

NO JARDIM: UMA CONVERSA COM FRANÇOIS KAHN SOBRE O TRABALHO PARATEATRAL

In the garden: a conversation with François Kahn about the paratheatrical work

Priscilla Duarte

Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

*François Kahn*¹

Resumo: Neste artigo, busca-se aprofundar alguns aspectos do parateatro tratados no livro *O Jardim: relatos e reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985*, de François Kahn. Na entrevista, o ator e diretor francês, autor do livro, pontua algumas passagens de suas experiências parateatrais, principalmente aquelas conduzidas por Jerzy Grotowski.

Palavras-chave: Parateatro; Teatro das Fontes; Holiday.

Abstract: In this article we seek to deepen some aspects of the paratheater treated in the book *O Jardim: relatos e reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985*, by François Kahn. In the interview, the French actor and director, author of the book, scores some passages from his paratheatrical experiences, especially those conducted by Jerzy Grotowski.

Keywords: Paratheater; Theater of Sources; Holiday.

¹ Ator e diretor do projeto TEATROdaCAMARA.

O presente artigo origina-se de uma conversa entre a atriz e pesquisadora brasileira Priscilla Duarte e o ator e diretor francês François Kahn, realizada por correspondência eletrônica, na qual se busca revelar aspectos complementares aos argumentos desenvolvidos pelo autor em seu livro *O Jardim: relatos e reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985* (KAHN, 2019). No entanto, antes de passar à conversa propriamente dita, torna-se necessário situar o que foi o parateatro na trajetória de Grotowski e apontar também para as influências desse período na carreira de Kahn.

O que foi o parateatro de Grotowski?

Parateatro é uma expressão utilizada por Grotowski para nomear sua atividade, a partir do momento em que ele decide abandonar o teatro como espetáculo para dedicar-se a atividades não teatrais, que tem como característica comum o fato de não terem a presença de espectadores. No texto-manifesto *Holiday [Swieto]: O dia que é santo* – a expressão é a tradução literal de *Holiday*, nome de seu primeiro projeto parateatral –, Grotowski anunciava as premissas sobre as quais se baseava o parateatro:

Certas palavras estão mortas, mesmo se continuamos a usá-las. Entre essas palavras estão: espetáculo, representação, teatro, público, etc. Mas o que está vivo? Aventura e encontro: não de qualquer tipo, mas nos quais se cumpra o que desejaríamos que nos acontecesse, e depois, que aconteça também a outros entre nós. Do que precisamos para que isso ocorra? Para começar, de um lugar e dos *nossos*; e depois, que venham também os *nossos* que não conhecemos. Portanto, para começar, eu não deveria estar só e, depois, nós não deveríamos estar sós. Mas, o que quer dizer os *nossos*? São aqueles que respiram “o mesmo ar” e – poderíamos dizer – compartilham nossos sentidos. O que é possível, juntos? O dia que é santo. (GROTOWSKI, 2016, p. 36, tradução nossa)

Cada um dos projetos parateatrais tinha características próprias e seria longo demais descrevê-los no contexto deste artigo. No entanto, podemos dar algumas pistas do trabalho realizado nos projetos que contaram com a

participação de François Kahn. Como já dito, o primeiro deles, dirigido por Grotowski, foi *Holiday*, que se realizou no castelo de Sainte Suzanne, em 1973, durante a presença do Teatr Laboratorium em Paris para as apresentações do espetáculo *Apocalypsis cum figuris*. Sobre o trabalho desenvolvido em *Holiday*, Grotowski nos oferece o seguinte resumo sobre suas intenções e práticas:

Inicialmente, eu sabia muito pouco; eu sabia, por um lado, que não haveria histórias, tramas, fábulas de nada ou de ninguém. Em segundo lugar, que a seleção daqueles que tomariam parte devia ser mútua. [...] Além disso, eu sabia que somente as coisas mais simples poderiam ocorrer, o que fosse mais elementar e crível entre as pessoas; deveria haver estágios ou níveis, mas não poderia ser um rito – no sentido da estrutura ritual – porque deve ser mais simples que um rito. Deve ser baseado em coisas como o fato de reconhecer alguém, de compartilhar substâncias, compartilhar elementos [...] o espaço é compartilhado, a água é compartilhada, o fogo é compartilhado, o movimento é compartilhado, a terra é compartilhada, o toque é compartilhado. Há como uma abertura, uma transcendência das barreiras do medo e do interesse pessoal. (GROTOWSKI apud KUMIEGA, 1985, p. 223)

Em 1975, Kahn participou do projeto *Université de Recherches* (Universidade de Pesquisas), que se realizou na sede do Teatr Laboratorium, em Wrocław (Polônia), na função de *leader* de uma das equipes de trabalho, dirigida por Włodek Staniewski. Nesse mesmo período, em uma propriedade rural chamada Brzezinka, a cerca de quarenta quilômetros de Wrocław, uma das ações experimentadas foi a busca do encontro com o *seu Aliado*, durante uma noite de vigília solitária na floresta. Em seguida, essa vigília era compartilhada com a presença de uma testemunha, que, no caso de Kahn, foi o próprio Grotowski. Kahn busca explicar em que consistia a busca do *Aliado*:

