

O evento teatral, a física quântica e o pensamento tradicional: reflexões sobre as ideias do encenador Peter Brook nos dias que seguem

Carlos Frederico Bustamante Pontes

Curso de Teatro do Departamento de Letras, Artes e Cultura – UFSJ

Professor Assistente – Mestre em Artes Cênicas – USP

Resumo: A presente comunicação pretende apontar alguns dos caminhos e perspectivas filosóficas pelos quais a trajetória artística do encenador Peter Brook vem trilhando desde o início da década de setenta do século XX até os dias atuais. A partir de considerações do próprio Brook sobre o seu trabalho criativo no teatro e de reflexões do físico Basarab Nicolescu acerca de possíveis aproximações da obra deste importante artista com descobertas recentes da ciência moderna, pretendemos nos indagar sobre os novos sentidos do fazer teatral nos dias que seguem e de nossa tarefa enquanto possíveis renovadores, da função do teatro nas primeiras luzes deste novo milênio

O físico quântico Basarab Nicolescu, ao refletir filosoficamente acerca do homem do futuro, nos diz que este será o *homem do terceiro*; ou seja, o ser humano que conseguiu ir além do modo binário de ver a realidade ao ter transcendido a perspectiva dual, dicotômica, que tanto tem separado os indivíduos e nações a partir das suas estreitas leituras do mundo. A visão maniqueísta, que compreende e julga os fatos da realidade em função de pontos de vista em geral parciais e excludentes, tem gerado inúmeras discórdias, guerras e sofrimento à humanidade ao longo dos séculos. Acolhendo uma terceira via de compreensão da existência, que integra o diferente e se reconhece na face do outro ampliando a consciência sobre si mesmo e o universo à sua volta, o *homem do terceiro* ou o *homem poético*, como também conceitua Nicolescu, construirá uma vida poética sobre a Terra, vida esta que terá a humanidade enquanto valor maior e o amor como sentido e elo de conexão entre todos os seres vivos.

Peter Brook, um dos mais importantes artistas do século XX e até hoje, nos apresenta em sua trajetória de trabalho a busca por um sentido criativo que tem no intercâmbio entre as diferenças culturais e no valor humano a finalidade principal de seus experimentos por meio do teatro e cinema. Desta forma, poderíamos considerar o encenador um precursor do *homem poético* que nos apresenta Nicolescu e também um importante representante da transculturalidade. A partir do trabalho de sua companhia multicultural desde os anos setenta do século XX, Brook vem não só engendrando novas leituras de percepção da realidade através de suas obras, como também vem servindo de referência para a contínua compreensão de que a linguagem teatral não poderá nunca ser definida a partir de um olhar culturalmente superior e hegemônico e, muito menos, passível de dogmatismos estéticos que iniba o sentido de vitalidade que alimenta o frescor que o evento teatral requer.

Diferente da perspectiva *pluricultural*, que se propõe a estabelecer um diálogo enriquecedor entre as diversas culturas, mesmo que não vise uma comunicação efetiva

entre estas, e da *intercultural*, que através do desenvolvimento dos transportes e da comunicação, bem como por meio da globalização econômica em muito nos fez conhecer a face de culturas outrora antes totalmente desconhecidas para nós ocidentais, a visão *transcultural* “designa o lugar de abertura de todas as culturas para àquilo que as atravessa e ultrapassa” (Nicolescu, 1999, p.114).

“Com toda a evidência, o pluricultural e o intercultural não podem assegurar, sozinhos, a comunicação entre todas as culturas, que pressupõe uma linguagem universal, baseada em valores compartilhados. No entanto, constituem passos importantes para o advento de tal comunicação transcultural.” (1999, p. 114)

Nicolescu reconhece no trabalho realizado por Peter Brook e o Centro Internacional de Pesquisas Teatrais, um núcleo de estudo e abertura para algo de transcende o um, o dois e vise, desta forma, atingir o três, ou seja, o lugar entre um e outro. As diferentes nacionalidades dos atores a partir das quais estão inseridas suas culturas particulares, são transcendidas por àquilo que às atravessa e às ultrapassa durante o espetáculo. O que eles mostram – “do *Mahabharata* à *A Tempestade*, da *Linguagem dos Pássaros* à *Carmem*” (1999, p. 115) – é a percepção de algo que está além das culturas individuais de cada um e que é, a princípio, uma experiência irreduzível a qualquer teorização, segundo o físico. Esta experiência, aponta Nicolescu, indica que “*nenhuma cultura constitui o lugar privilegiado a partir do qual possamos julgar as outras culturas*” (1999, p. 115, grifos do autor).

A partir deste enfoque diverso do erigido pela cultura por nós conhecida, cultura esta na qual fomos acostumados a aquiescer em função de um olhar condicionado aos nossos modelos vigentes, somos ensinados a reconhecer que cada cultura nada mais é que a atualização de uma potencialidade humana inserida num determinado lugar e momento da História, e que o ser humano, em sua totalidade aberta, é “o lugar sem lugar daquilo que atravessa e ultrapassa as culturas.” (1999, p.115)

A perspectiva transcultural, antes de tudo, diz Nicolescu, é uma experiência que nos conduz ao lugar do *silêncio*, espaço este situado entre os níveis de percepção conhecidos e desconhecidos e os níveis de Realidade; o equivalente, segundo o físico, no espaço interior, ao vazio quântico no espaço exterior.

