

A PRÁTICA DO SILÊNCIO NO TRABALHO TEATRAL E PARATEATRAL

*The practice of silence in theatrical and
parateatral work*

François Kahn

Ator, diretor, dramaturgo e pedagogo teatral (França)
teatrodacamera@gmail.com

Priscilla Duarte (Tradução)

Atriz do teatro Diadokai e pedagoga teatral. Doutoranda no PPGArtes/UFMG,
bolsista FAPEMIG.

RESUMO

Nesse artigo, o autor evidencia o silêncio como elemento significativo na interseção entre o campo das artes da cena e o das práticas contemplativas. François Kahn descreve e analisa o uso e a qualidade do silêncio em suas práticas, particularmente na aproximação entre parateatro e teatro, nos projetos *L'Atelier*, em Volterra (Itália), e *Caminhos do Silêncio*, em Ravena/Sabará, MG (Brasil).

Palavras-chave: *silêncio; ação; escuta*

ABSTRACT

In this article, the author highlights silence as a significant element in the intersection between the field of the performing arts and that of contemplative practices. François Kahn describes and analyzes the use and quality of silence in his practices, particularly in the contiguity between paratheatre and theatre, in the projects *L'Atelier*, in Volterra (Italy) and *Caminhos do Silêncio* in Ravena/Sabará, MG (Brazil).

Keywords: *silence; action; listening*

À amiga Ughetta Usberti

De início, é preciso considerar que as práticas do ator ou do *performer* e as práticas contemplativas parecem estar em lugares muito distantes, ou mesmo contrários, na postura e na atenção do sujeito diante do mundo. No primeiro caso, a pessoa parece afirmar sua presença diante do mundo, no segundo, ela parece subtrair-se, anular-se para dissolver-se melhor no mundo contemplado. Entretanto, existem zonas de proximidade ou de parentesco ou mesmo de identidade entre esses tipos de práticas. Penso, em particular, na importância do corpo (em sua presença, suas posturas e seus movimentos) e da consciência psicofísica. Para limitar o campo de minhas reflexões, escolhi o silêncio como território de minha experiência a ser explorado .

Ao retornar às minhas primeiras lembranças do trabalho com Jerzy Grotowski¹, não é o silêncio que me vem à mente, mas a ação física, o sopro de verdade em tudo e, em primeiro lugar, no corpo limpo de todo e qualquer julgamento, o ardor de queimar essa máscara e essa armadura sufocantes. O silêncio vem depois. É bem verdade que o projeto *Holiday* baseava-se em colocar a palavra entre parênteses: podíamos falar antes da realização da ação (por um tempo e com um enfoque bem preciso), mas não durante. Depois da ação, nós também não comentávamos, não tentávamos descrever e muito menos conceituar o que havia acontecido. Em alguns casos, junto com Grotowski, procurávamos recordar alguns elementos práticos, associações que tinham tido um papel no desenvolvimento da ação, como os pontos de crescimento, de encontro, ou, ao contrário, os pontos de fricção, de exagero. Gostaríamos tanto de poder reencontrar os primeiros quanto evitar os segundos se decidíssemos repetir a ação. Essas discussões pragmáticas eram muito delicadas e carregadas da emoção da recordação; não ocorriam no mesmo local da ação e, tão logo tendiam a carregar-se de conceitos, eram inexoravelmente interrompidas por Grotowski.

Certamente havia uma razão para essa desconfiança com relação à palavra (e, do mesmo modo, com relação à escrita): não deveríamos fixar as lembranças, mas deixar à memória – compreendida como uma atividade não apenas mental, mas também corporal, psicofísica – seu papel de registro, de sedimentação e de esquecimento. Naquele momento, Grotowski acreditava que toda tentativa de verbalização ou de escritura da experiência tenderia a deformá-la, a formalizá-la, em suma, a

cobri-la com um verniz conceitual, cuja consequência seria afastá-la e manipulá-la, comprometendo assim a possibilidade de reencontrar as fontes dessa experiência e, portanto, de poder repeti-la.

Uma outra razão é que, no decorrer desse tipo de trabalho, é muito difícil compreender quando o outro está livre para responder ou mesmo para escutar aquilo que nós temos necessidade ou vontade de falar. É preciso respeitar, de modo muito escrupuloso, a liberdade de cada um que deseje ficar sozinho. As ações comuns eram suficientes para criar um campo de presença, contato e troca entre as pessoas, fora de qualquer formalidade social e, portanto, na ausência de toda e qualquer palavra.

Estar em silêncio? É um pouco mais complicado. Em polonês, existe uma palavra que significa especificamente não falar – *milczenie* –, e outra – *cisza* – que significa não fazer barulho, estar tranquilo, em paz. Na verdade são dois conceitos bem diferentes, pois o primeiro designa uma decisão voluntária, uma escolha mais ou menos consciente, enquanto o outro é um estado que não depende apenas da nossa vontade, mas também da nossa atenção, da nossa escuta e da nossa tranquilidade corporal e mental.