Do que se trata? Se trata de encontrar um animal com o qual teríamos uma espécie de laço de parentesco psico-corporal. Esse animal não é escolhido, mas apresenta-se a si mesmo, em um lugar natural apropriado; então, o próprio corpo da pessoa (nos seus movimentos, seu comportamento) age de uma maneira muito específica e de acordo com esse animal. A pessoa não escolhe o animal, mas busca adivinhar o lugar de encontro. Não quer dizer que a pessoa possa ver o animal ou

que ela compreenda o que acontece, mas que ela age. O encontro pode acontecer de surpresa, em um momento e/ou lugar não escolhidos, por exemplo. Mas, tudo ganha sentido e objetividade se há uma pessoa presente (no meu caso, Grotowski), capaz de perceber o que ocorre e, depois, relatar, ou, simplesmente, confirmar a realidade dos fatos. A presença não está somente ligada a um possível testemunho, mas a alguma coisa mais profunda: a presença da testemunha não é indiferente ao acontecimento, mas participa dele, sem agir. (KAHN, 2019, p. 128)

Em 1977, realizou-se o *Mountain Project*, no castelo de Grodziec (Polônia), no qual Kahn foi um dos *guias*. O *Mountain Project* era composto de três fases: *Nocne Czuwanie* (Vigília da Noite), *Droga* (Caminho) e *Góra Płomienia* (Montanha de Chamas). A vigília da noite – *Nocne Czuwanie* – uma ação que se desenvolvia em espaço fechado, em uma sala com pouca luz e sem espectadores – era conduzida por Jacek Zmysłowski, um dos assistentes de Grotowski à época. Os nomes das ações do parateatro têm significados particulares que revelam muito da ação em si mesma. É Zmysłowski quem explica o significado do nome da ação *Nocne Czuwanie*:

Na tradição polonesa, a palavra *czuwanie* (vigília) é utilizada, por exemplo, quando uma mulher dá à luz a uma criança e que outras mulheres se reúnem para ajudá-la; ou ainda, quando alguém morreu e que as pessoas fazem uma vigília para o morto. Esse tipo de palavra da tradição significa muito para mim. Quer dizer que alguma coisa acontece entre as pessoas, de maneiras bem diferentes, quando alguém morre ou quando alguém nasce. É uma velha palavra que não é mais tão utilizada. Significa estar atento diante de alguma coisa, tomar conta de alguma coisa, estar presente diante de alguma coisa. (ZMYSŁOWSKI apud KAHN, 2019, p. 34)

Foi durante o *Mountain Project* que se criou o *International Group Czuwanie* (Grupo Internacional Vigília), que desenvolvia uma ação análoga à *Nocne Czuwanie* (Vigília da Noite) com uma outra composição de guias, dentre os quais François Kahn, e incluindo participantes estrangeiros, sob a orientação do mesmo Jacek Zmysłowski, até 1979.

Durante esse mesmo período, François Kahn foi um dos selecionados de um pequeno grupo de pessoas que acompanhou Grotowski ao Haiti e México, em 1979, para a realização de pesquisas práticas sobre formas simples e arcaicas de práticas rituais e performativas tradicionais. Essas pesquisas culminaram com a abertura do projeto *Teatr Źródła* (Teatro das Fontes) a participantes de todo o mundo, em Brzezinka (Wrocław, Polônia), em 1980, no qual François Kahn participou como um dos *guias*. Em 1981, ele participou ainda como *guia* de uma sessão do *Teatr Źródła*, na Sicília (Itália).

O projeto *Teatr Źródła* tinha o propósito de partir daquilo que todo ser humano tem em comum. É muito difícil estabelecer limites para dizer se essas fontes estão conectadas ao corpo ou à mente: “Talvez quando se trata das fontes é melhor dizer que existe o homem (*człowiek*) que precede as diferenças” (GROTOWSKI, 2016, p. 242, tradução nossa). A ideia era trabalhar sobre a suspensão temporária das técnicas do corpo, tal como definidas por Mauss (2003): maneiras pelas quais os homens sabem servir-se do seu corpo, de uma forma tradicional, nas diferentes sociedades. O que se buscava era “[...] retornar a algo tão simples quanto o movimento da criança” (GROTOWSKI, 2016, p. 244, tradução nossa). O mestre polonês sintetiza assim os objetivos do projeto *Teatr Źródła*:

Nós não estamos buscando uma síntese das técnicas das fontes. Buscamos as técnicas das origens, buscamos aqueles pontos que precedem as diferenças. Digamos que existem técnicas das fontes. Mas o que buscamos neste Projeto são as fontes das técnicas das fontes, e essas fontes devem ser extremamente simples. Todo o resto desenvolveu-se depois e diferenciou-se depois de acordo com contextos sociais, culturais e religiosos. Mas aquilo que é originário deveria ser extremamente simples e deveria ser algo que é dado ao ser humano. Dado por quem? A resposta depende das suas preferências no âmbito semântico. Se as suas preferências são religiosas, podem dizer que é a semente da luz recebida de Deus. Se, ao invés disso, suas preferências são laicas, podem dizer que é inscrito no código genético de cada um. (GROTOWSKI, 2016, p. 244, tradução nossa)

Ainda em 1981, Kahn foi aos Estados Unidos para colaborar com Jacek Zmysłowski, em seu trabalho na New York University, no qual realizavam ações de tipo parateatral. Na volta dessa viagem, François Kahn é convidado por alguns ex-companheiros do *Teatr Żródeł* a trabalhar com o Gruppo Internazionale l'Avventura, em Volterra (Itália). O grupo se propunha a explorar a relação entre movimento, percepção e criação, e tinha ecos dos projetos parateatrais de Grotowski. Na verdade, o Avventura buscava dar sua própria resposta a Grotowski e a todo trabalho desenvolvido durante o *Teatr Żródeł*. O Avventura não possuía um diretor, mas uma espécie de coordenador geral: Fausto Pluchinotta. Os participantes do Avventura se ressentiam de ter perdido a segurança do contexto e do arcabouço teórico, que era fornecido por Grotowski e seu projeto do *Teatr Żródeł*, e buscavam as próprias bases para a construção de um trabalho de *cultura ativa* em Volterra. Pluchinotta descreve assim o trabalho desenvolvido no Avventura:

