

# PETER BROOK:

## esboço de uma obra

### Peter Brook: esquisse d'une œuvre

Georges Banu

11

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

**Resumo:** Análise da história e do percurso de Peter Brook à partir de seu interesse pelo trabalho com atores de culturas diversas, assim como a pesquisa sobre a passagem do visível para o invisível em cena, com o que se preocupou depois de sua instalação em Paris, no teatro Bouffes du Nord.

**Palavras-chave:** espaço vazio; invisível; reciprocidade.

**Resumé:** Analyse du parcours historique de Peter Brook dans le théâtre à partir de son intérêt à travailler avec des acteurs issus de différentes cultures, ainsi que la recherche sur le passage du visible à l'invisible dans la scène dont il s'est préoccupé depuis son installation à Paris au théâtre des Bouffes du Nord.

**Mots-clés:** espace vide; invisible; réciprocité.

“Agora eu quero saber o que é o teatro... e, saber o que é, é saber o que podia ser”<sup>1</sup>. Esta frase definiu a pesquisa de Peter Brook durante muito tempo. O intuito era não se limitar à

realidade do teatro, mas explorar os seus recursos e submetê-los à prova da cena. Brook investigou e, sem desistir, alternou seguidamente aberturas e experimentações na direção do público. Adotou constantemente tal dialética, movimento perpetuado com a finalidade

---

<sup>1</sup> “Maintenant je veux savoir ce qu'est le théâtre et savoir ce qu'il est c'est savoir ce qu'il pourrait être”. (N.T.)

de não “ficar jamais num só plano”, emprestando aqui sua formulação para explicar o que o atrai em Shakespeare. Como o grande elisabetano, no correr de sua vida jamais identificou-se nem deixou-se imobilizar por uma única verdade. Salvo uma, talvez, que após mais de trinta anos se impôs: a necessidade do tão buscado “primeiro nível” que funda o diálogo teatral com toda a comunidade, sem excluídos nem privilegiados. Após dominar a vida teatral inglesa graças a espetáculos memoráveis, Brook engajou-se na busca do “teatro das formas simples” e reconheceu, em seguida, a necessidade de preservar o “primeiro nível” que dá a cada um a possibilidade de optar dentre os dados do ato teatral. Na sequência, ainda que alguns avancem no caminho do conhecimento e da interpretação, sem o artista eles não abandonarão a base inicial que, de certa maneira, diz implicitamente ao público que o seu teatro requer uma busca, o desejo. Sem qualquer compromisso efetivo, mas sem perder a ascese ativa, o teatro de Brook resta aberto, não se fecha a si mesmo e, diante dele, o espectador sente-se percebido como parceiro do palco. Brook funda seu trabalho nessa reciprocidade e compartilhamento,

aliança que ele nunca abandonou. Um teatro de intercâmbio. Convém o célebre verso de um poema chinês, que convém acercar a Brook: “na arte o homem procura aquilo que melhor lhe ressoa”. Tal convicção o habita plenamente porque será sempre contrário a um teatro dobrado sobre si mesmo, confrontado a seus problemas, esquecido da exigência de “ressonância” que, em sua acepção, resta como última razão de ser para uma prática artística. Sempre buscou “concentrar” a vida – segundo ele, a própria definição do teatro – a fim de intensificar as emoções e permitir ao ser, durante a representação, aceder a outro nível, diferente, mais denso. Assim agindo o teatro acaba por tornar-se um bom condutor de energias, restituindo o que o cotidiano espoliou ou a vida enfraqueceu. São numerosos os espectadores que reconhecem chegar cansados a um espetáculo de Brook, saindo revigorados: não é um teatro que ensina, mas que revigora. Pelo jogo e legibilidade, pela luz e abertura para restaurar, na duração de um espetáculo, a unificação de uma comunidade. Atores e espectadores que reunidos se afirmam como um “ser conjuntural”, em que cada um é convidado e incluído.