Em *Holiday*, como em *Czuwanie*², não havia absolutamente nenhuma demanda técnica com relação aos participantes; eram exigidos apenas os engajamentos do corpo, do coração e da consciência. Era solicitado aos participantes que não falassem e não conceituassem a experiência, mas também que trabalhassem descalços, e essa era, como pude perceber, uma indicação indireta para a busca por um tipo de silêncio. Foi somente a partir da minha função em *Czuwanie*, da minha responsabilidade como guia, que comecei a orientar-me em direção àquele outro silêncio, mais profundo e complexo, que vai muito além da supressão das palavras. Penso que, pelo menos, duas impressões me guiaram nessa direção: por um lado, a vergonha que sentia no trabalho por causa das bolhas nos pés, constantemente renovadas (o que fazer para evitá-las? Só pude compreender isso plenamente bem mais tarde, durante o *Teatro das Fontes*) e, por outro, a impaciência e a irritação profundas que sentia por conta do barulho feito pelos outros participantes, particularmente no início de cada ação.

A impaciência e a irritação guiaram-me à escuta refinada daquele barulho e me fizeram descobrir três fatos. Para começar, que os participantes faziam barulho não somente com seus pés, mas também com sua respiração e seus movimentos; uma espécie de agitação rumorosa, como se procurassem esforçar-se psicologicamente para esgotarem-se mais rápido e, assim, justificarem sua preguiça ou seu desencorajamento. Em seguida, que a ausência de atenção aos outros (quando se parecia estar correndo com antolhos, como os cavalos de circo), tornava a ação totalmente caótica e atrapalhada, cheia de freadas e acelerações bruscas, o que, além da agitação rumorosa, provocava a aparição de bolhas nos pés e, às vezes, esbarrões acidentais. Enfim, sem dúvida, essa era a chave e, mesmo eu, não obstante todo o meu treinamento e minha prática, fazia a mesma coisa. Assim, comecei escutar o barulho que eu mesmo produzia, ao mesmo tempo em que dirigia minha atenção aos outros participantes.

Para escutar realmente os outros é preciso diminuir o nível de barulho e de agitação que cada um produz por si mesmo. Isso pode ser feito, em parte, de maneira voluntária, por exemplo, relaxando os músculos da garganta para cessar a emissão de uma espécie de suspiro ofegante, ou apoiando os pés no chão de forma decidida, sem batê-los, ou ainda, mudando voluntariamente o ritmo da ação. É preciso notar que os barulhos rítmicos e mecânicos têm um efeito hipnótico: isso embala literalmente a atenção e é necessário um esforço particular de cada um para dar-se conta e sair dessa mecanicidade. Escutar os outros permite também romper o efeito hipnótico e corrigir o próprio comportamento. Também é possível fazer isso de uma maneira intuitiva (nesse caso, podemos falar de uma inteligência do corpo, que corrige os movimentos por meio da propriocepção inconsciente, reflexa) ligada a uma atenção alargada e consciente. Pouco a pouco, a partir do momento que os barulhos do interior aquietam-se, os barulhos do exterior tornam-se mais precisos e começamos a ouvir uma “música dos sons”. No início, essa música é ainda muito perturbada, descontínua, mas depois, com o tempo e a fadiga, os sons do exterior tornam-se mais leves e mais precisos e, assim também, os sons interiores. Começamos a distinguir os batimentos do coração, o farfalhar do ar sobre os corpos e o chão torna-se como a pele de um tambor sob os pés. Isso é perceptível em nós mesmos e fora de nós, nos outros, no espaço da sala. É o silêncio vivo. É o silêncio compartilhado.

Quando comecei a trabalhar no projeto *Teatro das Fontes*³, eu já tinha tido toda essa experiência de trabalho com outras pessoas, experiência realizada fora de qualquer troca verbal. Mas, o desafio desse novo projeto era o encontro com essa solidão frente a uma natureza não humana. E isso revelava irremediavelmente o barulho constante que nós mesmos fazemos com nossa mente, com nossos pensamentos. Enquanto agimos, pensamos e criamos, algo que poderíamos descrever como um enxame de moscas rodopiando barulhentas ao redor de nossa cabeça se apresenta sem cessar. Isso pode atingir tamanha intensidade a ponto de provocar um estado alucinatório, um sonho acordado, que nos desliga da realidade presente à nossa volta. Nesse aspecto, é impossível qualquer aproximação voluntária e direta: para conseguir parar esse enxame de pensamentos, não basta querer. Só conheço dois caminhos para escapar disso: no primeiro, oferecemos um número de informações tão grande para a mente trabalhar que não deixamos espaço/tempo para que ela pense. É o que acontece quando nos encontramos em uma situação realmente perigosa, ou então quando nossa atenção está tão atraída por estímulos simultâneos que acaba por dividir-se entre múltiplas ações. No segundo, o corpo/mente que age está tão cansado que abandona-se, para de pensar, de julgar, de se lamentar. Para atingir esse estado, que podemos, talvez, chamar de contemplativo, é preciso uma ação a ser desempenhada que seja simples, concreta, quase monótona ou cotidiana; se não, a pessoa cai rapidamente em um sono profundo. Nos dois caminhos, é preciso uma espécie de motivação. Pode ser uma curiosidade real (o que acontecerá se continuarmos nessa via?), pode ser a compaixão ou o amor (como no caso de Ramakrishna e seu amor pela Mãe, ou de Rabbi Bunan pela Shekhina), ou mesmo o desespero. Mas, em todos os casos, essa motivação está ligada à humildade, a uma distância do meu/eu.