Recomeçamos por um novo início: nós mesmos e as nossas competências e capacidades reais. Nasceu um novo projeto de trabalho e uma hipótese de pesquisa que nos pertence completamente, mesmo se os traços do nosso passado [isto é, do Teatro das Fontes] são sempre visíveis. Todo o trabalho que desenvolvemos até agora teve como centro: a percepção e suas transformações, o conhecimento de si, a relação com o outro e a relação com a realidade que nos circunda. Desnudamos, o quanto foi possível, a exploração da linguagem verbal ou gestual, das relações e mecanismos psicológicos, da narrativa e dos estereótipos comportamentais comuns do encontro, chegando a movimentos e ações extremamente simples que tem a vantagem de serem um desafio que exige um empenho extremo para quem as pratica. É um trabalho que parece não ter produtos, se por produto entende-se alguma coisa feita para “ser vista”. O seu produto é o “ver” ou os processos conectados ao “ver”. (PLUCHINOTTA apud SCHINO, 1996, p. 175, tradução nossa)

Recentemente, François Kahn aceitou o convite do grupo de pesquisa CRIA - Artes e Transdisciplinaridade, da EBA/UFMG, para conduzir um trabalho de inspiração parateatral no Brasil – o laboratório *Caminhos do Silêncio* –, que já

teve duas edições em Ravena/Sabará (MG), em 2017 e 2018. Além de permanecer em silêncio durante toda a duração do laboratório (havia apenas uma reunião por dia, na qual se podia falar), o trabalho tinha duas atividades principais: a *Ação da Noite*, que, em seus princípios, se assemelha a *Czuwanie* (Vigília), e as improvisações estruturadas que tinham, como principal ponto de partida, uma poesia (de T. S. Eliot, em 2017, e de Walt Whitman, em 2018). As improvisações estruturadas consistiam em um trabalho individual, desenvolvido ao ar livre ou em espaços fechados, que eram mostradas a uma testemunha, em particular, bem como aos outros participantes, no último dia do laboratório (KAHN, 2018).

Feita essa introdução sobre alguns aspectos dos projetos parateatrais, dos quais François Kahn participou, passemos ao diálogo da autora com ele, sobre algumas passagens do livro *O Jardim: relatos e reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985* (KAHN, 2019), e sobre outros desdobramentos dessas experiências em sua carreira.

Uma conversa por e-mail

Priscilla Duarte: No prefácio de Tatiana Motta Lima (2019) para o teu livro *O Jardim*, ela diz que você recusa o rótulo de “grotowskiano”, mas, por outro lado, é inegável que o trabalho de Grotowski fez parte da sua formação e continua a influenciá-lo ainda hoje. O que é “ser grotowskiano”? O que exatamente neste “ser grotowskiano” você recusa?

François Kahn: O termo “grotowskiano” é frequentemente utilizado, de modo pejorativo, para indicar o pertencimento a uma espécie de seita, a uma crença, a um método de trabalho que seria inspirado em Grotowski, considerado como modelo absoluto, um “Guru”. É exatamente o contrário daquilo que Grotowski defendia: ele não desejava ter nenhum discípulo, os imitadores estéticos não lhe interessavam, ele detestava os bajuladores, enfim, ele não acreditava que seu trabalho, suas escolhas artísticas e conceituais pudessem servir de modelos. Nada de dogmas, nada de metodologia, nada de teoria conceitual. Ele pensava

que toda verdadeira criação devia ser extremamente pessoal e, ao mesmo tempo, ter raízes profundas e, desse modo, tocar o universal. Frequentemente, ele se exprimia de forma paradoxal, associando dois termos contraditórios.

Na sua maneira de conceber a transmissão de um saber prático, ele privilegiava a experiência, ou seja, o trabalho prático na pesquisa: é preciso *fazer* para compreender. Qualquer que fosse o trabalho criativo (quero dizer teatral ou parateatral), ele não queria que o trabalho respondesse a questões teóricas, não queria escutar explicações como justificativa, mas ser testemunha daquilo que o ator (no sentido daquele que age) propunha concretamente, psiquicamente: não falar, fazer!

Entretanto, assim como nas sociedades mais tradicionais, uma das vias do aprendizado é a imitação. Isso parece contraditório com aquilo que eu escrevi antes, mas não é verdade: é uma das formas mais eficazes de passagem do saber de uma pessoa a outra. Por exemplo, li no artigo de um antropólogo americano que, outrora, em certas tribos da Flórida, o jovem índio devia passar anos seguindo e imitando (sem a mínima explicação verbal) um “mestre” mais velho, para aprender a fabricar um arco e flechas, de maneira tradicional. No fim do seu aprendizado, ele deveria ser capaz de responder, sobre qualquer arco ou flecha, em que direção cresceu a árvore que os originou. É absolutamente lícito “roubar” uma técnica a partir do momento no qual ela se torna totalmente pessoal, lavada de qualquer traço de empréstimo.

No entanto, como escrevi em *O Jardim*, a tentação de copiar inconscientemente Grotowski (na sua maneira de falar, suas posturas e movimentos), comum a vários colaboradores dele, é o sintoma de uma imitação servil, uma espécie de adulação, à qual, infelizmente, eu não escapei. Daí vem a recusa em usar essa espécie de rótulo “grotowskiano”, especialmente na época na qual Grotowski era uma celebridade cultural (sem se “ornar de plumas de pavão”, em referência à fábula de La Fontaine, que ele citava frequentemente em relação a esse assunto). Agora que Grotowski não pertence mais às celebridades, mas à história do teatro, fora de discussões estéreis, eu reivindico plenamente

essa parte fundamental na minha formação, tanto artística quanto conceitual, mas sempre sem apreciar esse rótulo.

