

François Kahn: Um artesão da cena

(Entrevistado por Michele Zaltron ¹)



O ator, diretor e pedagogo francês François Kahn esteve recentemente no Brasil para participar do Seminário Internacional Grotowski 2009 – Uma vida maior que o mito, ministrando uma residência artística e realizando palestras. O evento, que recebeu o selo da UNESCO pelo “Ano Grotowski”, foi organizado pela UNIRIO com a curadoria da Prof^a Tatiana Motta Lima.

Na entrevista que se segue busquei focar no pensamento e no fazer teatral de Kahn, que tem suas raízes nos projetos que participou com Jerzy Grotowski nos anos 70 e 80, nas fases do parateatro e do Teatro das Fontes. Ao longo de sua trajetória artística, François Kahn desenvolveu um modo de trabalhar e pensar a arte teatral valorizando o artesanal, as particularidades de cada pessoa, a simplicidade e a presença viva em cena.

MZ – Como ator e diretor pedagogo, quais as maiores dificuldades ou limites que você percebe nos atores com os quais você tem trabalhado?

FK – Eu não tenho uma percepção geral disso, cada pessoa é diferente, tem dificuldade para uma coisa e facilidade para outra. Primeiro de tudo, você não muda a qualidade de uma pessoa, tem pessoas que são interessantes para você e outras que não são. É sempre uma coisa pessoal, você não pode fazer com que as pessoas mudem, as pessoas são como são. Então, o problema é encontrar as pessoas certas para você, que possam trabalhar na direção do que você está buscando, não é um julgamento, são vias diferentes. Também é muito complicado para mim trabalhar com pessoas que tem forte dominação intelectual sobre o trabalho, porque elas tentam constantemente julgar o próprio trabalho, o trabalho dos outros e não conseguem seguir os seus próprios impulsos, que é como se deixar guiar pela intuição e pelo corpo. Essa é uma das chaves pra mim. Uma outra coisa é a energia. Quer dizer que para estar em cena você necessita de uma certa qualidade de energia, como uma fonte dentro, algo muito simples, que não depende do estado de cansaço. A qualidade dessa energia psicofísica, no sentido de que depende da unidade corpo e mente, é fundamental para o trabalho do ator. Alguns atores em cena são vivos como fogo, outros leves como ar e outros pesados como pedra. É preciso reconhecer a intuitividade e a qualidade energética do ator. E a terceira coisa que eu considero importante é a confiança que se cria entre as pessoas. Isso você só pode saber experimentando, não tem como saber antes de trabalhar concretamente. Por isso, é impossível prever antecipadamente qual será a qualidade da relação de trabalho, não

a qualidade do ator ou do diretor, que são duas coisas diferentes. Depois, o resto é um problema de tempo, de dedicação...

MZ – Você costuma trabalhar mais com textos literários do que dramáticos. Por que?

FK – Porque não gosto de textos teatrais. Não é verdade, gosto de alguns textos teatrais. Gosto dos textos teatrais que não tem, dentro do que está escrito, a explicação do que acontece. Muitos textos teatrais tem a tendência de sempre explicar o que acontece. Então, gosto muito mais dos diálogos escritos para o cinema, porque não dão explicação, ela vem da montagem e das imagens que acontecem. Mas tem textos teatrais que eu gosto muito. Beckett é delicioso de trabalhar. Você pode usar em cena qualquer trecho do texto de Beckett ou de Tchekhov. Tchekhov não busca nunca a explicação. Os personagens existem. A mesma coisa com Shakespeare. Comecei a trabalhar com textos de Shakespeare há alguns anos, seis ou sete, porque antes eu tinha medo de trabalhar sobre Shakespeare, tinha dificuldade de me apropriar para a criação, agora começo a ter gosto de utilizar. Tem textos que também gosto mas que não pertencem ao mundo teatral, por exemplo: o texto sob o qual nós estamos trabalhando (na residência artística), o Ferdydurke, de Gombrowicz. Gombrowicz escreveu vários textos teatrais muito importantes, mas não gosto deles. Porque ele já tenta pensar como será o espetáculo. Mas, é muito simples transformar um texto não-teatral de Gombrowicz em texto teatral, uma prova é o Ferdydurke. Depois tem autores que gosto, fora do fato de escrever ou não para o teatro, Kafka por exemplo; trabalhei com alguns textos de Kafka, transformando textos não teatrais em textos teatrais, por meio de adaptações.

MZ – E o que lhe atrai na escolha de um texto?

FK – Devo gostar do estilo do texto, mas, antes de tudo, o texto deve ter um sentido profundo para mim, qualquer coisa que toque uma questão fundamental. E, ao mesmo tempo, deve ter qualquer coisa de misterioso, que eu não possa explicar imediatamente. Então, gosto muito de trabalhar sobre textos que as pessoas consideram difíceis de fazer no teatro, porque dentro deles há a possibilidade de abrir portas, de deixar o espectador ver coisas que de um outro modo não poderia. Por exemplo, trabalhei sobre um texto de Proust, A morte de Bergotte, um fragmento do romance A prisioneira, considerado como um texto difícil, porque tem frases longas, situações complicadas... mas, era tão fascinante para mim, tão lindo, e também uma possibilidade de fazer algo que as pessoas escutem e aceitem. Se você se dirige ao espectador não como uma pessoa estúpida, mas ao contrário, como uma pessoa inteligente, que é sensível, que aceita coisas mesmo se não entende imediatamente ou inteiramente, muda completamente a relação. Então você pode representar coisas muito complexas, no sentido conceitual, para pessoas muito simples, não é um problema de encontrar um público em especial, culto, preparado... não é isso, o problema é criar uma situação de aceitação, os espectadores tem que estar disponíveis para escutar algo que talvez no início seja um pouco complicado. O que conta é a simplicidade da relação entre o ator e o espectador: o ator deve tentar não se colocar fisicamente ou intelectualmente em posição dominante. Ele deve aceitar ficar perto do espectador.

