente até hoje.

Nesta outra foto, Thierry marcou as pegadas de Gaetano com giz, obrigando-o a não caminhar - “colou” os pés de Jack Mighan no palco. Ao mesmo tempo instruiu a um

outro personagem racista, levado por Maximiliano Speziani, a caminhar no círculo com grande liberdade. O fim era o de provocar no colega uma competição exibicionista e vazia de frequentes desmandos autoritários ao Sul dos Estados Unidos. Massimiliano trabalhava sobre Archie Lee, de “Longa primavera interrompida”. As duas personagens masculinas e racistas devoravam-se no mesmo espaço mental: primeiramente o do ator, comungado com asco pelo diretor demiurgo Thierry; posteriormente, o espaço mental era expandido e limitado pelo contato direto com as existências do público presente na plateia.

Estamos à antípoda de um teatro dito “interativo”. Estamos, porém, imersos na coincidência da essência social e existencial de todas as pessoas envolvidas presencialmente no espetáculo. O alcance desse tipo de prática só foi possível graças a uma qualidade inata de Salmon: um diretor que praticava demiurgia pedagógica sem a declarada intenção de fazê-lo.



Massimiliano Speziani/Archie, Gaetano D'Amico/Jack Migham, Thierry Salmon, 1986.

A personagem de Massimiliano – Archie, ao lado de Gaetano – Jack Mighan, encontravam-se em dois lugares coincidentes: no círculo do espaço cênico e num espaço dito, pelos dois atores “O Gato Verde”, um bar frequentado por brancos no Sul dos Estados Unidos. Esse bar não existe em nenhum texto de Tennessee Williams, e muito menos em qualquer indicação precedente de Thierry Salmon, ou de qualquer espectador presente. Simplesmente nasceu da imaginação do ator Gaetano, imediatamente encampada pelo ator Massimiliano Speziani. Tudo o que passou a ser narrado pelos dois acontecia

naquele “O Gato Verde”; todas as piadas racistas, todas as tramoias, as nefandezas que acontecem em qualquer bar frequentado por aquele tipo de gente – e não de personagens inventadas por um autor dramático. Provavelmente são análogas as piadas, as maldições, os planos que ocorrem, hoje, na Casa Branca de Trump. Aquele círculo foi muito mais que uma simples improvisação; foi, e é, se fosse encenado hoje, lugar mental concreto que cairia como uma corrosiva bomba estética sobre o atual muro em construção entre os Estados Unidos e o México.

Estamos muito além de qualquer metodologia, de qualquer estilo, de qualquer mania estética, de qualquer subversão ideológica, de qualquer misticismo dito político. Estamos no mítico “O Gato Verde”, que me parece muito mais concreto que qualquer dramaturgia cujo suporte é o papel. O suporte humano de todos nós criou essa aura que tem função ativa em qualquer lugar onde possa ser coincidente e incidente no mundo atual.

Ainda um último exemplo: Compare-se a foto do casal Cassavetes, morto por cirrose, e a atriz/esposa Gena Rowland, com a foto da Mabel de Paola Baldini. É a expressividade vertiginosa que nasce dessa expansão da arte que acredito seja a



O casal John Cassavetes – Gena Rowlands, em “Uma Mulher Sob Influência”, John Cassavettes, 1974.



marca maior e distintiva de Salmon, muito grande para ser reduzida a um “método” de construção de personagem, ou mesmo a um dito talento teatral.

Acredito que esta descrição sirva como uma introdução, ao público brasileiro, sobre o trabalho desse diretor extraordinário que teve a sorte de encontrar-se com outra dramaturgista extraordinária chamada Renata M. Molinari – presente nesta revista.

Ative-me à minha experiência pessoal com a “entidade” Thierry, que me influencia até hoje como diretor, como dramaturgista, como ser humano.



Paola Baldini / Mabel, 1987.

De Renata M. Molinari, em seu trabalho constante com Thierry, tomo emprestada a convicção da importância de “utilizar também os barulhos que fazem parte do espaço, um teatro sonoro, mais que verbal” (*in* RUFFINI, 1998): As possibilidades do espaço devem ser colocadas à prova pela mente do ator.

[E que] “não existe nada na vida que não possa ser assumido dentro de um espetáculo; se você se move, não numa dimensão de naturalismo, mas de coerência orgânica no desenvolvimento de consequências da própria vida. O espaço, o objeto, as cores os sons, todos os elementos têm uma necessidade dramática precisa e ficam à disposição [de leitura e de percepção] do espectador desde o começo. (...) O espaço cênico para nós é um ponto de fuga, ou um território onde proponho nosso desafio como necessidade expressiva. Consideramos o espaço cênico como lugar artístico autônomo, lugar mental onde as coisas acontecem. Lugar que tem direito de existir quando somos obrigados a negá-lo: interrogamo-nos sobre a possibilidade ou não de sua própria existência, e, portanto, não o consideramos como um fato [real, mas de ficção]”. (MOLINARI *in* RUFFINI, 1998).

Paola Chegou a tomar banho no antigo balneário público (chamado “Hotel Diurno”) enquanto Mabel; Gaetano disse o que disse ao espectador negro sem raciocinar. Ambos confessaram não “estarem tomados” pela personagem, ou “não era eu” ; própria vida em seu fluxo.

Essa dicotomia da vida em seu fluxo e a sua representação mimética (de categoria aristotélica) está no centro do conto do autor argentino Jorge Luis Borges “O Erro de Averrois”, no livro “O Aleph”.