Priscilla Duarte: Pouco antes de participar de *Holiday* (sua primeira experiência parateatral com Grotowski), você havia iniciado também sua carreira teatral com o Théâtre de l'Expérience, ao lado dos jovens Bernard Mathys e Jean-Pierre Blachon, com quem montou seu primeiro espetáculo: *Le Golem*. Além disso, você havia assistido a todas as apresentações de *Apocalypsis cum figuris*, na Sainte Chapelle, em Paris, em 1973, e a conferências de Grotowski (KAHN, 2019). Você era um jovem que estava se iniciando no teatro. Como é possível que esse mesmo jovem, que estava se iniciando no teatro, possa ter se sentido atraído por um senhor que, claramente, estava deixando o teatro para trás? Grotowski estava deixando o teatro depois de uma grande experiência nele. Mas, e você? O que o atraiu nessa perspectiva? Você tinha noção do quanto essa experiência era diversa do teatro que, para você, era uma coisa nova e, imagino, estimulante?

François Kahn: É uma pergunta muito sensata e vou tentar respondê-la, mas ela toca um momento particularmente sensível da minha vida: o falecimento de minha mãe, a aceitação de minha sexualidade, a mudança de direcionamento nos meus estudos (no início, eu queria estudar arquitetura, o que já era uma negociação com minha família, que receava por estudos em arte) que, em virtude da minha imaturidade, se transformaram em estudos de ciências naturais. Durante o ano escolar de 1970/1971, eu trabalhei como professor substituto de ciências naturais, durante seis meses, em uma escola de ensino médio, e tive a oportunidade de “dirigir” um grupo de teatro amador com os alunos. Durante esse período, eu renovei meus laços com meu primo Bernard Mathys, que há anos frequentava cursos de arte dramática em Paris, e há pouco tempo havia criado, com seu colega Jean-Pierre Blachon, o grupo Théâtre de l'Expérience. Eles tinham acabado de participar de uma oficina para atores (creio tenha sido a última) com Grotowski, tendo como assistente Ryszard Cieslak. Através deles, eu

encontrei (formalmente) Jerzy Grotowski pela primeira vez. Eu decidi abandonar minha carreira científica e ir para Paris trabalhar junto com o Théâtre de l'Expérience. Assim sendo, assisti às conferências de Grotowski, mas também o encontrei, de maneira nada formal, cada vez que ele vinha visitar Bernard [Mathys] e Jean Pierre [Blachon], durante sua estadia em Paris, na preparação da estadia do Teatr Laboratorium, no Festival de Outono, em 1973. Traçando rapidamente esse percurso, quero dar a entender que tudo isso não se produziu como uma sequência lógica de escolhas, mas como uma sucessão de acontecimentos e de emoções que se misturam e se sobrepõem. Claramente o teatro, o trabalho de encenador e de ator (o grupo [Théâtre de l'Expérience] reivindicava uma encenação coletiva, muito em voga na época) era algo muito fascinante, sedutor, mas extremamente difícil de ser praticado. Creio, sobretudo, que faltava nisso, para mim pessoalmente, uma compreensão íntima e uma convicção. Tudo isso estava como que velado por uma aproximação artística descabida. Em vez disso, Grotowski se apresentava de uma maneira totalmente diferente: ele não falava de problemas artísticos, mas de desafio pessoal, de relações humanas, de abandono da máscara e da armadura social. Ele propunha uma aventura, uma busca de sentido, um verdadeiro encontro. Ele propunha uma escolha estritamente pessoal. Era algo incrível para os meus ouvidos, para o meu coração. Isso me tocou como nada antes havia me tocado. Eu tinha medo, mas não podia resistir a esse desafio: sob risco de comprometer minha “carreira” teatral nascente, escolhi seguir Grotowski em seu caminho fora do teatro.

Priscilla Duarte: Em *O Jardim* (KAHN, 2019), você diz que sua ideia de *trabalho sobre si*, praticada no parateatro, está relacionada ao termo usado por Jung no seu livro de memórias (cujo título é *Memórias, Sonhos e Reflexões*). Apesar da diferença – um se refere ao trabalho parateatral e outro ao trabalho teatral –, existe alguma relação entre o *trabalho sobre si* no parateatro e o *trabalho do ator sobre si mesmo* como entende Stanislavski? Qual seria?

François Kahn: Antes de mais nada, eu não tenho competência para responder sobre a questão que concerne o *trabalho sobre si* como compreendia Stanislavski; posso apenas falar disso através do que compreendi no meu trabalho com Grotowski. A referência à expressão utilizada por C. G. Jung está correta, mas é preciso recolocá-la dentro do contexto do trabalho conceitual do psiquiatra e analista suíço: suas reflexões sobre o inconsciente coletivo, sobre os arquétipos e a individuação, e sua convicção da realidade da alma. Um dos pontos mais interessantes é quando ele fala, especificamente em suas memórias, da associação do trabalho criativo (do desenho, da pintura, do trabalho plástico, manual, da arquitetura...) com o seu trabalho de autoanálise, de compreensão de si (*self*) e do próprio inconsciente, quer dizer, o *trabalho sobre si*, tal como ele o compreendia. Havia, portanto, para mim, uma ligação muito estreita entre o trabalho parateatral e o *trabalho sobre si* pela experiência prática. Quero dizer que não se trata somente de um processo de compreensão intelectual, mas de um processo de compreensão psicofísica e criativa.