MZ – Isso, na verdade, entra na nossa próxima pergunta. Você costuma utilizar espaços não-convencionais para as suas montagens, então, como você vê a relação ator-espectador?

FK – Gosto de trabalhar em espaços não teatrais, quero dizer, em espaços onde as pessoas vivem coisas cotidianas, como um apartamento, ou lugares públicos como biblioteca, galeria de arte, escola, museu. Onde o lugar específico para o ator e o espectador não esteja determinado. Nessas circunstâncias se faz necessário trabalhar para um número reduzido de espectadores, simplesmente para que possam ouvir e ver o que o ator faz. Gosto das paredes, janelas e portas verdadeiras. Tem uma poética particular ligada a lugares reais, como no cinema da Nouvelle Vague que começou a filmar os atores no mundo real, fora de estúdios. Mas também trabalho em teatros convencionais. Nesse caso, tento retirar todas as coisas que escondam o espaço verdadeiro, usar paredes como paredes. Também gosto de ficar perto dos espectadores, porque permite trabalhar como ator de um modo muito diferente do convencional em que o ator precisa se fazer escutar e ver por setecentos ou mil espectadores, que se tornam público. Gosto da idéia de espectador como pessoa singular, não de público. E gosto da idéia de que os espectadores estejam iluminados. Mas também fiz espetáculos nos quais os espectadores ficavam na escuridão. Quando se toca numa coisa muito sensível o espectador deve ficar protegido e, em certo sentido, a escuridão é uma proteção para o espectador, mais do que qualquer outra coisa. Mas o que mais me interessa na proximidade com o espectador é o fato de que, nesse caso, o ator não força a voz e não cria falsos sentimentos usando a voz e deixa realmente as coisas aparecerem, que é uma outra via, deixar aparecer, não impor ou buscar qualquer coisa para mostrar. Deixar ver. O que fica muito mais próximo da interpretação do cinema do que do teatro. A diferença entre teatro e cinema é bem real, mas a qualidade de presença do ator talvez possa ser a mesma, com o mesmo efeito de primeiro plano, segundo plano, particulares. O espectador, no seu modo de olhar faz recortes, para onde a sua atenção se dirige. Isso você pode obter quando o ator está bem perto do espectador. A minha especificidade no trabalho é a proximidade entre ator e espectador e, em consequência, os particulares do jogo do ator que, de outro modo, o espectador não poderia perceber.

MZ – Para concluir o seu pensamento, eu gostaria que você nos falasse algumas palavras finais acerca da arte teatral e também, dentro disso, como que nós, realizadores teatrais, podemos valorizar o teatro hoje.

FK – Como falei, o teatro é muito variado. São várias formas e acho que não tem um teatro, mas vários, vários modos de se fazer teatro e que todos os modos podem ser interessantes, mas é preciso saber bem o ofício necessário para fazer. Circo é fantástico, mas eu não sei fazer circo. Não quer dizer que o circo é ruim, ao contrário, gosto muito, mas não sou capaz de dirigir um espetáculo de circo. O teatro, digamos, de imagens, de objetos, de situações, também é muito interessante, mas não é a minha especificidade. Então, é preciso aceitar as outras formas como outras possibilidades que tem outras qualidades. Acho também que o teatro é um espaço de liberdade, um dos raros espaços totalmente livres e que é necessário que seja livre. Um espaço no qual não se pode impor regras que não sejam aceitas. Ou o teatro é livre ou não existe. Então, é um lugar de resistência contra o poder, poder político, econômico, que oprime as pessoas, mas também contra coisas mais sutis e internas, como o modo habitual ou convencional de pensar, de se comportar, de entender. É um lugar de liberdade que precisa ser protegido, qualquer que seja o preço, porque

quando desaparece a situação se torna pesada, oprimente, é um sinal muito forte disso. Também penso que o teatro seja um lugar de ecologia humana, no sentido de um lugar onde você pode desenvolver o pensamento e a presença humana de modo ecológico. Quero dizer que é preciso dar tempo às coisas para se desenvolverem, não oprimir as pessoas com o tempo que passa. Quando você trabalha sobre qualquer coisa que é vivente, você precisa protegê-la e não deixar que ela seja consumida imediatamente, senão tudo se perde. Nesse sentido as regras são as mesmas, na realidade, como em um jardim. O teatro é como um jardim, é preciso muito tempo para que o jardim fique lindo, muito tempo (várias gerações) para que as árvores cresçam. Você não pode mudar as plantas de lugar todo o tempo, porque elas podem morrer. Uma das últimas coisas que Grotowski me falou numa conversa de trabalho foi: Not engineering, but gardening, ele falou em inglês, estranho, não? Não fazer engenharia com o teatro, fazer jardinagem. Você deve cuidar dos homens, dos atores, como das plantas. É preciso tempo, seguir as estações, deixar envelhecer, cortar os galhos secos, respeitar as relações entre as plantas para fazer com que cresçam bem, não dar água demais, não deixar demais no sol, todas essas coisas. Not engineering, but gardening.

Notas

[1] Michele Zaltron é bacharel em Artes Cênicas pela UFSM nas opções Direção e Interpretação Teatral. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF. E-mail: michelezaltron@yahoo.com.br