

VAZIO E PLENITUDE

Empty and fullness

José Tonezzi

Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Lúcia Romano

Universidade Estadual Paulista - UNESP

91

Resumo: O texto apresenta alguns preceitos brookianos do fazer teatral, em especial no que concerne à interpretação, pensados a partir do relato de atividades desenvolvidas em São Paulo, com orientação do ator e diretor Alain Maratrat. A revisão da experiência passada encaminha a reflexão sobre a presença de Brook na cultura teatral nacional de meados da década de 1990, além de observar alguns limites e possibilidades da troca “intercultural”, sob a luz do projeto de “transculturalidade” presente no teatro de Peter Brook e empreendido por Maratrat em parceria com um grupo de jovens atores e atrizes brasileiros.

Palavras-chave: atuação; treinamento; transculturalidade.

Abstract: This paper presents some precepts by Peter Brook about theater work, particularly with regard to interpretation. It is based on the report of activities carried out in São Paulo, under the coordination of the actor and director Alain Maratrat. A review of past experiences points to a reflection about the presence of Brook in the national theatrical culture of mid-1990s. It observes some limits and possibilities of "intercultural" exchanges, under the light of the "transcultural" project present in Peter Brook's theater and undertaken by Maratrat, in partnership with a group of young Brazilian actors and actresses.

Keywords: performance; training; transculturality.

*Um diretor leva bastante tempo para
compreender que,
bem mais do que pensar em termos de
resultado desejado,
é preciso se concentrar na fonte de energia
de cada um:
é daí que os verdadeiros impulsos podem
surgir.*

(BROOK, 2003, p. 109)

A presente reflexão sobre o teatro de Peter Brook dá-se a partir de suas publicações e também de escritos a respeito da produção cênica e do processo de criação que ele desenvolve há décadas. A principal referência,

moringa
artes do espetáculo

entretanto, é o trabalho vivenciado pelos autores deste artigo na cidade de São Paulo, entre 1994 e 1995, sob orientação do ator Alain Maratrat, que por vinte anos integrou a companhia francesa *Bouffes du Nord*, criada e dirigida por Brook. Por iniciativa da atriz e produtora Ruth Escobar, a atividade aconteceu visando a criação de um centro internacional de pesquisa e criação teatro. Para tanto, Maratrat foi trazido ao país para selecionar um grupo de atores e prepará-los em sessões diárias.

Num primeiro momento realizou-se uma oficina como parte da programação do evento Festival Internacional de São Paulo, com duração de alguns dias. Depois, com assistência de uma equipe de profissionais de voz e corpo¹, as atividades tiveram duração de quase um mês. Os atores e atrizes selecionados – a maioria já em atividade profissional – buscavam não perder a oportunidade de compor um projeto que trazia-lhes a oportunidade de vivenciar práticas essencialmente vinculadas ao procedimento de Peter Brook no

¹ Dentre os integrantes da equipe estavam Karen Muller, Dani Hu, Nicolas Trevijano e Pat Escobar.

trabalho com artistas da cena, cuja prática unia percepções advindas em especial do multiculturalismo, encontro de culturas bem diversas. A disciplina corporal e o comprometimento ali apregoados mostravam-se como principais elementos.

Sabe-se que algumas características se efetivaram no processo de criação de Peter Brook, tornando-se fundamentos para sua prática no correr das décadas. Neste âmbito, institui-se como procedimento básico o treinamento continuado e coletivo, visando a constituição de uma comunidade orgânica de trabalho e criação. Com isto, o intuito é permitir o jogo e ocasionar uma consequente fluidez nas relações que se estabelecem. Trata-se, no entender do próprio diretor, de fatores determinantes para a qualidade, força e significação daquilo que se passa em cena.

Chamando a atenção de que, no teatro ocidental, houve uma opção pelo artifício, o diretor observa que a cena deveria buscar relação com algo verdadeiramente vivo. Poderia se dar como um cano através do qual a água flui. Mas o fato é que, no Ocidente, o cano parecia chamar mais atenção, com

cada vez menos água a passar por ele, conforme menciona Brook (1994, p. 226). Para reverter tal processo fazia-se necessário a percepção e a emanção do presente.