Quero dizer que, no trabalho parateatral, há uma espécie de equilíbrio entre o consciente e o inconsciente, e isso passa tanto pelo corpo (na sua totalidade) e suas percepções, quanto pelo mental. Talvez seja necessário tentar abordar a questão do uso da sincronicidade a-causal como critério de funcionamento da ação parateatral. Essa sincronicidade a-causal – o fato que dois acontecimentos ocorram ao mesmo tempo, sem nenhuma relação de causa e efeito – estudada por C. G. Jung (aliás, sem resultados cientificamente provados, mas muitas vezes qualificados como extremamente perturbadores, com relação a sua experiência pessoal), foi uma das vias práticas do *trabalho sobre si*. Tento me explicar: é impossível tentar provocar um fenômeno de sincronicidade a-causal, só é possível constatá-lo. Não se pode, de nenhum modo, brincar com isso, não se pode colocar isso em cena, utilizar-se disso, servir-se disso para um objetivo qualquer. Só podemos tomar consciência desse fenômeno e deixá-lo deslizar à superfície da consciência, sem agarrá-lo. É um pouco como na meditação, na qual os pensamentos aparecem e, se não fixamos muito nossa atenção neles, mas deixamos que eles passem como nuvens no céu, a meditação pode

prosseguir e aprofundar-se. Tomemos um outro exemplo: no ator de teatro, a emoção não pode ser convocada durante uma improvisação, ela pode apenas acontecer. Se o ator se deixa “apanhar” pela emoção, ela desaparece muito rápido. Se exageramos, se “bombeamos” a emoção, não apenas ela desaparece, mas é como se ela se consumisse pelo fogo, ela não se apresenta mais. Na ação parateatral é quase a mesma coisa, com a diferença de que o fenômeno parece vir do exterior, do mundo e de suas manifestações. Mas é realmente assim? Será que não seria, ao invés disso, nossa percepção do mundo e dos seus fenômenos que mudou? Nós utilizamos também, entre nós, uma outra expressão: estar no fluxo. Isso vem da imagem de um fluxo de energias, de vibrações, que existiriam constantemente e com as quais poderíamos nos conectar, estar em sincronia, nas quais se poderia flutuar, deixar-se levar, se nos colocamos em um estado de passividade ativa. Atenção: são imagens, interpretações, uma maneira de colocar palavras em um fenômeno cientificamente não desmonstrável. Mas funcional! Com as seguintes consequências na prática: não procurar explicar a coisa, manipular a coisa, mas colocar-se disponível para percebê-la e tentar não cortar o fio dessa percepção pela vontade, por decisões, abandonar-se à percepção do mundo e de suas manifestações, e deixar-se guiar. Então, você se gira e o vento sopra seu rosto; você para e, justamente naquele momento, um pássaro canta; você se agacha e uma doninha aparece no caminho, há dois metros de você, te olha um momento, e continua seu caminho. Quando esses tipos de pequenos “milagres” se produzem, se você age com intuição, sem pressa, mas também, sem intenção, com “passividade ativa”, você entra em um estado de extrema atenção, no qual o tempo e o espaço parecem se dilatar, ou simplesmente tornam-se perceptíveis e fluidos. Você pode nadar nisso, voar (para mim, é mais próximo da sensação de dançar) ou permanecer suspenso, flutuando, atento, consciente. Se isso para, você deve simplesmente continuar a sua própria ação. Se isso não acontece, você deve continuar a sua ação, sem impaciência: isso significa apenas que não é o momento.

Priscilla Duarte: Você fala de uma tensão que se criou, nos primeiros tempos, entres os participantes do Teatro das Fontes. Cada um deveria criar uma ação, que era submetida a uma testemunha que, depois, relatava a ação a Grotowski. Alguns sentiam inveja se a ação do outro funcionava, segundo o relato da testemunha a Grotowski (KAHN, 2019). Eram nos momentos de ação em grupo (cantos e “Movimentos”) que se percebiam essas tensões? Se não, quando? De que maneira? Se fazia parte do trabalho desmanchar as convenções do comportamento cotidiano, não é contraditório que essas tensões aparecessem?

François Kahn: Penso que cada um reagia de maneira muito pessoal às restrições criadas por Grotowski desde o início, não do projeto em si, mas da estadia prolongada em Brzezinka. Por exemplo, as regras estritas sobre o uso do tabaco, ou antes, o seu não uso. Grotowski era, seguramente, o primeiro que sofria com isso, e eu também. No entanto, certos membros do grupo não fumavam, e isso era indiferente para eles, mas suscitava olhares irônicos (para grande irritação dos outros). O fato de não poder ler livros, que não se relacionassem ao trabalho, podia ser muito frustrante: eu tinha à disposição apenas a leitura de *Gog et Magog*, de Martin Buber, que eu já tinha lido diversas vezes. Para mim, era também muito difícil ficar trabalhando durante horas ao ar livre, no frio (estávamos no outono e, depois, no inverno). Para certas pessoas, a dificuldade era submeter-se ao olhar dos outros durante o trabalho. No meu caso, a dificuldade maior era a frieza, a distância que Grotowski colocava nas suas relações pessoais: nada de sorrisos, nada de contatos, cara fechada e isolamento. Penso que se passava o mesmo com os outros. A tensão se manifestava, em geral, em poucos momentos de fricção – a distância e a amplidão do espaço de trabalho limitava esse gênero de manifestação –, mas, de todo modo, houve alguns. Lembro-me, particularmente, da irritação de Grotowski com nossas vozes, no canto dos textos antigos, e com nossa falta de criatividade musical (à parte Jacek [Zmysłowski] que, na realidade, guiou o início desse trabalho). Houve também tensões entre as diferentes pessoas engajadas no

desenvolvimento dos “Movimentos”, o que nos levou a experimentá-los, cada um de nós, em separado. Todo o calor das relações anteriores tinha desaparecido. Isso me fazia sofrer realmente, em particular quando isso se associava à crescente frustração ligada à falta de solução no trabalho: nada de pistas a serem seguidas, nada de imaginação criativa, nada de descobertas a serem compartilhadas.