Thierry iluminou uma estrada criativa que certamente foi traçada e vivida por Luigi Pirandello no seu trabalho direto com os atores quando transgredia seus contos, novelas, peças – hoje, com justa razão, julgadas literárias e convencionalmente como obras primas do teatro do século XX. Tenho, entretanto, certeza de que esse aspecto de dramaturgia de cena esteja fora de tal julgamento. Thierry e seus procedimentos intuitivos são exatamente isso. Era fácil identificar a genialidade que estava por trás de sua expressão teatral, mesmo nos momentos em que eles não fossem felizes espetacularmente – porque justamente tratava-se da vida teatral em seu fluxo cotidiano.

Próximo como princípio estético, ainda que distante formalmente, estava outro gênio com o qual pude conviver e aprender naqueles anos: Tadeusz Kantor. Com ele encerro esta apresentação, deixando espaço ao leitor para dar sentido a essa leitura, além de completar as necessárias e, porque não, propositais, lacunas de meu testemunho.

“O espaço da vida é o espaço da arte; ambos confundem-se, compenetraram-se e dividem um destino comum; A ‘quarta parede’ não tem sentido porque a necessidade da obra teatral reside nela própria; o espetáculo acontece não para alguém, mas na presença de alguém; atores não podem fingir uma personagem ou representar um texto; o drama e a vida coincidem na criação de um espetáculo-obra de arte.”  
(Tadeusz Kantor, 1988)



Gaetano D'Amico / Jack Migham e o Diretor do Workshop / Maurício Paroni de Castro.

Aviano, Itália, Janeiro de 2019.

\*

## Bibliografia

CASTRO, Maurício Paroni de. **Aqui ninguém é inocente: Voltaire de Souza, o intelectual periférico** / Maurício Paroni de Castro, Ziza Brisola. São Paulo: Alameda, 2007.

KANTOR, T. *Scuola Elementare Del Teatro - Lezioni Milanesi*. Milano: Ubulibri, 1988.

RUFFINI, Paolo. *Thierry Salmon e i nuovi gruppi: discorsi nello spazio scenico; in Prove di Drammaturgia – rivista di inchieste teatrale*. (nº 1, giugno 1998). Dipartimento di Musica e Spettacolo; Università di Bologna; Italia, 1998.



## A TRADUÇÃO COMO EXERCÍCIO DE TEATRO<sup>1</sup>

por Renata M. Molinari<sup>2</sup>

Passaram-se mais de vinte anos da morte de Thierry Salmon. Neste arco de tempo, além da **Homenagem** de Bolonha que vem aqui reproduzida, do encontro dedicado ao seu teatro em ocasião da apresentação do *Projet Thierry Salmon* da *École des Maîtres* em Liegi, em 2004, e da extraordinária mostra-instalação **Traces**, realizada entre a Bélgica e a Itália no ano de 2008, não houve muitas iniciativas dedicadas ao seu teatro e à sua experiência humana e artística. Difícil organizar testemunhos e núcleos temáticos em torno de um trabalho que refutava definições e rígidas categorias metodológicas: ainda assim era um trabalho rico de propostas pedagógicas cultivadas com método e exploração tenaz, férteis de propostas inovativas e internamente bem estruturadas em singulares percursos criativos. Exercícios de criação e composição, do trabalho sobre o personagem à invenção de estruturas dinâmicas para improvisar, constantemente, sempre mais impulsionado e atraído

---

1

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

\*\* Publicação autorizada pela autora.

\*\*\* MOLINARI, Renata M. *La traduzione come esercizio di teatro*; texto escrito exclusivamente para a publicação brasileira (N.T.).

<sup>2</sup> Dramaturga, escritora e professora de dramaturgia. Acompanhou muitas fases do trabalho de Jerzy Grotowski e participou de modo contínuo do percurso artístico de Thierry Salmon assinando a dramaturgia dos seus principais projetos, desde “As Troianas” à “O assalto ao céu”. Foi coordenadora do *Il Patalogo – Annuario dello Spetacolo* (Milano: Ubulibri); é autora de vários livros, entre eles *Diario dal Teatro delle Fonti. Polonia 1980* (Firenze: *La casa Usher*, 2006), *Il lavoro del dramaturg nel teatro dei test con le ruote - dalla Germania all'aria italofrancese nella storia e in un percorso professionale* (Milano: Ubulibri, 2007), *Viaggio nel teatro di Thierry Salmon, Attraverso «I demoni» di Fëdor Dostoevskij* (Milano: Ubulibri, 2008). No Brasil colaborou com a publicação do livro “O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959 – 1969” (Editora Perspectiva - SESC, 2007). Abriu a sua biblioteca pessoal ao público, fundando e coordenando o espaço *La Bottega dello Sguardo – Biblioteca Teatrale Molinari*, voltado para os estudos das artes do espetáculo e laboratórios de escrita.

pela “permeabilidade ao real” ... Uma mina de instrumentos e impulsos para aqueles que queiram interrogar-se sobre a vida no teatro e a complexidade das relações inseridas em um núcleo de criação artística.

Podemos procurar esses instrumentos e impulsos nos espetáculos de Salmon (de difícil documentação) e na experiência dos seus colaboradores e alunos. Cada um de nós é depositário de uma parte do trabalho de Thierry, de um núcleo de sentido no seu fazer teatral: um fazer que, além da memória e dos rastros de singulares testemunhos pessoais, cada um buscou desenvolver em percursos artísticos diversos, não necessariamente teatrais.