Na constituição de Bouffes du Nord, projeto artístico em Paris, uma equipe multicultural mostrou-se estratégica no combate à prática automatizada ou mera simulação. Aos atores requeria-se disposição para uma permanente busca daquilo que Brook denomina “momentos invisíveis do teatro”. Neste sentido, vigilância e transparência mostram-se veículos e instrumentos de trabalho, fatores essenciais ao ofício de atuar. Assim, ao ator e à atriz caberia situar-se e efetivamente vivenciar o presente, detectando a si mesmo em ato, na fruição da atividade e não como simples mandatário e executor de uma ação, gesto ou movimento. Trata-se do estar como ato de ser, em que a percepção se dá sem hierarquia entre o ente realizador e seu ato, entre o ator e sua ação. E no Bouffes du Nord, ainda que distantes de seu lugar de origem, numa experiência extra cultural, atores advindos de outras regiões do planeta destacavam-se ao poder se valer de

recursos próprios de suas tradições. Era o caso do asiático Yoshi Oida e do africano Sotigui Kouyaté

Note-se que, em comparação ao diversificado quadro oriental de formas cênico-expressivas, no teatro ocidental dominante há uma escassez de práticas tradicionais na preparação corpóreo-vocal do ator, que de alguma maneira transcenda a comunicação de verbal ou léxica. Com isto, Brook constatou a necessidade de uma investigação sobre o corpo e a linguagem com base em suas possíveis fontes, o que resulta inicialmente em exercícios com línguas antigas, usando-se apenas a escrita de como seria a sonoridade para as falas. Assim, os atores projetavam o som de escritos que, devido ao desconhecimento, não tinham como preparar um sentido prévio para o que diriam. Entretanto, conforme observa Bruce Myers: “Sem compreender um sentido, de algum modo podia-se compreender algo na relação do homem com o mundo.” (BANU, 1985, p. 363). Pronúncia e repetição de dizeres no grego arcaico, por exemplo, produziam sons que possibilitavam o surgimento de alguma expressão e, com isto, ritmos ocultos começavam a se revelar.

Estudávamos sons como forma de expressão, sem entretanto jamais imaginar que isso pudesse significar a eliminação de nossas formas costumeiras de linguagem. Trabalhávamos a livre improvisação diante de todos os tipos de plateia, com um objetivo simples – compreender com mais plenitude os vínculos existentes entre a verdade de uma forma e a qualidade daquilo que o público recebe. (BROOK, 1994, p. 205)

Trata-se de um trabalho sobre a qualidade sonora das palavras, busca de meios expressivos não linguísticos, situados por detrás do verbal. Trata-se da palavra como movimento e expressão de um “estado interior do ser profundo”, como afirma Borie (1985). O propósito dos trabalhos corporais e vocais, por vezes levados a efeito com o uso de técnicas especificamente orientais, é incidir na percepção que o sujeito tem de si, do tempo, do espaço e da relação com o outro.

Também o uso de elementos da natureza (a terra, o fogo, a água) compõem fortemente a criação teatral de Peter Brook que, com isto, propicia o encontro de extremos: o bruto e o sagrado. Como que a demarcar uma ruptura entre convenção e realidade, busca-se assim denunciar ou desestabilizar a indução do ficcional, levando espectadores e atores ao

contato e percepção do presente. Tais elementos “progressivamente se impõem e se constituem como ponto de encontro dos contrários” (BANU, 2005, p. 44), possibilitando a emergência do *teatro imediato*. É como se, na cena, os elementos da natureza surtem o efeito que teria o aparecimento de uma árvore num apartamento, cujo impacto – como instância de comunhão – atualiza os sentidos, induzindo-os à percepção do momento e do espaço presente.

Uma experiência de preparação de atores

O processo vivenciado no Brasil, sob orientação de Alain Maratrat, deu-se como extensão do grande território de criação e prática de Peter Brook. Foi possível uma experiência teatral ainda muito rara no país até então, permitindo a artistas brasileiros o acesso a procedimentos bastante particulares, em consonância com a proposta e percepção do encenador inglês.

Aos que responderam à chamada da produção de Ruth Escobar e foram selecionados para o trabalho, apresentava-se a oportunidade de experiências extremamente singulares a

partir do encontro com um dos integrantes do Bouffes du Nord, coletivo teatral dirigido por Brook. Alienados de tantos aspectos que circundam o fazer multicultural e a realidade da criação teatral, em seus entraves financeiros e inevitáveis problemas para a materialização dos projetos artísticos, aqueles atores brasileiros viviam intensamente o ato do encontro, sob o comando de um ator que, ao lado de Yoshi Oida, Sotigui Kouyaté e Bruce Myers, foi emblemático e tido como um dos pilares na constituição do Bouffes du Nord, em que exerceu também a função de preparador de atores.