Repensando esse momento do trabalho, vejo que Grotowski teve completa razão ao impôr essas regras, pois a partir do momento que alguma coisa positiva aparecia no trabalho, o humor mudava completamente. Tínhamos realmente uma pista a ser seguida, detalhes a serem encontrados, uma estrutura a ser construída pouco a pouco. O estímulo tinha sido muito desagradável, mas eficaz.

Priscilla Duarte: Você participou das viagens ao Haiti e México, que faziam parte das pesquisas do projeto Teatro das Fontes (KAHN, 2019). Qual era a agenda dessas viagens? Que pessoas e/ou situações encontraram em cada lugar? Havia alguma instrução de Grotowski sobre a conduta que se deveria seguir? Havia alguma tarefa a ser desempenhada durante as viagens? Em que as viagens contribuíram para o trabalho desenvolvido no Teatro das Fontes?

François Kahn: Ontem, enquanto passeava, eu continuava a pensar na tua pergunta sobre nossas viagens durante o Teatro das Fontes, e sobre o fato de, praticamente, eu não falar sobre elas em *O Jardim*. Sem dúvida é porque adotei uma certa linha estilística e conceitual na escrita desse livro: contar apenas experiências vividas em primeira pessoa (nada de fatos contados por outros, nada de informações de “segunda mão”), procurando não julgá-las. O relato das viagens se choca contra essa escolha de escrita. Não tendo feito nenhuma anotação, não tendo escrito nenhum diário de viagem, é extremamente difícil reconstruir, quase trinta anos depois (que foi quando comecei a escrever minhas memórias do trabalho com Grotowski), o que se passou durante essas duas viagens das quais participei. Primeiramente, como separar aquilo de que me lembro daquilo que me foi contado? Como reencontrar a ordem dos

acontecimentos, o nome dos lugares visitados, das pessoas que encontramos e as circunstâncias desses acontecimentos? Como não criar novas “mitologias” embelezando ou, ao contrário, desfigurando a realidade? Em um romance, isso poderia ser interessante, mas *O Jardim* não quer ser um romance, mas o relato desse trabalho, sem mentira com relação aos outros e com relação a mim mesmo.

Portanto, eu não posso contar essas viagens, assim como é quase impossível contar certos acontecimentos, dos quais participei, como os dias que passei no castelo de Sainte Suzanne, durante *Holiday*, em 1973, ou a abertura do trabalho de Ryszard Cieslak, em 1975, em Brzezinka, ou as numerosas representações de *Apocalypsis com Figuris*, às quais assisti, cada uma tão única e viva. As lembranças não se apagaram, mas se misturaram, sedimentaram e, às vezes, elas ressurgem em fragmentos, com uma grande vitalidade, luminosidade e nitidez, como nos sonhos numinosos de C. G. Jung.

Mas, quero tentar responder, em parte, à tua pergunta, sobre o que eu aprendi durante essas viagens: que eu não sabia nada sobre o mundo, ou, ao menos, não sabia tantas coisas; e que, para se aproximar dessas realidades diferentes, era preciso liberar-se de preconceitos (no primeiro sentido do termo, ou seja, não ter uma opinião, uma teoria, uma interpretação da realidade já fixadas, desde o início), reconhecer a própria ignorância e deixar falar o bom senso e o coração. As sociedades tradicionais, frequentemente, sobrevivem em ambientes sociais muito pobres, mas são, na realidade, extremamente complexas tanto em suas práticas rituais quanto nas relações inter-humanas. Ao fazer uma viagem de aproximadamente duas semanas em um lugar desconhecido, mesmo com uma certa preparação teórica e informações sobre a situação, pouco podemos compreender sobre a realidade na qual estamos mergulhados. A regra de ouro, nesse caso, é a humildade, quer dizer, aceitar não saber, aceitar compreender mal, aceitar cometer erros. O que resta, então? Restar ser uma testemunha honesta, deixar agir a intuição do corpo (sem separação corpo/cabeça e nem movimento/pensamento); resta tentar agir com bom senso, cortesia e empatia, ou seja, com o coração.

Por que não vou falar da viagem ao México, junto aos Huichols? Porque nós chegamos às terras Huichols com uma espécie de permissão governamental (sem dúvida, do Ministério da Cultura mexicano), que provocou uma forte reação negativa por parte do conselho indígena do lugar. Ficamos presos em uma prisão simbólica, por modo de dizer, durante algumas horas para permitir que Grotowski pudesse ouvir explicações diretamente do conselho do vilarejo, e combinar não buscar, de modo algum, criar relações com os Huichols que viviam lá, bem como pedir autorização para a utilização de todos os lugares naturais escolhidos para o nosso trabalho (que foi concedida, e que revelou que muitos dos lugares escolhidos por nós eram lugares de cultos secretos). Para concluir, os Huichols nos deixaram trabalhar em suas terras, mas sem nenhum contato com a população local (com exceção de Refugio – nome de um rapaz Huichol – que continuou a trabalhar conosco na Polônia).