Um mestre indiscutível do século XX, Jerzy Grotowski, falava de “influências anônimas” a propósito da relação entre o seu trabalho e os jovens grupos que de tempos em tempos encontrava: eis que podemos procurar estas influências também para o trabalho de Thierry Salmon, com aproximações às surpreendentes transformações e – porque não? – também às traições que cada “influência anônima”, transmitida através de simples relações pessoais, sem autenticação de escola ou etiquetas de sistema, pode portar consigo.

Certo é que, em cada uma das vezes que nestes anos alguém bateu à minha porta (e agora aquela da *Bottega dello Sguardo*), trazendo perguntas em torno da experiência artística e pedagógica de Thierry, colocou-se em ação um processo não apenas e nem tanto de recuperação de memórias e documentos, mas de reconstrução de um possível “outro modo” de estar em relação com o teatro, de criar – obras e relações – através do teatro.

Jovens que jamais encontraram diretamente Thierry e o seu fazer teatral, intuíram, entrevistaram (e continuam a fazê-lo!), através das histórias de testemunhas, das imagens colhidas também no caos da *web*, fotos pessoais compartilhadas em momentos de intimidades artísticas, o eco de palavras distantes que continuam a ressonar no presente, que a tudo isto diz respeito, diz respeito aos seus questionamentos presentes do teatro. Assim, cada pesquisa sobre o teatro de Thierry

Salmon é também e sobretudo uma pesquisa sobre o teatro que queremos fazer, hoje, sobre a possibilidade da eficácia teatral no presente.

Assim os documentos se alternam às histórias, aos esquecimentos também, às lacunas de histórias ainda vivas: fotos de cenas ao lado de imagens da vida, de escuta, de silêncio. Tudo colabora para traçar possíveis vias entre o passado e o presente.

Esse processo parece ainda mais potencializado, parece invocar um escavo mais profundo, quando as perguntas vêm de lugares distantes, de uma outra tradição teatral, quando passam através de uma outra língua: é o caso da pesquisa, na Itália, de José Eduardo De Paula.

Sabemos, e a entrevista de Salmon aqui publicada<sup>3</sup> confirma com força, o quão importante foi para ele “trabalhar no exterior”, confrontar-se, em cena e fora dela, com outras línguas.

A tradução tornava-se, para ele, um tipo de treinamento para a representação, a tradução “em tempo real”, em cena, entre dois atores que contam a mesma história, dizem a mesma coisa em duas línguas diversas, tornava-se emblema do acolhimento da diversidade em seu teatro, reforçava a representação na abertura à espectadores de diversas culturas, na declaração explícita do jogo cênico. Traduzir em tempo real, em cena, nega a ilusão e reforça a relação, tornando-a ativa, na permeabilidade ao real.

---

<sup>3</sup> VERSTRAETEN, Fabienne. **É preciso que o real penetre no espetáculo**; na versão completa desta publicação : p.130.

A tradução como exercício de teatro foi para mim uma das experiências mais fortes no trabalho sobre Dostoevskij: na Itália, na Bélgica, na Rússia. Colocava o trabalho, a dificuldade do encontro, na raiz e ao centro da representação.

Esta particularidade do trabalho com Thierry foi despertada em mim nos meses de escuta e apoio da pesquisa de Eduardo De Paula: mais uma vez, a demanda revelava uma inesperada via na pesquisa, na reconstrução do percurso de trabalho de Thierry Salmon aqui levado em consideração.

Assim a tradução da **Homenagem** foi inserida completamente neste particular exercício de teatro, aprendido com Thierry. Depois de algumas tentativas de reorganizações sistemáticas de um material que no original mantinha o andamento da comunicação oral e o *pathos* – às vezes gaguejante, às vezes redundante – de palavras nunca pronunciadas ao mesmo tempo, no grupo dos colaboradores, decidimos deixar “as coisas como eram”, também em suas desomogeneidades (como é engraçado ler meu nome às vezes como Renata, às vezes como Renata Margherita ...), não por preguiça, mas para deixar espaço ao leitor para entrar nos tempos teatrais e no espaço de jogo de uma tradução que lança novamente sobre o plano da representação as diversas possibilidades de uma história “verdadeira”.

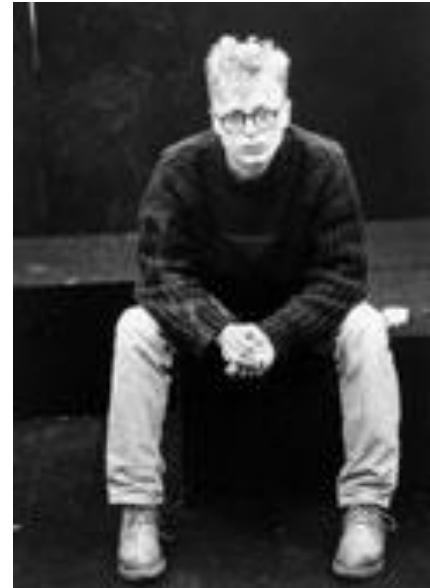
Dessa descoberta agradeço novamente a Thierry por este trabalho feito em conjunto, e agradeço ao Eduardo por me fazer redescobri-lo.

\*

## BIOGRAFIA: Thierry Salmon<sup>1</sup>

Nascido em Bruxelas, Bélgica, em 27 de março de 1957, em uma família de acadêmicos, Thierry Salmon desde a adolescência manifesta interesse pela arte – teatro, cinema, dança, ....

Depois dos estudos de Arte Dramática no Conservatório de Bruxelas e uma brevíssima estreia como ator, logo Salmon volta a sua atenção para a direção teatral (*L'oiseau bleu*, no Rideau de Bruxelles, em 1980) e participa, em 1979, da criação da companhia teatral *Ymagier Singulier* com a qual



monta *Rimbaud 1871-1873*, *Le Moine*, de Matthew Gregory Lewis, em 1981, e *Fastes-Foules*, em 1983 – espetáculo com o qual vai pela primeira vez à Itália, que, a partir de então, torna-se a sua pátria de adoção.