Nem teatro de massas, nem teatro de elite, teatro de uma minoria representativa, teatro de uma minoria ativa. Teatro que busca o público que Brook parece ter percebido intuitivamente quando, certa vez, transitava numa biblioteca de jovens, em New York: “Eles são abertos. Podem fazer um bom público de teatro”, disse ele. Seu teatro torna-se aberto, produzindo a força interior que faz cair as separações e incita à união. Brook parte do espaço vazio para dirigir-se à plenitude do ser, despertá-lo e assim socorrê-lo. Teatro necessário.

Assim como o Shakespeare de alhures, Brook nunca apreciou a pureza. Talvez porque a sua origem tenha também uma impureza, a dos tempos modernos em que migração e integração são frequentes. Convivem diversas culturas, diversas identidades e, depois de um quarto de século, sem dúvida não é estranho sua opção pelo “internacionalismo” de um grupo teatral, grupo que reflete a multiplicidade contrastada das grandes cidades modernas. Assim, o teatro vincula-se a essa mestiçagem generalizada e, quando vai criar em 1969 o Centre International de Recherches Théâtrales, Brook parte do

que se constata na natureza da rede urbana atual. Rede múltipla, disparatada, heterogênea. Um grande filósofo romeno, Cioran, dizia: “eu não poderia viver numa cidade onde só se fala uma única língua”. Brook não quis. Reuniu um grupo multicultural que, apesar da flutuação de seus integrantes, se definiria sempre pela impureza étnica. Numa comunidade assim constituída, Brook considera que pode restituir a unidade do homem, percebido como um “arco-íris” em que se encontra um conjunto de cores. Seu trabalho consistirá num esforço para reunir atores vindos de toda parte, em exercícios de improvisação, na ocupação de espaços diversos, na busca do som antes da palavra. Engajou-se no que ainda hoje resta como sua busca mais radical, *Orghast* (Persépolis, 1971), em que tratava de reativar potências primordiais da voz a fim de chegar ao cerne do estar. Um estado capaz de reatar os integrantes do conjunto babélico que representa a humanidade e que, ao mesmo tempo, se mostra rebelde. Em sua busca, no Irã ele irá se apoiar na lenda de Prometeu. E nunca avançará na direção do centro. Sua busca do invisível também nunca será explícita. *Orghast* encarna o teatro

*sagrado*, para retomar as categorias nomeadas por Brook em seu célebre livro *l'Espace vide* (O Espaço vazio)<sup>2</sup>. Bastante prestigiado, ele abandona o meio para consagrar-se à improvisação no coração da África, pondo-se à prova diante de públicos indiferentes a qualquer prestígio, de autores ou atores. Públicos em nada cativos, públicos que o teatro devia conquistar. Assim, depois da exploração do som, descobrirá a força comunicativa do objeto, o mais simples e que qualquer espectador está familiarizado. É o que serve como “primeiro nível” para os diferentes jogos e cenas desenvolvidas no “pequeno tapete”, que se torna desde então o espaço brookiano. Na África, numa viagem que será essencial para sua estética, ele se dedica ao *teatro bruto*, com tudo o que isto significa de concreto e de imprevisto. Sempre o mesmo cuidado: não se imobilizar, movimentar-se alternativamente para impedir a esclerose e animar a pesquisa. Brook é homem dessa inesgotável passagem de um plano a outro, do teatro sagrado ao teatro bruto. É assim que se pode definir o que constitui, em última instância, o horizonte de sua busca, o

*teatro necessário*, teatro que adota a complexidade da vida e faz co-habitar os contrários. Teatro do movimento. *O teatro necessário* se define sempre em relação a quem permanecerá, para Brook, o modelo único, decisivo, inalterável: Shakespeare. Shakespeare, o seu duplo “necessário”.