Escolherei, portanto, uma “ação” que pertence à viagem ao Haiti. Em muitos locais do Haiti, e particularmente aqueles que têm relação com o Vodou, mas não somente, quando se cruza o limiar desse local, efetua-se uma giravolta em torno de si mesmo. Cada um dos membros do grupo do Teatro das Fontes compreendeu isso rapidamente por ser uma prática comum no grupo Saint Soleil², que nos hospedava. O que isso significava? Ninguém me deu uma explicação, mas nós rapidamente “imitamos” esse movimento ao ver Maud [Robart] e Tiga [Jean-Claude Garoute], assim como Grotowski, efetuá-lo no limiar de certos lugares. Havia algo muito simples nesse movimento com, por vezes, uma espécie de reverência, talvez um estilo um pouco hierático (particularmente, em Maud), mas sempre algo muito “natural”, de acordo com a pessoa. Parecia muito fácil de imitar, mas não é essa a questão, porque esse movimento vai muito além do caráter formal ou ritual de uma saudação. No início, cada vez que eu devia fazer esse movimento, eu me sentia desajeitado, inadequado, embaraçado, como se eu, que sou judeu, devesse fazer o sinal da cruz. Mas, na verdade, se trata de

² O grupo Saint Soleil foi criado por Maud Robart e Jean-Claude Garoute, no início dos anos 1970. Trata-se de um ateliê comunitário de criação artística, frequentado pelos habitantes vizinhos do local, no qual ocorre um cruzamento entre a criação pictórica e a espiritualidade Vodou. Em 1975, o ateliê foi visitado pelo escritor André Malraux, que se refere com entusiasmo a esse acontecimento em seu livro *L'intemporel*.

outra coisa: trata-se de verdade, não de teatro nem de comportamento social. Como executar esse simples movimento sem caçoar dos outros e de si mesmo? Grotowski havia me indicado como participar de certas ações religiosas sem mentir: por um lado, não se deve aceitar fazer alguma coisa que esteja em contradição com suas próprias convicções (por exemplo, Grotowski se recusava a participar de cerimônias que incluíam sacrifícios de animais, muito comuns no Haiti); e, de outro lado, se falamos ou dizemos alguma coisa em relação a um deus, um *loa*, um mistério, é preciso dirigir as intenções da ação, da “oração”, em direção a algo mais alto, ou mais luminoso; enfim, é preciso sempre fazer menos do que os outros, de uma maneira simples e seguir a intuição do corpo.

Eu queria agora evocar uma ocasião precisa, na qual essas questões se apresentaram para mim. Uma das expressões orais mais importantes na tradição haitiana é a saudação “Honra?” para a qual se responde dizendo “Respeito”. É a chave da relação justa entre as pessoas. Maud e Tiga nos convidaram – talvez fosse o terceiro dia de nossa estadia – para encontrar uma pessoa, um grande conhecedor fortemente ligado à tradição Vodou, que morava perto da casa do grupo Saint Soleil. Tratava-se de um homem muito idoso e quase cego que vivia em estado de grande pobreza, em uma casa próxima. A apresentação foi muito simples: precedidos por Maud, Tiga e Grotowski, entramos nessa casa, um depois do outro (éramos um grupo de cerca de sete pessoas), e vimos esse homem frágil, com os olhos velados, sentado na borda de sua cama. O quarto estava quase totalmente vazio. Ele tinha as mãos estendidas, e cada um de nós se apresentou, estendeu as mãos e pousou-as nas mãos dele, por um certo tempo. Depois, teríamos cantado uma das canções sobre as quais trabalhávamos na época? Não tenho certeza. O que me lembro com precisão é da fria cólera de Grotowski depois desse encontro; ele nos chamou e nos passou um sermão, sem piedade, todos juntos, sem distinção, mais ou menos desse jeito: “Como foi possível que nos comportássemos de uma maneira tão arrogante, sem respeito, como qualquer *blan* (em língua crioula haitiana, significa simplesmente estrangeiro) mal educado. Será que nós fomos tão estúpidos a ponto de não percebermos que o velho senhor era cego e muito frágil, e que nós o obrigamos a

ficar assim, com os braços erguidos, a suportar a nossa presença, prolongando inutilmente a nossa entrada na casa e nossa apresentação individual? Falta a vocês o mínimo de bom senso, o mínimo de compaixão?”.

Ao escrever isso, me dou conta de quantos detalhes foram apagados da minha memória, em primeiro lugar, o nome desse homem, mas também o que fizeram Grotowski, Maud e Tiga durante esse encontro, que presente eles levaram para o anfitrião. Entretanto, me lembro da luz que invadia o gramado e da terra vermelha no exterior da casa, da semi-escuridão no interior do lugar, do chão repleto de tampinhas de garrafa, e do rosto impassível do velho homem de olhos vazios. Mas, sobretudo, me lembro da vergonha e das dúvidas que me atormentaram depois do sermão de Grotowski. Ao longo dos dias que se seguiram, comecei a compreender como “girar” ou, melhor dizendo, quando é possível, como me deixar girar pelo fluxo que passa pelas portas, pelos lugares carregados de energia ou pelas pessoas. Busquei não forçar o movimento ou imitar alguém. Busquei levar minha atenção mais aos outros que a mim mesmo, sem tentar compreender a situação a todo custo. Busquei aceitar a possibilidade de uma realidade que escapava à minha compreensão racional do mundo. Creio que fosse aí que Grotowski queria me conduzir: suspender o julgamento.

Priscilla Duarte: O que da experiência parateatral se conserva no seu trabalho atual? Que práticas, dinâmicas são capazes, hoje, de reativar algo que foi vivido no passado? Cite algum exemplo.