Em Pontedera realiza, em 1985, “A passagem”, inspirado em *Una diga sul Pacifico*, de Marguerite Duras; um ano depois encena *A. da Agatha*, também de Marguerite Duras – vencedor do prêmio Ubu pela melhor direção. No verão do mesmo ano, trabalha para o Festival de Santarcangelo sobre “Premissa às Troianas”, inspirado

---

<sup>1</sup>

\* Tradução: Eduardo De Paula, Maurício Paroni de Castro; Colaboração: Renata M. Molinari. Optou-se por traduzir para o português apenas os títulos dos espetáculos originalmente em língua italiana. [NT]

\*\* Publicação gentilmente autorizada pela *FUNDAÇÃO EMILIA ROMAGNA TEATRO - Teatro Estável Público Regional*; a versão original, em língua italiana, pode ser consultada em <<https://bit.ly/2RZjFk1>>; acessado em 02/08/2018.

\*\*\* 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/>>.



em *Cassandra*, de Christa Wolf, realizado no interior de um grande anfiteatro natural.

Em 1987 estreia em Módena com “A senhorita Else”, de Arthur Schnitzler, uma coprodução *Drama Teatri e Ater/Emilia Romagna Teatro*.

Em janeiro do ano seguinte, Salmon começa a trabalhar em Gibellina sobre “As Troianas”, de Eurípedes, projeto com diversas etapas intermediárias: a primeira em Nápoles com “A casa de Priamo”, depois em Hamburgo com *Der Schild Des Hektor*, enfim no Festival de Avignon e em Marselha com “As tumbas de Aquiles”. “As Troianas”, na versão definitiva, estréia em Gibellina em 02 setembro de 1988 – vencedor do prêmio Ubu pelo melhor espetáculo, pela melhor música e melhor cenografia.

Em 1990 Salmon encena para o *Zuidelijk Toneel*, na Holanda, “A paixão de Gilles”, de Pierre Mertens.

No ano seguinte começa em Módena o longo trabalho sobre “Os Demônios”, de Fiódor Dostoiévskij, que se desenvolve através de diferentes etapas realizadas na Itália e na Rússia: “Três estudos para Os Demônios” (apresentado em Módena, Volterra, Riva del Garda), *Quadriglie* (Moscou, Modena) e, enfim, *Des Passions*, etapa conclusiva do trabalho, que estreou em 07 de outubro de 1992 em São Petersburgo.

Na primavera de 1994 trabalha na remontagem de *A. da Agatha*, de Marguerite Duras, que estreia em maio no *Kunsten Festival des Arts* de Bruxelas.

No ano seguinte encena, com atores, musicistas e cantores líricos, *Faustae Tabulae* extraído do terceiro ato de “Fausto”, de Charles Gounod – libreto de Jules Barbier e Michel Carré. *Faustae Tabulae*, produzido por *Emilia Romagna Teatro, Syzygie Bruxelles, e kunstenFESTIVALdesArts Bruxelles*, foi encenado pela primeira vez em Bruxelas em maio de 1995.

Em novembro de 1996, dirige em Palermo “O assalto ao céu”, a partir da “Pentesiléia”, de Heinrich von Kleist, primeira etapa de um projeto que se concluirá na temporada 1998/1999.

Em fevereiro do ano seguinte, continua em Bruxelas o percurso iniciado em Palermo com “O assalto ao céu” e apresenta a segunda etapa: “*Temiscira 2* – como vítimas adornadas para o abate”. A terceira etapa do trabalho, “*Temiscira 3* – suas mães foram mais zelosas...”, foi apresentado no Festival *Volterrateatro* em julho de 1997.

Nos meses de maio e junho de 1998 Salmon trabalha para a *Fondazione Emilia Romagna Teatro* (ERT) no *Progetto Feuilletton*, o qual deveria ser iniciado a partir de janeiro de 1999. O projeto era muito complexo, multifacetado, e ia além de uma habitual encenação teatral. Buscando sintetizar em poucas linhas a estrutura, podemos dizer que a ideia de base era a de realizar um trabalho que se desenvolvesse em seis episódios representados em seis cidades diferentes, precedidos por um “número zero”, o início do projeto. A parte teatral, a história, deveria ser correlacionada e enriquecida por outras intervenções criadas utilizando mídias diferentes: da internet aos jornais impressos, do rádio à televisão, das histórias em quadrinhos à um canal de atendimento telefônico gratuito.

Em 23 de junho de 1998, Thierry Salmon, com apenas 41 anos de idade, morre em Hochfelden, França, em um acidente automobilístico.

\*



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

por Ugo Volli<sup>2</sup>

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

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

---

1

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

\*\* Publicação gentilmente autorizada pelo autor.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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



O espaço cênico de *Fastes-Foules*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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



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



A transformação do espaço cênico em *Fastes-Foules*

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

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

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

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

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

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

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

\*



## 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 convida 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. Procuo 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 Pentesiléia. 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 Pentesiléia e Aquiles. Desenvolve-se a trama deles, mas vale destacar que, de início, de fato não existe nem uma Pentesiléia, nem um Aquiles – há personagens que assumem a função e as palavras de Pentesiléia e de Aquiles. Esta é a dimensão dramatúrgica do espaço em “O assalto ao céu”. Porque “O assalto ao céu” e não “Pentesiléia”? 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. Haviam 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 Mandruzzato, 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).