A fronteira entre o trabalho parateatral e a criação artística (utilizo a palavra 'artística', porque isso não diz respeito apenas ao teatro, mas ao conjunto das artes) é bem mais próxima e permeável do que podemos imaginar. Em 1985, em Volterra (Itália), participei da elaboração de um projeto, *L'Atelier*, guiado pelo *Gruppo Internazionale l'Avventura* (grupo formado por mim, Laura Colombo, Annet Henneman, Fausto Pluchinotta, Armando Punzo e Stefano Vercelli), que teve como objetivo estudar a indução entre os processos de trabalho sobre si e os processos de trabalho criativos, propondo aos participantes convidados que trabalhassem tanto sobre um projeto artístico pessoal, quanto sobre ações não verbais propostas a cada dia, durante todo o período do projeto. Talvez seja bom explicar em que sentido uso a palavra indução. Essa é uma palavra utilizada por

Grotowski, e que se origina no vocabulário da física: transmissão à distância de energia elétrica ou magnética por intermédio de ímã ou de corrente elétrica. Aplicada ao trabalho que realizávamos, ela significava uma passagem de energia entre as pessoas, sem que elas tivessem obrigatoriamente uma ação em comum, ou um objetivo comum, uma passagem feita por simples proximidade. Essa passagem de energia por proximidade é o que experimentávamos entre as ações artísticas e as voltadas ao trabalho sobre si.

Na primeira sessão do projeto *L'Atelier*, que se deu na primavera de 1985, nós mantivemos uma diferenciação entre o trabalho do *Gruppo Internazionale l'Avventura* e o trabalho dos artistas convidados participantes. No início da segunda sessão, no outono de 1985, decidimos modificar essa estrutura, e o trabalho criativo era realizado também por nós mesmos, os membros do *Gruppo Internazionale l'Avventura*. Assim, na segunda sessão de *L'Atelier*, eu e Anne Zénour – atriz francesa, que eu conhecia bem por termos trabalhado juntos com Grotowski em diversas ocasiões – decidimos fazer um estudo sobre um fragmento do romance *O Som e a Fúria*, de William Faulkner.

O lugar de trabalho e hospedagem era Villa Giardino, um grande edifício logo abaixo do ex-hospital psiquiátrico de Volterra, cercado por um jardim, e que dava diretamente para o campo em torno. Cada participante beneficiava-se de um espaço fechado, se assim o desejasse, onde podia desenvolver seu trabalho criativo pessoal e de quartos coletivos onde podia dormir. Todo o trabalho (tanto criativo quanto parateatral) era banhado pelo silêncio, não de uma maneira rígida, mas cultivada por todos: era uma das condições aceita pelo conjunto dos participantes. Cada um aceitava também contribuir nas tarefas materiais de manutenção e limpeza dos espaços comuns, na compra de alimentos, na preparação das refeições e na lavagem da louça. Cada um havia apresentado um projeto artístico e comprometia-se com a tentativa de realizá-lo, ou, ao menos, a mostrar, ao final, o estado de sua realização. Ao mesmo tempo, todos seguiam quotidianamente o trabalho prático de um dos membros do grupo *L'Avventura*, tendo a experiência de seguir diferentes ações propostas durante a primeira semana e, depois, escolhendo apenas um dos guias para seguir durante o restante de *L'Atelier*. Havia um dia de repouso por semana, tanto para os participantes quanto para os guias. A cada noite, nós subíamos para a antiga cidade, até o Conservatório, onde encontrava-se outro espaço de trabalho (uma grande sala retangular, vazia, separada por dois degraus de uma abside semicircular, com todo o piso revestido de madeira). Nesse espaço, durante algumas horas, acontecia uma ação em comum, silenciosa, mas com a

intervenção de harpas de boca, kalimbas e tambores tocados por Stefano Vercelli. É preciso assinalar que esse trabalho com os instrumentos foi o prolongamento de uma investigação iniciada durante o *Teatro das Fontes* ⁴, por Pierre Guicheney e Stefano Vercelli, sobre o canto harmônico.

Eu desenvolvia com alguns participantes, todas as manhãs, durante *L'Atelier* duas ações – sem contar a ação em comum, da noite. Realizava uma sessão de uma hora de *Hata Yoga*, trabalhando sobre a saudação ao sol e alguns *Asanas* mais simples do *Yoga* clássico, tomadas de empréstimo do livro de B. K. S. Iyengar. E fazia, ainda, uma espécie de passeio, um percurso muito preciso e sempre idêntico, durante o qual havia também momentos de parada (nesse caso, variando lugar, orientação e duração) nos quais assumia posições e efetuava movimentos de alongamento da coluna vertebral (“abrir” de maneira progressiva o espaço entre as vértebras, como dizemos no *Yoga*, ou, mais simplesmente, como fazem naturalmente os gatos e os cachorros quando acordam). Esta ação era totalmente silenciosa, sem comentários, quase entediante, por ser tão precisa e repetitiva. Mas, exatamente essa ausência de “distrações” era o que me conduzia a uma espécie de calma ativa, de presença em relação a mim mesmo e ao mundo a meu redor. Isso não era muito diferente dos exercícios de *Yoga* que eu fazia. Esses eram praticados dentro da Villa Giardino, e a atenção dirigia-se naturalmente ao próprio corpo, ao interior do corpo. Já durante o passeio, a paisagem, os elementos e fenômenos naturais (o sol, as nuvens, a chuva, o vento, etc) mudavam a cor e a tonalidade das percepções. No último dia de *L'Atelier*, concluí a ação invertendo o tempo e o espaço: nós percorremos a trilha em sentido inverso àquele que tínhamos praticado cotidianamente e em hora oposta, ou seja, no fim da tarde, quando o sol baixava no horizonte e o campo era invadido pelo crepúsculo, e não ao amanhecer. Fiquei surpreso ao ver e escutar o reverso do percurso e também por perceber que tinha acumulado, inconscientemente, uma espécie de conhecimento psicofísico, que teria permanecido velado se não fosse pela inversão da direção.