Se parafrasearmos o gosto de Brook pelas “metáforas da vida”, pois que ele aprecia comparar o teatro ao pão, poder-se-ia dizer que Shakespeare representa o indispensável “fertilizante” que fecunda a sua imaginação, que alimenta o seu discurso, que orienta o seu percurso. A Shakespeare, Brook sempre retorna. Estreou em Stratford-upon-Avon em 1945, com uma peça pouco representada então, *Trabalhos de Amor Perdidos*. E faria da descoberta de obras ditas “secundárias” um dos eixos para ampliar o “repertório” shakespeariano que ele explora, os textos *Titus Andronicus* ou *Timão de Atenas*, raramente encenados. Como contrapeso, a isto se juntaria o recurso às obras primas do autor. Para reencontrar a Rússia de suas origens, em 1954 Brook escolheu *Hamlet*; para se confrontar aos desastres da guerra e ao pânico do absurdo, em 1964 ele monta o célebre *Rei Lear*; para deixar a

<sup>2</sup> N.T.: No Brasil, a publicação intitulou-se *O teatro e seu espaço* (Vozes, 1970).

Royal Shakespeare Company, em 1969 revela ao mundo as belezas secretas do *Sonho de uma noite de verão*; para cumprir “o ciclo do coração” monta *A tempestade*; na suma do percurso parisiense, retorna à obra das obras, *Hamlet*. As obras interessam a Brook na medida em que é no planeta Shakespeare que ele encontra as características para composição de seu próprio teatro. Teatro da fluidez e dos contrários, teatro da multiplicidade dos pontos de vista e da organicidade, teatro do “céu e da merda”, teatro da vida condensada. É no trabalho com Shakespeare que Brook formula sua estética, partindo de Shakespeare e a ele voltando. Como um marinheiro que, num momento ou outro, se orienta sempre em função da estrela polar. Pode-se dizer que Shakespeare é o pilar em torno do qual o teatro de Brook se organiza e se complementa.

E o que é o teatro Bouffes du Nord, onde o trabalho de Brook marcou a abertura em 1974 com *Timão de Atenas*? Um teatro à italiana tornado teatro elisabetano. Não é um teatro estéril, reconstituído arqueologicamente como o atual Globe de Londres, mas sim um teatro impuro, espaço da memória e do presente reunidos. Essa

arquitetura, cenografia cujo solo marca sobretudo a passagem de uma obra para outra, se organiza segundo os princípios do lugar shakespeariano, sendo ao mesmo tempo um lugar profundamente brookiano. Será possível dissociá-los? Teatro em que se encontra, para citar Brook, “a beleza das rugas” e “a verdade dos restos”, teatro onde a poética da ruína que o define não tem nada de nostálgico porque aqui os corpos instauram a energia do presente e projetam as questões da atualidade. Com isto, Bouffes du Nord constitui o pensamento teatral de Brook, sendo o lugar em que ele se sente mais confortável. É *um lugar assinado*, como se diz de uma obra, assinatura artística, identificável em todos os níveis, da sala ao alojamento dos atores. Não há um grande lugar sem uma profunda coerência. Aqui Brook está por inteiro. Sua sombra paira nas paredes, assim como a lembrança de seus espetáculos. A passarela de *Timão* e o discurso guerreiro de Alcebiades, a terra dos *Iks*, os tijolos de *Ubu*, os tapetes da *Conferência dos pássaros*, a arena de *Carmem*, os biombos das *Cerejeiras*, as poças d’água do *Mahabharata*, a ilha de areia de *Tempestade* e, mais tarde, a mesa e as cadeiras de *L’Homme qui*, o

filme das lembranças indeléveis de *Je suis un phénomène*, os bastões frágeis de *Hamlet*. Bouffes du Nord compõe folhas em que Brook escreveu sua história.