# PENTESILÉIA E O PROJETO AMAZONAS: duplo olhar para uma dramaturgia – [com] Um fragmento de diálogo à distância com Thierry Salmon<sup>1</sup>

por Renata M. Molinari

A desgraça, dizem, purifica as almas. Para mim, minha cara, foi diferente; ela me exasperou e impulsionou, em uma paixão misteriosa, a me revoltar contra os homens e os deuses. Estranho: a alegria, onde quer que eu a encontrasse, em cada rosto, me foi odiosa; o menino que brincava no colo da mãe parecia conspirar contra a minha dor. Como eu gostaria agora, em vez, de ver em torno a mim todos felizes! Amiga, o homem pode ser grande na dor, mas é divino quando é feliz!

Heinrich Von Kleist (*Pentesiléia*, cena 14)



Uma pausa do trabalho

---

1

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

\*\* Publicação autorizada pela autora.

\*\*\* MOLINARI, Renata M. *Pentesilea e il Progetto Amazzone: doppio sguardo per una dramaturgia – [con] un frammento di dialogo a distanza con Thierry Salmon*; in *Progetto Amazzone - cancro al seno, realtà e mito tra scienza e teatro*; a cura di Anna Barbera e Lina Prosa. Palermo: Arlenika, 1996.



São múltiplos os impulsos que guiam o movimento para a dramaturgia desta Pentesiléia no *Progetto Amazzone*. Impulsos que nem sempre tornam o passo fixo, equilibrado no fio teso entre projeto e obra, entre a fidelidade aos percursos pessoais – com as suas cargas de intimidade e socialidade, de escolhas e condições, de prejuízos e valores – e a formalização de um gesto público, gesto “próprio” como pode ser aquele teatral: claro na sua função e adequado à economia do espetáculo, e ao mesmo tempo personalíssimo prolongamento de um movimento interior.

Impulsos múltiplos, dizia.

Em primeiro lugar um encontro, aquele com Lina Prosa e Anna Barbera.

O contexto, aquele de um congresso sobre a escrita feminina em um “teatro de mulheres” todo por reformular.

Aconteceu há dois anos, apenas dois, longuíssimos anos.

O encontro foi seguido do convite a uma terra que não é minha, a uma situação a mim cara e familiar, aquela de um laboratório teatral. Na situação específica, tratava-se do Laboratório de Monreale, conduzido por Anna e Linna, e de uma revisão a ele ligada. Revisão que já no título – “As obras e os dias” – refere-se à poesia, e não apenas à memória, das raízes e ao compromisso de um trabalho cotidiano que não se rende à realidade das convenções sociais e teatrais.

Potência do laboratório, quando este não se reduz à gêneros teatrais, mas é restituído às necessidades de sentido de quem o pratica. O laboratório de Monreale se apresentou como uma casa louca do teatro, entre os hábitos do profissionalismo e as exigências de um diletantismo *sui generis* que reafirma o valor do fazer teatral; tudo em uma extensão da prática cênica a partir das raízes relativas às experiências dos seus artífices: experiência atualíssima – gostaria de dizer pós-moderna, em sentido social – e ainda fortemente arcaica, como pode ser uma viagem dentro das razões mais íntimas do nosso fazer.

O sonho do Teatro “para quem o faz”, que leva à consciência dos “outros” (espectadores, clientes, visitantes) a um tempo digno do sujeito da experiência e do valor do veículo – poético e teatral – de tal experiência.

O todo intercalado por leituras calorosas de textos, junto ao desencanto da fronteira extrema do moderno e de suas dilacerações, a magia e a obsessão de seduções míticas obstinadamente seguidas, também, dentro da realidade mais hostil e degradada. Seguidas correrias alegres e irônicas projeções sobre a cena da viagem e da acolhida, gestos de antiga e generosa hospitalidade, vozes roubadas das lendas e prontas para deslizar – a fazê-lo deslizar – na armadilha muito bem conhecida do lugar comum e do óbvio.

A generosidade em colocar – literalmente – à disposição as reciprocidades descobertas, a tranquilidade de um estar bem que basta para nomear a amizade, a hospitalidade e o cuidado, tranquilizadores e coercitivos ao mesmo tempo, prontos para proteger a relação presente, à custo de imobilizá-la na idade mágica de uma infância sem possibilidade de transformação.

Cenas de vida cotidiana no raro brotar de confiança.

Acima de tudo, ainda mais sob o sol mediterrâneo, a voz e os rasgos repentinos que fazem das ruas de Palermo verdadeiros e particulares cenários de conhecimento. Um tique-taque de passos tranquilos e curiosos, que guiam ao se manifestar repentinos e esperados, dos edifícios mais caros, não monumentos, mas moradias: de espíritos, olhares, viajantes distantes, inquietude presente.

E o céu, inesperado sótão atrás das janelas desentranhadas do centro: ninguém sabe quem sofreu o insulto mais violento, que avança rasgante, como um repentino insinuar-se de matérias e figuras sobrepostas.

E então os encontros, quase sempre difíceis – mas “somos todos aperfeiçoáveis” continua a me repetir, com o sorriso de um encontro distante e irrepitível, Nino Gennaro – raramente resolvidos na banalidade da rotina cotidiana do visitante.