Paralelamente a essas ações ou exercícios, eu passava as tardes trabalhando com Anne Zénour sobre o estudo prático de *Quentin - 2 de junho de 1910*, texto que escolhemos como tema de nossa criação. Trata-se de um fragmento bem curto, do segundo capítulo do romance *O Som e a Fúria*, de William Faulkner. Nesse capítulo, Faulkner conta sobre as horas derradeiras do estudante Quentin Compson, seu passeio solitário às margens do rio no qual, por fim, ele se suicida, afogando-se com os bolsos cheios de pedras. Durante esse último passeio, ele pensa no amor que sentia desde a

infância por sua irmã mais velha, Caddy, e no ciúme violento que se apoderou dele depois que descobriu a ligação dela com um outro. Esse texto, escrito em 1926, tem a particularidade de não ter nenhuma pontuação, nenhuma indicação sobre quem pronuncia as frases do diálogo ou os comentários. Trata-se realmente de um fluxo de pensamento, um fluxo contínuo e aparentemente incoerente, sem ordem temporal, que segue tão somente uma lógica de associações mentais, e que só é interrompido pela morte do personagem. O texto traz também a natureza andrógina do personagem em cena, às vezes homem, às vezes mulher, às vezes criança, com passagens abruptas de um a outro, o que exige da atriz grande precisão e agilidade, uma espécie de virtuosismo.

Eu e Anne trabalhamos juntos numa forma de escritura da pontuação: usamos simples barras oblíquas para separar, precisamente, no texto as frases do diálogo das descrições e dos comentários pertencentes ao fluxo mental de Quentin. Depois, definimos a priori a direção do olhar da atriz, para separar fisicamente a expressão do rosto e a voz dos três “personagens”. Quentin (no passado): olhar para cima; Caddy (no passado): olhar para o lado; Narração (Quentin no presente): olhar à frente, fixando o desenrolar do filme (conforme as indicações do texto). O olhar do amante, que aparece muito brevemente, foi associado à fumaça do cigarro que ele fuma. Paralelamente, trabalhamos sobre a memorização do texto e escolhemos uma espécie de grande banheiro, no primeiro andar da Villa, como sala de trabalho. Esta escolha, em grande parte determinada pelas contingências (não havia outros espaços isolados disponíveis) teve grande papel na elaboração do espaço cênico, a partir do momento em que decidimos não “deslocar” o trabalho no momento de mostrá-lo aos espectadores. Então, modificamos o espaço, criando uma grande poça d’água (bastou tampar o ralo do escoamento de água do chão do banheiro), invadida por tufos de ervas que, para nossa surpresa, começaram a crescer e a exalar um odor de pântano, de plantas em decomposição. Este espaço também nos possibilitou a utilização de uma pia e de um chuveiro, e obrigou-nos a trabalhar bem perto dos espectadores.

Não vou descrever todas as etapas do processo criativo que nos conduziram a apresentar este “estudo” para, no máximo, doze espectadores. Quero apenas assinalar a importância que esse primeiro trabalho teatral teve para mim, o quanto ele trouxe premissas para projetos futuros: a poética e a complexidade do texto utilizado – a centralidade da presença do ator – a simplicidade dos objetos utilizados e a literalidade da situação (por exemplo, a utilização da água em cena), a grande proximidade dos espectadores e seu número reduzido.

Não devemos esquecer que isso só pôde acontecer e se desenvolver porque estivemos imersos de maneira contínua no espaço/tempo de *L'Atelier* e no seu silêncio. É impossível demonstrar que houve uma contaminação do trabalho parateatral no trabalho teatral, mas estou convencido de que houve mesmo uma forma de indução energética/poética entre essas duas linhas de investigação. Por fim, devo acrescentar que este estudo transformou-se, mais tarde, num espetáculo propriamente dito, graças ao *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera*, que produziu *Quentin* e graças à Luisa Pasello que o interpretou. O texto, desta vez em italiano, foi reelaborado e completado por uma introdução e uma conclusão tomadas de empréstimo de um outro texto de Faulkner, *Apêndice Compson*, escrito dezesseis anos depois do romance para, de certo modo, explicar a trama, os antecedentes e desenvolvimentos dessa saga familiar. A introdução e conclusão aconteciam em outro espaço (um camarim de teatro), o que obrigava os espectadores a se deslocarem duas vezes durante o espetáculo; seguiam a ação de aplicação e, no final, limpeza da maquiagem da atriz que era acompanhada por música, (blues interpretados por Bessie Smith), tocada em um gravador de fita cassete. No resto, tudo retomava os mesmos elementos elaborados na primeira encenação com Anne Zénour.