Os conceitos centrais da atuação no teatro de Brook, definidos por Marshall e Williams (2010) como “a teia invisível” (sentido de conexão para o atuante em sua relação com o grupo, com os elementos da cena e com o público) e “transparência” (o estado de abertura e disponibilidade, num diálogo dinâmico entre o interno e o externo), parecem ainda inspirar Maratrat no estímulo à percepção e à liberdade criativa do ator. Segundo descrição da oficina *Vivre l’imaginaire, éprouver la scène*, por ele ministrada recentemente

na Association de Recherche des Traditions de l’Acteur (ARTA)², o objetivo do trabalho pedagógico seria a “vivência plena da situação de jogo”³: dar livre fluxo à imaginação pessoal, compartilhando concretamente a mesma realidade com os parceiros de cena. Atuar plenamente pode ser entendido como estar disponível, deixar-se surpreender e, ao mesmo tempo, escutar suas próprias respostas, para deixar aflorar o humano, em toda sua gama de intensidades. Libertar-se do que é parasitário e impuro, para simplesmente “estar lá” (não “atuar”, mas “revelar” seguindo o conjunto, nos termos de Maratrat), assemelha-se à busca de Brook por um estado de atuação sensível aos impulsos de si e dos outros, com vistas à revelação de camadas mais profundas do texto e dos indivíduos trazidos à cena.

Há duas décadas atrás, no Brasil pouco ainda se sabia dos procedimentos de Brook em relação ao trabalho de criação de seus atores. Reverberava no

² Centro de pesquisa e experimentação sobre a arte atoral, que funciona na Cartoucherie, em Paris.

³ Disponível em: <http://artacartoucherie.com/les-evenements-avenir/saison-2013-2014/vivre-limaginaire-eprouver-la-scene/>. Acesso em: 30/05/2015.

país sua trajetória com o grupo pela África, além de montagens internacionalmente reconhecidas. Dentre suas publicações, a única tradução que tínhamos acesso era uma série de palestras sob o título *The empty space* (O espaço vazio), por aqui traduzido como *O teatro e seu espaço*, publicado em 1970. Muito tempo depois, algumas outras obras foram publicadas em português como *O Ponto de Mudança* (1994), *A Porta Aberta* (1999) e *Fios do Tempo* (2000). Também os seus atores tiveram obras publicadas no Brasil ou foram tema de pesquisa. O fato é que, já nos estertores do século XX, ocorreram no país estudos acadêmicos de qualidade, tematizando o fazer teatral e o pensamento de Peter Brook.

Em meados da década de 1990, o grupo de atores selecionados⁴ para o trabalho com Maratrat compunha-se basicamente de jovens profissionais, recém-egressos de escolas de teatro de São Paulo. Mostrando-se dedicado e provocador em sua orientação, o francês contava com auxiliares advindos de

⁴ Além dos autores do presente artigo, participaram também Vicente Latorre, Ludmila Rosa, Mariana Lima, Caco Matos e Sérgio Siviero, dentre outros.

práticas diversas, conforme havia solicitado. No decorrer das atividades, a preparação física do grupo era coordenada por praticantes de *kung fu*, decorrendo em atmosfera silenciosa e concentrada. Desde os primeiros dias, uma profunda sensação de comprometimento se estabeleceu com o tempo e com os afazeres. Nenhum atraso ou ausência se notava.

O trabalho corporal dava início aos ensaios e durante horas o rigor se instaurava, disseminando disciplina, sensibilidade corporal e sentido de espacialidade, próprios do exercício das artes marciais. Força muscular, coordenação e resistência eram trabalhados sem descanso, requerendo flexibilidade, prontidão e limpeza das posturas e movimentos. Em paralelo, o uso de elementos da eutonia possibilitava que se experimentasse a vivência e a consciência do movimento, caracterizados pela integração de equilíbrio e tonicidade, sem maiores bloqueios de tensão.

Tanto nos exercícios físicos quanto nas práticas de criação, falava-se pouco e arriscava-se muito. O desafio, mesclado ao temor da falha, impunha-se diariamente e nutria o coletivo. Em boa

parte do tempo, o círculo formado pelos participantes delimitava o espaço do jogo, um lugar em que acontecimentos verdadeiramente simples vivificavam o vazio e, como consequência, podiam tornar-se grandiosos. Fluência e vida regiam a percepção de Maratrat, transmissor efetivo dos princípios de Peter Brook sobre a arte do ator: “A vigilância conduz à transparência, que torna visível o estado do combate com a esclerose.” (BANU, 2005, p. 322). Vigilância e transparência estão ligadas, uma levando à outra. Trata-se de um estado de atenção que supera a busca de um convencimento pela simples realização do ato e sua formal repetição.