Pode parecer fora de medida esta minha introdução ao projeto; o fato é que agora estou aqui, nos galpões da Zisa, em frente ao caderno de anotações, na tentativa de dar ordem às minhas notas de dramaturgia para um projeto aparentemente maior

que um espetáculo, e me pergunto qual movimento me trouxe a estes galpões. Estou aqui, sentada à mesa de nossas refeições improvisada, atrás uma porta de madeira que enquadra o barco da festa de Santa Rosália, está ali abandonado sob uma parede de chapas envelhecidas. Ao lado da gruta da Santa, as folhagens já secas, sobre um carro de rodas vermelhas. Estão mesmo ali sob os ricos ramos de um arbusto cheio de vida (me disse o responsável dos trabalhos que se trata de um sumagre, “as folhas servem para curtir as peles”, acrescentou depois de qualquer reflexão à meia voz, quase para reencontrar na memória a habitual medida deste elemento da paisagem – da árvore *summãq*, acrescenta à distância o dicionário, o arcaico sumagre serve para identificar a pelagem ou o couro curtido com as folhas do arbusto. Potência de um enquadramento nos canteiros da Zisa...!)

Pois bem, se estou aqui procurando definir e fixar os impulsos que me conduziram a este trabalho sobre Pentesiléia, a primeira imagem que surge – não apenas cronologicamente – é aquela de dois sorrisos femininos em rostos severos, iluminados por *flashes* de repentinas e bem comprovadas ironias, e junto e atrás delas o cintilar da noite sobre as pedras das ruas de Palermo. Apesar de tudo – as dificuldades, as incompreensões, o cansaço, a distância.

\* \* \*

Este primeiro impulso se transforma, com confiança e expectativa, em uma proposta: aquela de participar do *Progetto Amazzone*. Um projeto que encontra a sua necessidade fora do Teatro e das suas convenções, na experiência da dor e no mistério da doença, e sobretudo na vontade e capacidade de fazer desta experiência uma força de transformação, uma chamada à solidariedade e ao compromisso.

E é aqui mesmo, na tensão verso a transformação, na possibilidade prevista e desejada de mudança, que volta ao jogo na instância teatral.

Porque este projeto que nasce fora das cenas reconhece no teatro a qualidade antiga de constituir-se como lugar de elaboração comum de um pensamento, e ainda como prática que permite se reconhecer como coletivo, em grau de regenerar mitos e dar formas comuns e “comunicáveis” às imagens que em tais coletivos se movem.

Teatro, como lugar de um pensamento em ação, que fala através dos corpos, dos comportamentos, das experiências contemporâneas de seus atores.

Está em jogo uma pesquisa que ousa nominar e colocar em ação duas tensões fundamentais não apenas das artes cênicas: colocar as competências profissionais, técnicas artísticas ao serviço de um projeto de vida, e de outro lado buscar e valorizar em um lugar isolado, mas com função e vocação pública, “aquilo que teatro não é, mas o alimenta” (Antonio Neiwiller).

Procurar e construir aquele gesto público, aquela obra que pode restituir em forma de arte, as razões, as necessidades que nutrem e determinam a ação dos seus artífices; se coloca à prova a possibilidade de revelar – sem exibicionismos e complacências – a intimidade de um percurso de outro modo forçado à solidão de uma história privada marcada pelo isolamento do desconforto, e da cotidiana opressão da indiferença.

\* \* \*

Fazer teatro a partir “daquilo que teatro não é, mas o alimenta”, reconhecer na “experiência da realidade” do ator o elemento que dá forma, qualidade e sentido a um determinado modo de dizer uma fala, de nutrir um comportamento, de “administrar a cena”. Com estas palavras Antonio Neiwiller formula – como artista – os elementos constitutivos de uma prática de trabalho que alimenta vertentes vitais de pesquisas e férteis tramas de relações no teatro dos nossos anos.<sup>2</sup>

Estamos de frente àquela “cultura ativa” (a expressão é de Jerzy Grotowski, na fase de “saída” ou interrogação do teatro) que hoje mais do que nunca se coloca como a definição do território humano do teatro. Um território, que além das formulações teóricas e poéticas dos mestres e dos companheiros de viagem mais ou menos próximos, para mim significa sobretudo a experiência de trabalho com Thierry Salmon.

E para Thierry, por convergência “natural” de percursos diversos, chega o núcleo teatral deste projeto.

---

<sup>2</sup> As citações de Antonio Neiwiller aqui reportadas derivam de uma aula-conversa registrada em Milão em 1990, junto à Universidade Católica (nota da autora).

Daqui mesmo, desta premissa poética e desta terra, há oito anos era iniciada, com Thierry, uma extraordinária aventura teatral, através do canto e do corpo-memória (e experiência) das *Troianas* entre as ruínas de Gibellina.

Marcas, traços, palavras e momentos de vida que se cruzam, quase por necessidade interna, para construir relações sempre mais articuladas e profundas: porque a real relação está sempre aberta a novos encontros, a novas possibilidades, personalíssimas e comuns, assim ao menos eu a imagino. E é uma outra utopia que a força deste projeto contribui para despertar no mesmo momento em que a coloca em prova.

A relação vida-representação é certamente a mais delicada na prática teatral, mas dizer que “a matéria viva de um ator não é teatro, mas o alimenta... alguma coisa que pertence à vida e entra no teatro” significa não apenas colocar o problema da relação entre ator e personagem ou função (memória física e emotiva do ator e perspectiva do personagem, motores da ação e lógica das situações cênicas...), mas também interrogar-se sobre as razões e as condições de uma pesquisa “através” do teatro, fazendo explodir o tema espinhosíssimo dos tempos e das condições de tais pesquisas, ou – se quisermos ser mais explícitos – dos tempos e dos modos da produção teatral. Eis os longos, “escandalosos” *détour* de Thierry Salmon em direção ao espetáculo, aqueles “procedimentos indiretos”, para citar outra vez Antonio Neiwiller que consente à obra de ser mais próxima da vida. Nesta dimensão o tempo dos ensaios se torna a condição dos ensaios: não se trata de exhibir em cena, a partir de um texto, as vivências pessoais, mas de criar as condições para que elas, se organizando e se transformando, revelem as suas profundas e elementares relações com o tema (o mito?) enfrentado.