A partir de então, comecei a trabalhar no campo do teatro de representação⁵. No trabalho parateatral não há ator, nem diretor, nem cena, nem mesmo há uma narração, uma história, tudo é literal. Não obstante, ou talvez até por causa disso, quando levamos essa bagagem de experiências para o teatro, para a cena em si, certos elementos fundamentais se mantêm. Para mim, um desses elementos é o silêncio no trabalho teatral. Para tentar indicar seus contornos, sua função, eu poderia partir do ponto de vista do ator, mas prefiro, nesse texto, falar do diretor. É muito difícil também estabelecer uma ordem (cronológica ou de importância) nas diferentes anotações que fiz a respeito do silêncio. Além do mais, penso que é preciso considerar tais anotações como algo muito pessoal, que pertence a minha percepção estética e ética do trabalho teatral em geral. Não se trata de uma metodologia, mas de uma espécie de paisagem, de música necessária ao meu trabalho.

Desde o início de todo e qualquer trabalho, peço aos atores que experimentem um procedimento de memorização silenciosa, baseada na escrita do texto, seguida de um trabalho mental de memorização sem passar pela vocalização ou pela articulação do texto⁶.

No espaço/tempo dos ensaios, do trabalho criativo fundamental, o silêncio é também uma condição necessária, tanto para o ator quanto para o diretor. Sem ele, tudo torna-se mecânico, técnico e estéril. A concentração e a delicadeza necessárias ao trabalho de exploração (do personagem, das ações, das relações com os outros, com o espaço e com os objetos) exigem silêncio do espaço e das testemunhas.

Com os atores, procuro abster-me de todo comentário inútil, parasita ou redundante. Durante as improvisações iniciais, creio que a única coisa que pode ser comunicada ao ator é o sentimento de acreditar (ou não acreditar) naquilo que aconteceu; é a indicação dos momentos em que, como testemunha, tenho impressão de descobrir alguma coisa orgânica e surpreendente naquilo que o ator faz. Não compreendo exatamente do que se trata, mas tenho convicção de que é algo vivo e fecundo. É essa constelação de momentos que permitirá ao ator repetir sua improvisação, desenvolvê-la, fazer uma composição ou uma montagem. E essa operação muito complexa precisa de um espaço/tempo de silêncio.

Na composição de um espetáculo, gosto também de preservar momentos de silêncio que alimentam tanto a atenção do ator como a do espectador. Frequentemente, são momentos de respiração ou de suspensão. Mas, isso implica uma presença muito particular dos atores: o silêncio deve ser habitado.

Muitas vezes, notei nos atores que o grande volume dado à voz sufoca sua capacidade de atenção auditiva (especialmente quando se trata de recordar uma voz ouvida, uma situação vivida). Então, frequentemente peço ao ator para trabalhar com uma voz “menor” que a sua voz natural, que seja apenas suficiente para transmitir o sentido daquilo que ele tem a dizer e que, ao mesmo tempo, permita que ele escute a voz interior da memória ou da fantasia (sem cobri-la).

Na medida do possível, peço ao ator que saiba de cor o texto dos colegas, para poder escutá-los de verdade. Não tenho atração pela improvisação de texto. Ao contrário, o texto escrito e fixo parece-me conceder ao ator uma verdadeira liberdade. Ele não fica obrigado a dispersar sua atenção e suas fantasias na invenção de um texto. Ele se atém a uma perfeita memorização do texto, e esse é um trabalho que deve preceder a improvisação em si (supondo que seja uma improvisação com um texto, mas, se for uma música ou uma canção, o processo é o mesmo). É isso que dá ao ator liberdade para escutar o outro e para seguir o fio interior de sua pesquisa ou de sua partitura.

Gosto que o ator não faça barulho em cena. Por exemplo, reconheço os atores que me interessam pelo fato de eliminarem todo barulho supérfluo em cena, em particular, com os objetos e com o próprio corpo. Desconfio de atores que marcam a própria entrada em cena batendo o pé no chão ou batendo uma porta, que enfatizam a intensidade de suas emoções ao mover ruidosamente os objetos, os móveis, que deslocam-se em cena tendo como ruído de fundo o solado de botas ou o salto de sapatos altos. Não gosto de ouvir a respiração do ator.