Se por porventura viesse à tona o enfado, Maratrat sinalizava o final do improviso com um simples e temível “arrê!”. Iniciativas como sair de um lugar e ir para outro ou agir com relação a um objeto cotidiano, mostravam-se com o propósito de “demolir para construir”, conforme argumento de Bonfitto (2010). Colocando em cheque coisas aparentemente já conhecidas, os exercícios propostos instauravam um processo de crise de conhecimento nos participantes, levando-os ao reexame do repertório de atuação que acaso

tivessem. Desde cedo, naquele trabalho, intuiu-se que o propósito era fazer cada participante sentir-se numa espécie de vazio, destituído de certezas, de atos ou conceitos previsíveis, de achar-se conhecedor do que seria “estar em cena” ou “ser criativo”.

Um dos trabalhos vocais foi a partir de um texto cantado em língua indígena, onde nitidamente buscava-se a qualidade sonora das palavras e, com isto, meios expressivos não linguísticos, mas situados por detrás da fala. Ou seja, a palavra como movimento e expressão de um estado do “ser profundo”. Era possível constatar que as atividades propostas por Maratrat tinham por objetivo incidir na percepção de si, do espaço e da relação com o outro. Ainda no âmbito da voz, a reprodução do que se percebia apenas auditivamente, sem ver o emissor, deslocava a atenção para o que a voz do outro trazia e provocava, para o que efetivamente movia na vivência do momento. Depois dos exercícios tornava-se possível recordar isoladamente o acontecido, buscando-se captar sinais da centelha de instante em que a mente parecia ter parado de “desejar” e “comandar”. Tratava-se de recordar o espaço

aberto para manifestação do “aqui-
agora”, em que se deixava fluir a
sensação de vida que, já no dia seguinte,
seria novamente ameaçada e tensionada.

O propósito de Maratrat, como
condutor, parecia ser o de aprofundar a
vivência, impedindo a desistência
precoce, conforme recorda o ator
Vicente Latorre, outro participante das
atividades: “(...) eu queria parar e ele
pedia ‘não pare!’. Foi a primeira vez
que eu percebi algumas camadas... antes
de chegar num ponto. Eu senti uma
conexão entre o que eu gostaria de
experimentar e expressar e o corpo.”⁵.
Como fiel seguidor da noção do
“esvaziamento de si”, Maratrat atuava
de modo a conduzir os participantes a
um lugar de plena potência, onde o
novo e realmente significativo poderia
emergir. E isto de maneira perene, a
todo tempo, sempre.

Como convencionalmente seria
de se esperar, num primeiro estágio
realizado com aquele agrupamento de
atores acabou não sendo possível passar
da preparação para a “contracenação”.
O grupo de atores restou na expectativa
da continuidade do projeto, o que
acabou não acontecendo. O uso de um

texto teatral e a criação de seres ditos
ficcionais são etapas que, nos processos
de Brook, se sucedem à de demolição
das certezas (tal qual a “via negativa”,
de Grotowski). Dos atores em cena deve
emanar nada além do que a realidade do
próprio evento. Nos termos de Brook:

O ator criativo também deseja agarrar-
se a tudo que descobriu, também deseja
a todo custo evitar o trauma de
aparecer nu e despreparado diante do
público – e no entanto, é exatamente
isso que tem que fazer. (...) E esta é a
única maneira pela qual um papel pode
nascer, ao invés de ser construído. O
papel que foi construído é o mesmo
todas as noites – só que lentamente se
desgasta. Enquanto que, para o papel
nascido ser o mesmo, ele tem sempre
que renascer, o que o torna sempre
diferente. (BROOK, 1970, p. 121-122)

Restrito a uma dimensão
pedagógica do treinamento, o trabalho
com Maratrat provocou o vislumbre de
uma possível via de condução à
superação de hábitos, em nome da
franca liberação da voz, do corpo, das
emoções e da inteligência – a verdadeira
realização do “aprender a aprender”.
Em quase um mês de encontros diários,
a característica multicultural do fazer
teatral brookiano evidenciava-se
naquele trabalho com a alternância e a
multiplicidade de práticas originalmente
bem diversas. Era, na verdade, uma

⁵ Entrevista pessoal, realizada em 20/04/2015.

estratégia na preparação para se evocar a autenticidade, o momento único, passível de se instaurar com o que normalmente se entende como presença e verdade cênica. Neste sentido, parecia bem vindo o que, de alguma maneira, contribuísse para se estabelecer e perceber o *invisível*. Um processo mais duradouro teria permitido a manifestação de nossa “condição humana” universal, que reside na ideia de “transculturalidade” também presente em Brook⁶, poderia ser de fato o resultado do encontro.