O teatro de Thierry Salmon, aquele que juntos buscamos, é um longo percurso de trabalho que, conduzindo até o espetáculo, constrói as condições de viver um lugar, abitar uma experiência. Através da lenta, paciente, às vezes dolorosa construção de um alfabeto comum, no qual as vivências, as emoções e os saberes pessoais se tornam escritura coletiva para contar o enraizamento, a possibilidade de morada, em uma terra de escolhas.

Um percurso de construção artística que exige “critérios e métodos de trabalho particulares, para os quais o lugar isolado (chamados laboratório, oficina, ou como quisermos) é fundamental” na consciência de que “o lugar isolado é seguramente separado daqueles que são os modelos de produção, distribuição e troca nos quais o teatro hoje está inserido”. (Antonio Neiwiller)

É uma consciência que não pode ser evitada e que seguramente merece ser colocada em evidência no coração mesmo de um projeto “anômalo”, como aquele que nos diz respeito.

\* \* \*

Voltemos agora ao espetáculo, à sua relação com o *Progetto Amazzone*: o teatro como pensamento ativo em torno a um núcleo de temas e de experiências.

Entre esses surge, em primeiro lugar, a condição feminina em torno à qual se mobiliza por inteiro o *Progetto Amazzone*: uma condição de doença, de ferida, de mutilação física e social. E, com esta as censuras, as fantasias, as ações e as imagens por ela ativadas. Simbologias pessoais e coletivas que se nomeiam através do mito das Amazonas, ou melhor, das mitologias em torno às Amazonas: um imaginário coletivo que através das aventuras do tempo, antes ainda que nas formas de arte, acompanha explorações e conquistas, aventuras no desconhecido e nos sonhos de enraizamento.

O imaginário e as histórias, os quais a arte dá forma, sobre uma população de mulheres, um povo “apartado”, um povo sem país (mas hoje, este imaginário é apenas feminino?): o mistério e o fascínio de uma comunidade ameaçadora na sua declaração de autossuficiência, inquietante na sua força, sedutora na sua beleza. Uma população de criaturas que acentuam o mistério da diferença mutilando o sinal próprio de tal diferença.

Aquilo que nos atrai para o interno do território das amazonas é um desequilíbrio dentro do desequilíbrio; qual seja, o ponto de partida, a unilateralidade das Amazonas nos conduz, outra vez, a abordar o tema do masculino e do feminino, no sinal da diferença e do sonho de integridade e da perfeição do inteiro.

E entre as lendas das Amazonas, escolhemos a mais escandalosa e sublime, a *Pentesiléia* de Kleist: poesia de identidade e da laceração, na história de uma dança

de guerra para o outro de si, dolorosamente e amorosamente necessário à própria definição, mais do que à própria conclusão.

Ao delinear temas e situações, no texto de Kleist e através das imagens das atrizes e dos atores chamados para dar corpo e vida às “palavras do horrível mistério” (*Pentesiléia*, cena 22), encontramos-nos defronte a uma matéria enorme, difícil de gerir, ligada como é a uma forma poética que não admite aproximações, ligada como é às razões do nosso estar aqui. Entre as tantas dificuldades, uma nos acompanha de modo atento: todo espetáculo dentro de um projeto corre o risco de ser um espetáculo de opiniões. Mas isto significaria matar o trabalho teatral e com ele a vida de quem – estrangeiro ou nativo - o realiza. Na percepção deste perigo, nos conforta repetir que não existe megafone que nos mantenha defronte ao mistério. Aquilo que um espetáculo pode fazer, nesta condição particular de trabalho e de projeto, é predispor-se à escuta, tornar possível as perguntas, deixar que elas se reformulem, aceitá-las na sabedoria e na discrição dos corpos que as propõem; silenciar, para que a pergunta mais frágil, a resposta mais pudica, possam encontrar a própria voz.

\* \* \*

E enquanto meu olhar acompanha as “pequenas mãos” (cena 2) de *Pentesiléia* no seu “assalto ao céu” (cena 9), e um “sonho rosado” (cena 6) de paz dentro dos “fúnebres esplendores da guerra” (cena 20), recolho as imagens, as histórias, as cumplicidades e os ressentimentos dos primeiros meses de trabalho em direção à *Pentesiléia*. Acompanha-me o sonho de quem quis este projeto e a utopia concreta do trabalho de Thierry Salmon.

E acompanham-me, ainda uma vez, as palavras de Antonio Neiwiller: aviso precioso, cheio de amor e desencanto, em uma tarefa assim exposta às tentações...

Com estas palavras me despeço por enquanto do nosso “Assalto ao Céu”, e é uma despedida que deseja ser também uma dedicatória, ao artista e amigo.

“O teatro não é tudo. Se não, não conseguimos entender. Se alguém tem uma ideia totalizante do teatro tudo se resolve a seu modo. Ao contrário, o teatro é apenas uma parte da tua vida, importante, constitutiva, mas não representa toda a tua vida.

Então existe a necessidade de um duplo olhar, de observar tudo a partir de uma ótica mais vasta, mais ampla. Isto não faz mais do que enriquecer o elemento vital que então se tornará parte da representação.