Guardo duas lembranças preciosas de mestres do teatro tradicional. Ao fim de uma demonstração de trabalho de Nô japonês, no Festival de Santarcangelo (Itália), o mestre Kanze Hideo tinha terminado sua dança, onde interpretava o fantasma de uma rapariga, agachando-se bruscamente no chão. Ali, ele ficou imóvel, imperturbável, totalmente silencioso durante longos minutos, indiferente aos aplausos prolongados, como uma pedra ou um tronco de árvore abandonado sobre a cena. Encontrei outro mestre, em 1978, num templo, no centro de um minúsculo vilarejo no sul da Índia. Era um professor de música e de canto que acompanhava a trupe de jovens atores da escola Kerala Kalamandalam, para a apresentação de um espetáculo de Kathakali. Era um templo bem modesto e, como a trupe oficial da escola, conhecida no mundo inteiro, estava em turnê, enviaram a trupe dos jovens alunos, menos profissionais, acompanhados de seus professores mais antigos. Como os outros, esse professor que era ator, cantor e músico vestiu seu figurino, tocou o tambor e cantou durante todo o espetáculo, ou seja, por aproximadamente oito horas; depois, ao fim do espetáculo, de madrugada, sem aplausos, sem ter dormido, em silêncio, ele trocou de roupa, retomou sua trilha por entre os campos de arroz, em direção à parada de ônibus, com a mala numa das mãos e o guarda-chuva na outra, para voltar à sua casa. Não sei o seu nome – ele não era famoso – mas, ele é para mim a quintessência do ator tradicional, pela qualidade e complexidade de sua arte, por sua tenacidade e sua humildade silenciosa.

Foi a partir dessa longa sequência de experiências parateatrais e teatrais que propus, quase trinta anos depois de *L'Atelier*, um outro projeto – *Caminhos do Silêncio* – cuja primeira experimentação realizou-se em fevereiro de 2017, num espaço natural protegido, perto de Belo Horizonte, com uma dezena de participantes⁷. Esse projeto retoma a ideia de seguir duas linhas paralelas de trabalho: a linha parateatral, voltada inteiramente ao trabalho sobre si, sem nenhum objetivo narrativo ou espetacular, e a linha performática baseada em um trabalho de improvisação, a partir de um fragmento de poesias extraídas dos *Quatro Quartetos* de T.S. Eliot. Como o título do projeto indica, a

regra inicial era permanecer em silêncio durante os cinco dias do laboratório. De acordo com minha experiência, sabia que para criar e manter o silêncio durante tantos dias é preciso prever um tempo e um lugar destinado à palavra. Havia então a exigência do silêncio em todos os espaços e durante todo o tempo do laboratório, mas também um lugar – a sala das palavras – e um momento – a reunião da manhã, após o café da manhã – em que era possível falar, dar indicações, comentar, fazer perguntas e respondê-las, durante cerca de uma hora e meia.

Não vou descrever aqui todos os desdobramentos dessa experimentação, mas somente evocar dois momentos do trabalho: uma das quatro *Ações de Noite* que tivemos e a última fase do trabalho criativo, ou seja, as improvisações estruturadas a partir das poesias de T.S. Eliot. É preciso ter em mente que, repito, as duas ações situam-se em direções e tempos totalmente diferentes, mas, por razões puramente práticas, elas desenvolveram-se nos mesmos espaços: as duas salas de trabalho do instituto que nos acolheu.

No que concerne à improvisação estruturada, cada participante optou por trabalhar na direção artística que lhe interessava (um dos participantes era músico, outro tinha interesses artísticos múltiplos, outra estava interessada no canto e na escrita), mas, a maior parte deles vinha do meio teatral, universitário ou não. No início, pedi que cada participante encontrasse um lugar (podia ser na natureza ou dentro de uma das construções), para trabalhar sobre o texto sorteado por cada um, elaborando, a partir dele, uma improvisação. Falo de uma improvisação estruturada, pois, para mim, há sempre dois níveis de improvisação: o primeiro consiste em descobrir ações (mesmo que extremamente simples) em associação com o texto e, em seguida, compor essas ações com o texto ou com outros materiais. O passo seguinte é ensaiar (em francês, utiliza-se a palavra “repetir”) a improvisação, estruturando-a e tornando-a mais complexa, tentando manter vivo (não mecânico) o todo.

Na véspera do último dia do laboratório, solicitei que cada participante me convidasse para ir ao seu espaço para assistir ao seu trabalho. Finalmente, no último dia, pedi que cada um elaborasse uma nova improvisação a partir da precedente, transportando-a para uma das duas salas (da maneira mais simples possível, conservando apenas os elementos indispensáveis do lugar onde ela havia sido criada), para apresentá-la aos outros participantes. Acrescentei uma última regra: no fundo da sala havia um semi-círculo de almofadas reservadas ao grupo de participantes que agora

estariam na função de espectadores. Aquele que apresentava seu trabalho, devia escolher um desses espectadores (com exceção de mim mesmo) para ser sua testemunha privilegiada e tinha toda a liberdade de afastar-se do resto do grupo (podia colocar-se na outra extremidade da sala, ou mesmo dar-lhe as costas, mesmo que a ação se tornasse quase invisível ou inaudível para todos), mas, devia ficar perto de sua testemunha e dirigir-se diretamente a ela.

O que me interessava nessa última situação (na “demonstração de trabalho”) era o esforço contraditório exigido dos participantes. Por um lado, pedia o esforço da translação, ou seja, de deslocar a improvisação de um lugar ao outro, conservando a complexidade da estrutura, com todos os seus detalhes de ação, de voz, de presença. Aqui, o perigo era de perder associações e emoções que apareceram no curso da improvisação original. Por outro lado, buscava anular a ênfase espetacular ao dirigir a ação a uma pessoa bem próxima (física e afetivamente) e não mais para um “público”, como se diz. Não se tratava mais de uma forma teatral, mas de um testemunho do real vivido.