Brook começou por trabalhar com os grandes atores ingleses – John Gielgud, Laurence Olivier, Paul Scofield – dirigindo-os em algumas de suas produções, as mais surpreendentes. Mas a partir do momento em que decidiu engajar-se em sua própria pesquisa, mudou também o modelo de interpretação e abriu-se, desde então, a atores vindos de toda parte, mas atores "formados e abertos". Tendo isto como base, Brook pôde iniciar, em Paris, seu novo ciclo que fazia da improvisação uma prática privilegiada. Nesse contexto, atores vindos de longe traziam outras culturas, sobretudo a africana, que chamavam-lhe a atenção e o levaram a conhecê-las melhor. Percebia neles uma maneira de estar na relação com o sagrado, o que já não se mostrava no corpo dos atores ocidentais. E isto o seduziu. Três atores permanecem ainda hoje indissociados de Brook, figuras que demonstram relação distinta mas forte com “o invisível”: Yoshi Oida, o japonês; Sotiguy Kouyaté, o africano; Bruce Myers, o judeu. Nesta aliança

tríplice é possível perceber a atração de Brook por artistas como portadores do “invisível”. Cada ator, experiente ou novato, será sempre escolhido não pelo que possui como saber profissional, mas pelo que traz como verdade física e carga espiritual.

Brook, que tantos depreciam ao qualificá-lo de "guru", nunca adotou essa postura, postura de um artista que oferece certezas. Quando deixou o teatro institucional, o intuito era desenvolver uma estrutura que lhe permitisse desenvolver lentamente seus projetos, reunir atores de sua escolha, entregar-se a experiências indispensáveis para sua renovação. Evitava os imperativos da produção para preservar as condições de criação. Criação constantemente posta sob o signo do movimento e da alternância. Se, em termos pessoais, Brook se engajou numa verdadeira formação interior através dos ensinamentos de Gurdjief, no teatro ele nunca defendeu determinado valor nem impôs uma filosofia, respeitando sua impureza e insistindo na indispensável tensão das oposições. Em seu magnífico livro *Oublier le temps* (2003), Brook conta essa história emblemática:

Quando de minhas primeiras férias em Ischia com Natasha, eu comprava um quadro de um menino. Ele concebia uma imagem de tal estranheza, que eu jamais saberia o sentido. Em fortes toques de azul prussiano, apresenta um cavalo em galope se lançando para o céu, com as patas sem tocar no chão e a cabeça esplendidamente jogada para trás, enquanto um segundo pescoço, saído do mesmo corpo se dobra sobre outras pernas, que estão bambas, de modo que o cavalo parece ao mesmo tempo se erguer e tropeçar. Os dois movimentos têm o mesmo dinamismo, o salto e a queda se juntam numa atmosfera como que fixados pela eternidade. Essa imagem está pregada na parede de minha memória. Rica em ambiguidade, ilustra um de meus símbolos mais preciosos. (BROOK, 2003)

A história mostra sua dupla atração pelo “teatro sagrado” e pelo “teatro rústico”, vinculados pelo dinamismo e inesgotável movimento do trabalho de Brook, que faz de sua essência o “teatro imediato”. Sua verdade está nisso. Ao mesmo tempo, entretanto, à tensão do horizontal é preciso juntar a pulsão ascensional do vertical. Para tanto, à “arte como jogo” ele vincula também “a arte como veículo”, termo que empregou para designar a atividade de Grotowski, mas que convém também à sua própria prática. Ele não as escolheu, ele as reuniu.

Para Brook, o círculo é a figura mental que organiza o seu mundo: o trabalho dos atores começa num círculo, a disposição do público é circular e,

como disse ele, “é o centro do círculo que é importante no teatro... para o homem, o centro é o coração”. O alvo é a concentração, mas além do círculo, Brook é também o ser da espiral, espeiral onde, como ele afirma, “a circunferência de cada movimento circular se reduz cada vez mais”. E, assim, num grão de orvalho o mundo pode se refletir. No final desse processo, o que conta em última instância, pode se reduzir a uma só palavra: “ser apenas”. Palavra cara a Brook.

Graças ao teatro de Brook, vivi uma segunda vida.

### Referências Bibliográficas

- BANU, Georges. *Peter Brook: vers un théâtre premier*. Édition augmentée. Paris: Seuil, 2005.
- BANU, Georges (ouvrage collectif dirigé par). Brook. *Les Voies de la création théâtrale XIII*. Paris: CNRS, 1985.
- BROOK, Peter. *Oublier le temps*. Paris: Seuil, 2003.