François Kahn: Minha experiência parateatral certamente se reflete no trabalho parateatral que eu continuei a praticar, tanto nos projetos do Gruppo Internazionale L'Avventura, em Volterra (Itália), no início dos anos 80, quanto em certas fases do meu trabalho pedagógico em Udine³ (Itália) e em *Caminhos do Silêncio*, no Brasil, nos últimos anos. Mas, o extremo rigor do trabalho dirigido por Zmysłowski e Grotowski, foi, no meu caso, atravessado pela indução com a

³ Kahn refere-se ao trabalho pedagógico teatral que desenvolve na Accademia d'Arte Drammatica Nico Pepe, em Udine (Itália), desde 1999.

criatividade artística. Essa justaposição entre o trabalho parateatral e o trabalho teatral revelou-se para mim durante o projeto *L'Atelier*, em Volterra (Itália), mas também durante a última oficina conduzida por Grotowski, da qual participei, em 1985⁴. Eu utilizo a palavra “justaposição” para fazer entender que não se trata de “mistura” técnica, mas sim de indução.

Mas, creio que o cerne da questão não é técnico, e sim bem mais complexo, e reside na expressão “reativar o que foi vivo no passado”. E, aí, toca-se um ponto misterioso, no qual é arriscado colocar palavras na experiência. Contudo, tentaremos. No trabalho, às vezes, encontramos pessoas que pertencem à mesma “família” que você, de uma maneira corporal, instintiva, animal, assim como é possível encontrar uma pessoa que pertence a uma “família” indiferente ou hostil, que te obriga a manter distância, estar em alerta, ou mesmo, na defensiva. A maior parte do tempo, com essa pessoa que pertence à mesma família que você, não há necessidade de se explicar ou de comentar o trabalho; a única coisa a fazer é, muito simplesmente, dar a entender que você compreendeu quem ela é, que você abandona todas as defesas e deixa a intuição agir. Então, a energia encontra uma nova fonte alimentada pelo encontro. É claro que a idade não permite esperar a mesma qualidade de energia da juventude. Ainda que, antes, eu tenha me colocado a questão sobre a minha capacidade de continuar a guiar aquilo que eu considero como o coração do meu trabalho, esse encontro com uma pessoa da mesma “família” me revelou um dos segredos de Grotowski (e também de Zmysłowski, sob certos aspectos): sua capacidade de encontrar, e de fazer trabalhar juntos um certo número de pessoas da mesma “família” ou de “famílias” próximas (eu reitero que se trata de trabalho, mas isso vai bem mais além do trabalho), o que teve por consequência elevar significativamente o nível da energia posta em jogo, a variedade das poéticas, a complexidade das composições. Certamente isso traz consequências extremamente difíceis de administrar: como manter em vida tal grupo de trabalho sem criar uma seita e sem ceder a uma certa exploração do fenômeno, mantendo uma espécie de segurança física e psíquica de cada membro deste grupo? Isso quer dizer que um

⁴ Ver em *O Jardim* o texto que concerne à oficina de Montecastello (KAHN, 2019, p. 87-111).

grupo de pessoas reunidas para um projeto como *Czuwanie (Vigília)* ou *Teatro das Fontes* é um tipo de organismo complexo, precioso e frágil, cheio de energia, mas também exposto a grandes riscos, uma espécie de obra-prima viva, uma verdadeira criação artística inscrita no tempo presente, mas com raízes profundas e distantes.

Isso me faz pensar em um outro tema de discussão com Grotowski: o que se passa com a transmissão de tal experiência? O livro *Gog et Magog*, de Martin Buber, fala em profundidade desse problema na tradição Hassídica: o que se passa com a transmissão de uma prática (nesse caso, uma prática mística) de geração em geração. Uma das análises de Grotowski era de que existia, certamente, a transmissão de mestre a aluno (que, frequentemente, no Hassidismo, se efetua no seio da mesma família, em seu sentido primeiro), mas que, às vezes, ela saltava uma ou várias gerações, e que, às vezes, essa transmissão se dava fora de todo esquema pré-estabelecido, de maneira subterrânea e secreta. Para mim, isso é reconfortante: isso quer dizer que o simples fato de revelar uma parte do trabalho, mesmo algo incompleto, imperfeito, mas sem engano, sem mentira, de maneira concreta e simples, isso pode, talvez, ajudar na transmissão da experiência viva, e permitir que ela reapareça sob um outro céu, com outras pessoas, em um outro tempo.

Recebido em 13/09/2019
Aceito em 10/11/2019

Referências

GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro delle Fonti*. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Grotowski - testi 1954-1998** - Vol. III: Oltre il teatro. Organização e tradução Carla Pollastrelli. Firenze: La Casa Usher, 2016 (p. 235-253).

KAHN, François. **O Jardim**: relatos e reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985. Tradução Priscilla Duarte; revisão técnica Tatiana Motta Lima. São Paulo: É Realizações, 2019.

KAHN, François. *Do silêncio: as artes da cena e as práticas contemplativas*. Tradução Priscilla Duarte. **Revista da Pós**, EBA/UFMG, abril, 2018.

LIMA, Tatiana Motta. *Jardineiro silencioso*. In: KAHN, François. **O Jardim**: relatos e reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985. Tradução Priscilla Duarte; revisão técnica Tatiana Motta Lima. São Paulo: É Realizações, 2019 (p. 9-15).

KUMIEGA, Jennifer. **The Theatre of Grotowski**. Londres/Nova York: Methuen, 1985.

MAUSS, Marcel. *As técnicas do corpo*. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003 (p. 399-422).

SCHINO, Mirella. *Viaggio verso Moby Dick*. In: SCHINO, Mirella. **Il crocevia del ponte d'Era**. Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995. Roma: Bulzoni, 1996. (p. 173-188).