Cada participante escolheu soluções bem diferentes. Por exemplo, alguns, desde o início, escolheram uma das salas para suas improvisações; outros escolheram lugares distantes, nas florestas do entorno; por fim, outros escolheram um lugar ou um percurso nos jardins. Por causa da transferência para a sala, aqueles que haviam trabalhado no exterior acreditavam que não reencontrariam as impressões e estímulos da natureza. É nesse caso que a importância dos detalhes das ações e das associações se mostra tão fundamental. Com nossa memória psico-corporal é possível reencontrar exatamente o que se passou no nosso corpo e na nossa percepção.

Eu poderia contar cada uma das improvisações estruturadas, mas prefiro me ater a três delas, bem diferentes entre si. Por exemplo, uma das participantes acreditava que não poderia reencontrar os perfumes e os sons do lugar original da improvisação. Mas, o fato de levar para a sala alguns frutos caídos da mangueira, a mesa e a cadeira que ela havia utilizado no jardim, permitiu que ela reencontrasse aquela conexão. Podemos mesmo dizer que, milagrosamente, o exterior convidou-se a entrar em sua improvisação (ela mesma me contou o ocorrido pois, de onde eu estava sentado, não pude ver o que se passava do lado de fora): no momento em que ela se pôs a cantar, viu, da janela ao seu lado, uma grande revoada de pássaros que passou várias vezes no céu e desapareceu exatamente no final da sua canção. Com outro participante, a transferência mental dos detalhes e a

proximidade da testemunha foram a chave para a vida da ação. Em vez de fazer a mímica do seu percurso no jardim, o participante contou o percurso verbalmente, assumindo certas posturas do corpo, certos gestos, mantendo sempre as citações da poesia de Eliot nos mesmos lugares que havia escolhido em seu percurso. Nesse caso, foi sua cumplicidade com a testemunha o que transformou toda a ação. Não era mais possível saber o que era narrativa e o que era citação do poema. A fluidez e a absoluta falta de ênfase ligadas à minúcia das lembranças restituíram ao seu trabalho a vida da improvisação inicial. Enfim, no que diz respeito ao terceiro participante, o virtuosismo profissional ligado à total humildade da questão que ele colocou para si mesmo acabaram por fornecer uma solução surpreendente à sua ação. Esse músico perguntou-se sobre a relação entre a música que pratica – é um excelente flautista – e o “peso” das palavras de Eliot que desejava pronunciar. Então, ele escreveu uma composição musical que compreendia também uma parte de improvisação e confrontou-a materialmente com os fragmentos de texto, utilizando mudanças de posturas estritamente mínimas entre texto falado e música tocada, e tempos de silêncio como articulação. Pude entender não apenas a sutil e rigorosa articulação de toda a ação, mas também o silêncio entre as palavras e o silêncio entre as notas, algo que todos sabemos, mas que temos tanta dificuldade de experimentar.

A *Ação de Noite* desenvolvia-se um pouco como em *Czuwanie*, com as mesmas regras simples, mas com duas diferenças: eu estava sozinho para guiar o trabalho e não tinha mais a mesma energia de quando era jovem. Entretanto, eu não tinha nenhuma intenção de ser uma testemunha passiva. Para compreender, ou melhor, para perceber intuitivamente a natureza viva de cada um dos participantes, e poder assim guiar a ação, eu sabia que devia colocar-me em movimento, agir, encontrar e reencontrar uma conexão com uma energia psicofísica muito particular que se manifesta nesse tipo de ação. Evidentemente, como participante ativo posso dar apenas uma imagem muito subjetiva do que aconteceu.

A *Ação de Noite* ocorria depois do anoitecer, na sala de trabalho que tinha um chão de madeira. Na verdade, eram tacos de madeira dura, colados sobre o revestimento do chão, que se descolaram com o tempo, mas que resistiam encaixados uns aos outros. Quando nos movíamos, os tacos faziam um leve ruído, muito particular. Perto dessa sala, numa depressão do terreno, havia um lago no qual, a partir do crepúsculo, ocorria um concerto, o do cruzamento dos sapos-martelos que, como diz o nome, emitem um chamado que parece o som abafado de um martelo sobre uma

bigorna. Esse concerto seguia um ritmo estranho: amplificava-se e apaziguava-se até, por fim, desaparecer bruscamente. A sala era iluminada tristemente por lâmpadas fluorescentes e eu sempre levava duas velas, para que pudesse, a um certo momento da ação, desligar a luz elétrica deixando apenas, para nos iluminar, as chamas vivas das velas.