O duplo olhar pertence à visão de mundo e de existência de quem o pratica, de quem, de algum modo, consegue se ver dentro e fora da obra.

Esta necessidade de observar e de observar-se, de observar a partir do externo aquilo que está fazendo e sentir este *processo* pertencer a alguma coisa de mais amplo, é alguma coisa que vai além do teatro, no entanto é também a sua profunda eticidade.

Poderia partir daqui o discurso da *sã* humildade, à qual não somos muito habituados, e que é humildade que se constrói no tempo”.  
(Antonio Neiwiller)

\*

## Um fragmento de diálogo à distância com Thierry Salmon

**Quais são os motivos que te impulsionaram a aderir ao Projeto Amazonas e a escolher a Pentesiléia de Kleist?**

“A capacidade de Anna Barbera e Linna Prosa de *construir* a partir de uma experiência dolorosa, de fazer daquilo que geralmente se associa à destruição, uma ascensão.

Este era já um elemento presente nas Troianas, encenado em Gibellina em 1988.

Foi-me solicitado continuar alguma coisa, iniciada há alguns anos na Sicília, mas desta vez em Palermo, cidade de todas as possibilidades e de todas as impossibilidades.

O interesse pelo corpo vivido, com a sua história, as suas cicatrizes, a evolução e transformação naturais, em oposição ao corpo-capital-beleza, o corpo falso das fotografias.”



“A escolha da Pentesiléia de Kleist é devido ao fato que todos falam da impossibilidade de sua preparação e que já no tempo das ‘Premissas às Troianas’ (o estudo preparatório apresentado em Santarcangelo em 1986) eu estava incerto entre Eurípedes e Kleist. O espetáculo era extraído de um trecho da Cassandra de Christa Wolf que conta um encontro entre as Troianas e as Amazonas.

Pareceu-me um sinal que da Sicília chegasse a proposta de realizar uma parte que tinha sido deixada dentro de mim.”

**Quais aspectos do seu trabalho acredita dever ou poder desenvolver, na construção deste espetáculo?**

“Posso dar atualmente apenas as linhas principais:

O ritmo;

O prazer, a leveza;

A língua falada;

A musicalidade do texto;

Sonhar, a partir dos atores;

Depois de tantos trabalhos só com atrizes, o trabalho com os atores, a relação entre os dois modos de ser, de construir;

Estar inserido em uma cidade, a permeabilidade, os encontros; que uma necessidade possa encontrar uma outra necessidade.”

**Qual é o tema ou a pergunta que te interessa explorar através da Pentesiléia, também à luz do trabalho feito até agora?**

“A dinâmica dos comportamentos determinados pelo amor, pela paixão. Esta espécie de desenho invisível traçado por dois seres que não podem sair da folha de papel sobre a qual estão voluntariamente inscritos.

As identidades masculina e feminina quando os esquemas são definitivamente desfeitos, a dificuldade de se tornar um homem que não seja mais simplesmente o

inverso, o oposto da mulher; a solidão da nova mulher, a tentação do separatismo, (a sua sombra).

De você/de mim. Os amores internacionais, sempre mais difusos, por via da queda das fronteiras, de uma facilidade de deslocamento que contemporaneamente determina um estado permanente, reunidos apenas pelas palavras telefônicas.”

\*

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

NEIWILLER, Antonio. **Aula/conversa registrada em Milão** [nota da autora; Renata M. Molinari]. Universidade Católica, 1990.



## É NECESSÁRIO QUE O REAL PENETRE NO ESPETÁCULO – entrevista com Thierry Salmon<sup>1</sup>

por Fabienne Verstraeten

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

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

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

---

1

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

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

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

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

<sup>2</sup> Tradução livre de *La folie originelle*. [NT]

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

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

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



*“Des Passions”, 1992*

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

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

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



“As Troianas”, 1988

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

Vassiliev<sup>3</sup>, que tinha visto este primeiro estudo, me propôs trabalhar com os seus atores em Moscou. Ficamos três semanas, depois trabalhamos outras três em Módena. Passaram alguns meses antes que iniciássemos os ensaios do espetáculo propriamente dito. Enfim, partimos para São Petersburgo onde dois atores de Vassiliev uniram-se a nós.

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

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

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

**T. S.** – Trabalho muito com a guia<sup>4</sup>, um exercício que aprendi com atores que tinham trabalhado com Grotowski. Os atores saem pelas ruas, em lugares públicos, vão trabalhar no externo, no real. Inventam histórias, lembranças de personagens, a partir daquilo que escutam, sentem e veem. Este exercício é sempre feito em dupla. A guia ajuda a não confundir. Quando peço a um ator para imaginar um personagem, uma situação, frequentemente é um processo mental. Mas deve ser uma percepção do externo, uma experiência vivida. A guia conta o que aconteceu; existe então interação entre os dois atores; é também um trabalho de escuta entre eles. Às vezes, peço para que os próprios personagens saiam à rua. Os atores vivem o mundo externo através da lógica do personagem. Se, no trabalho de construção do personagem, um ator diz que seu personagem gosta de passar horas em um café, o ator-personagem transcorrerá a tarde toda no café. Neste exercício, os atores avaliam o seu personagem em relação à realidade, o personagem torna-se uma pessoa real mais que um personagem teatral, exagerado, caricatural.

---

<sup>3</sup> Anatoli Vassiliev, diretor russo. [NT]

<sup>4</sup> Tradução livre da palavra italiana *guida*. [NT]

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

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

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

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



Plataforma a beira mar - São Petersburgo

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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



“A. da Agatha”, 1986

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

\*