Outro dado importante é que foi possível detectar ali os propósitos que moviam as atividades do Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT), fundado por Peter Brook e pela produtora Micheline Rozin, com apoio de diferentes países e fundações internacionais⁷. Tal projeto havia levado uma equipe de artistas numa incursão à África, ao Irã e aos Estados Unidos da América, o que atribuiu a Brook o estatuto de encenador “transcultural”, conceito articulado mais tarde por

⁶ Ver em Pavis, Patrice. “Toward a theory of culture and *mise en scène*”, in *Theatre at the Crossroads of Culture*, London, New York: Routledge, p. 1-23, 1992.

⁷ Apoiavam a iniciativa os governos da França e do Irã, além das fundações Anderson, Ford e Gulbenkian.

Marvin Carlson (1996) para definir o interesse na transcendência dos limites de estados-nação, com vistas a atingir uma espécie de essência humana universal através do teatro.

O cotidiano das experiências ali vividas, hoje numa recordação misturada a outros processos de aprendizado, torna mais plausível refletir sobre suas ressonâncias do que sobre a natureza dos procedimentos. Nos passos de Brook, a finalidade do trabalho pareceu-nos inspirar a sutil relação entre corpo e imaginação (no sentido mais virtuoso e sensitivo deste termo). Nas palavras de Maratrat:

Duvidar, praticar, aprender a jogar com o próprio entendimento de si: este é o preço pago para falar de técnicas, a arte de transformação, como tornar o corpo flexível, obediente, livre... para que ele possa ser impresso com os impulsos interiores sentidos pelo artista. O corpo, que torna o sutil provável – o sensível visível.⁸

Esmiuçar os detalhes das práticas que vivenciamos naqueles dias em torno do que Maratrat chama de “a arte da transformação”, é tão difícil quanto avaliar com clareza o que

⁸ Maratrat, Alain. “About Me”. Disponível em: <http://www.networkdance.com/Maratrat/#About>
<
> Acesso em 05/04/2015.

demandou a troca multicultural oferecida no caso. A constituição daquele grupo ensaiou o que parece ser o propósito da experiência multicultural para Peter Brook: gerar impulsos na direção contrária à “prática automatizada” do teatro, essenciais para se atingir a flexibilidade do intérprete e da própria técnica.

Ao se notar a dimensão sensível e criativa dos atores de Brook em cena, refletida na honesta procura pela verdade de um novo renascimento do papel a cada noite de apresentação, é possível perceber que o desejo transformador de Maratrat ficou, por fim, impresso em nossa experiência somática profunda. Restou um tipo de saudade do que não foi inteiramente vivido, projetando sua potência num futuro sem prazo, nem promessas.

Referências Bibliográficas

- BANU, Georges (org.). *Les voies de la création théâtrale XIII*. Paris: CNRS, 1985.
- BANU, Georges. *Peter Brook: vers un théâtre premier*. Paris: Flammarion, 2005.
- BONFITTO, Matteo. *A Cinética do Invisível*, São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Tradução de Oscar Araripe e Tessa Calado, Petropolis: Vozes, 1970.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BROOK, Peter. *Oublier le temps*. Paris: Seuil, 2003.

CARLSON, Marvin. Brook and Mnouchkine: Passages to India? In: PAVIS, Patrice (org.). *The Intercultural Performance Reader*. London, New York: Routledge, 1996, pp. 79-91.

MARATRAT, Alain. As mais belas armas do mundo. In: *Cênica*, Ano 2, No. 2. Campinas: Laboratório do Ator, 2002, pp. 16-18.

MARATRAT, Alain. Vivre le imaginaire, éprouver la scène. Disponível em: <http://artacartoucherie.com/les-evenements-a-venir/saison-2013-2014/vivre-limaginaire-eprouver-la-scene/>. Acesso em: 30/maio/2015.

MARATRAT, Alain. “About Me”. Disponível em <http://www.networkdance.com/Maratrat/#About>. Acesso em: 30/maio/2015.

MARSHALL, Lona e WILLIAMS, David “Peter Brook: transparency and the invisible network”, in *Actor Training*, Alison Hodge (ed.), London, New York: Routledge, p. 184 -198, 2010.

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna. *O ator invisível*. São Paulo: Beca, 2001.

PAVIS, Patrice. “Toward a theory of culture and *mise en scène*”, in *Theatre at the Crossroads of Culture*, London, New York: Routledge, p. 1-23, 1992.