A particularidade desse tipo de ação que realizávamos à noite é não deixar nenhuma possibilidade para a intervenção verbal (somente na manhã seguinte era possível comentar e reorientar a ação, pois aqui, diferentemente de *Czuwanie*, os participantes não eram convidados para apenas um dia de encontro, mas tinham a possibilidade de repeti-lo por quatro noites seguidas). Nessa ação, para se estar presente e agir, precisa-se manter a consciência e a intuição no nível mais alto possível. O guia deve levar em conta o que acontece consigo, com os outros e entre as pessoas presentes, e, intuitivamente, conectar-se com uma ou várias pessoas ou ainda, quando o momento se apresenta, seguir uma linha totalmente individual. Não há nenhuma estratégia: a única possibilidade é estar plenamente engajado na ação, sem julgamento ou discussão mental sobre si ou sobre os outros. Não podemos forçar de nenhum modo as pessoas a agirem, somente podemos encorajá-las respondendo aos estímulos que produzem, sem perder o fio da nossa própria intuição corporal. Quando no grupo aparece uma pessoa – ou várias – que tem a intuição de tudo isso - mesmo que ela não esteja claramente consciente, mesmo que, no início, seja apenas como se seu corpo manifestasse essa intuição, esse conhecimento, produz-se uma espécie de conexão viva, fonte de energia que transforma a ação e a conduz a um outro nível, mais alto, mais claro; e não unicamente de uma maneira pessoal, mas também interpessoal, entre todos os participantes. Aparece uma outra qualidade de percepção, de escuta. E o silêncio toma seu espaço, e o olhar é como que lavado de julgamentos, e o corpo é carregado em um movimento fluido, pela corrente. O espaço é calmo, a chama da vela quase não dança mais, e cada um pode seguir o fio interior da ação, quase imperceptível, pode perceber a vibração sutil do corpo e do coração. O canto dos sapos suspendeu-se e no silêncio, eleva-se o canto dos tacos do piso de madeira.

© François Kahn - Nantes le 31 octobre 2017

NOTAS

1 Entre 1973 e 1985, eu participei de muitos projetos do *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. Em 1973, trabalhei como participante no projeto *Holiday* dirigido por Jerzy Grotowski, na França, no âmbito do Festival de Outono de Paris. Em 1975, participei como guia da *Université des Recherches*, organizada pelo Teatro Laboratório em Wrocław (Polônia), como colaborador de Wlodek Staniewski. Em 1977, trabalhei como guia nos projetos *Montagne de Flammes* (Montanha de Chamas) e, depois, *Czuwanie* (Vigília), ambos dirigidos por Jacek Zmyslowski, estreito colaborador de Grotowski. Trabalhei também como colaborador e guia no projeto *Teatro das Fontes*, dirigido diretamente por Grotowski em Brzezinka (um espaço natural concedido ao Teatro Laboratório para seu trabalho de pesquisa, perto de Wrocław) até 1980, ano no qual deixei a Polônia. Por fim, trabalhei, de novo como participante, em 1985, no *stage de Montecastello* organizado para Jerzy Grotowski pelo *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale*, de Pontedera (Itália). No que concerne esse meu trabalho com Jerzy Grotowski, indico o livro que escrevi sobre o assunto: *Le Jardin - Récits et réflexions sur le travail para-théâtral* de Jerzy Grotowski entre 1973 e 1985, editora Accademia University Press - Torino 2017.

2 Ver nota 1.

3 Ver nota 1.

4 Ver nota 1.

5 No âmbito do trabalho teatral, segui quatro orientações de ofício/artesanato: o ofício de ator, no início, quase exclusivamente com meus colegas do *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale*, de Pontedera, sob a direção de Roberto Bacci; o ofício de diretor, associado ao ofício de dramaturgo, em diferentes produções do CSRT, e também do *Centro Teatrale Bresciano*, dirigido por Cesare Lievi, sem esquecer as produções do *Teatro da Camera*, nessa particular tripla função de ator, diretor e dramaturgo; e por fim, o ofício de pedagogo teatral. Nessa última função, comecei a trabalhar na *Scuola Paolo Grassi* e na *Accademia dei Filodrammatici de Milão* (Itália), e depois, regularmente, há vinte anos, na *Accademia d'Arte Drammatica Nico Pepe*, em Udine (Itália), sem contar inúmeros cursos e oficinas, particularmente nas diversas universidades brasileiras, nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Londrina, Belo Horizonte, Santa Maria, Uberlândia, Salvador, Belém, Campinas. Ao tentar analisar o que se passou comigo no âmbito do teatro, considero importante explicar melhor os motivos que me conduziram a esse estranho comprometimento que se constitui no *Teatro da Camera*. Além desse trabalho solitário ter me concedido liberdade para experimentar minhas capacidades como ator, escolher textos exigentes e, quase todos, não praticados no teatro, ofereceu-me, principalmente, a possibilidade de dar continuidade ao meu trabalho, uma vez que dependia apenas da minha própria produção, e eu pude criar uma espécie de repertório que se manteve vivo por longo tempo. Essa continuidade de trabalho é uma das condições vitais para a prática desse estranho ofício/artesanato do ator.

6 Para mais detalhes sobre a noção de memorização do texto em meu trabalho, indico a leitura de KAHN, François. *Reflexões sobre a prática da memória no ofício do ator de teatro*. Sala Preta, nº9, 2009, Universidade Federal de São Paulo.

7 Esse projeto foi concebido, organizado e parcialmente financiado pelo Grupo de Pesquisa do CNPq "Cria: Artes e Transdisciplinaridade", coordenado pelos professores Fernando Mencarelli e Monica Ribeiro, da UFMG.