“Há tantos *níveis de silêncio* quanto correlações entre os níveis de percepção e os níveis de Realidade. E além de todos estes níveis de silêncio, há uma outra qualidade de silêncio, lugar sem lugar daquilo que o poeta e filósofo Michel Camus chama de *nossa luminosa ignorância*.” (1999, p.115, grifos do autor)

Se há uma linguagem universal, continua Nicolescu, ela ultrapassa as palavras, porque diz respeito ao silêncio entre as palavras e o silêncio sem fundo daquilo que uma palavra expressa. Seria uma experiência de totalidade de nosso ser, enfim reunido, além de suas aparências. “Ela é por sua natureza, uma *trans-linguagem*.” (1999, p.116, grifo do autor). Ao assistirmos alguns dos espetáculos de Brook, como *Tierno Bokar* (2005) e *Hamlet* (2002), por exemplo, identificamos a presença contínua em cena de um músico que, ao utilizar instrumentos musicais em geral de origem não ocidentais, emite uma sonoridade à platéia que induz o espectador a um certo estado de meditação. Este caráter meditativo do espetáculo, concluímos, poderia ter como intenção conduzir pouco a pouco o público a um sentimento de vazio interior, que pode ser comparado de maneira análoga à experiência do silêncio que nos aponta Nicolescu.

“É o Sujeito que forja a trans-linguagem, uma linguagem orgânica, que capta a espontaneidade do mundo, além do encadeamento infernal da abstração pela abstração. O acontecimento do ser é tão espontâneo e repentino quanto o acontecimento quântico. A sequência dos acontecimentos do ser é que constituem a verdadeira *atualidade*, que, infelizmente, não atrai nenhuma atenção das mídias. E, no entanto, são eles que constituem o cerne de uma verdadeira *comunicação*.” (1999, p. 116, grifos do autor)

Ao compreender o teatro como um processo eminentemente vivencial, em que a experiência compartilhada entre os envolvidos no evento cênico é vital à sua plena realização, Brook nos diz que só por meio de uma busca incessante e de um questionamento implacável é que se pode reconciliar este silêncio pródigo de potencialidades, embora ao mesmo tempo de caráter disforme, com a expressão da forma estética. Este caminhar contínuo na “corda bamba”, no sentido de constituir algo que é ao mesmo tempo intangível, porém tornado visível, segundo o encenador é o que talvez ainda careça de ser feito na pesquisa artística contemporânea. “Para Jacob Böeme, não é este *nada, disforme, e sem fundo* a base de toda forma, processo e evento?” (1999, p.115)

Não é coincidência, diz Nicolescu, que as palavras “espaço vazio” formem o título de um dos livros de Peter Brook. Ao falar sobre o estudo aprofundado da Tradição – compreendendo este termo como um determinado número de doutrinas e práticas religiosas ou morais transmitidas de século a século pelo discurso oral ou pelo exemplo –, o físico aponta que esta sempre nos ensinou que devemos criar em nosso interior uma sensação de vazio, um espaço de silêncio a fim de permitir que haja um desenvolvimento total das potencialidades da realidade. O Oriente, através do costume de expressar significados filosóficos por meio de exemplos e temas poeticamente construídos e relacionados à natureza, tem na pequena poesia japonesa com métrica e moldes específicos, os haikais, surgida por volta do século XVI, um importante exemplo da estreita relação entre arte e

Tradição a fim de expressar a conexão entre os conceitos de silêncio, vazio e sagrado: o poeta Matsuo Bashô (1644-1694) incluía em muitos de seus poemas um toque místico do Zen Budismo e “como um poeta Zen, ouvia o som da força da vida emergindo do vazio para preencher tudo.” (Bashô, 2005)

“Num atalho da montanha
Sorrindo
Uma violeta

Silêncio

As cigarras escutam o canto das rochas.” (2005)

Há nos haikais a revelação sutil de uma ideia e sentimento de unidade que permeariam os diferentes elementos da natureza, como propõe a filosofia oriental; estes elementos são capturados e integrados num todo orgânico, a partir de imagens sintéticas e expressivas de caráter meditativo. A intenção é conduzir o leitor a uma experiência estética de cunho transcendental que aponte para uma re-conexão com o sagrado da existência, através do silêncio interior que o poema inspira. Concluimos, desta forma, haver semelhante intenção ao assistirmos aos espetáculos de Peter Brook acima citados. Utilizando as linguagens do teatro (e da música), inter-relacionadas, o encenador oferece a possibilidade de um contato do espectador com instâncias interiores, possibilitando-o a uma experiência de caráter transcendente por meio da fruição estética da obra de arte.

Utilizando-se do Zen Budismo, no livro O Teatro e Seu Espaço, como referência para explicar esta sua concepção do invisível tornado visível, Brook vai afirmar que o fundamento da existência sempre foi a própria existência, que toda manifestação contém nela tudo de tudo, “e que um tapa na cara, um beliscão no nariz, ou um pudim na cara são todos igualmente Buda” (Brook, 1970, p. 55). Todas as religiões, diz ele, sempre afirmaram que o invisível é sempre visível. Mas a grande questão é como tornar este invisível-visível algo de fato passível de ser visto. A filosofia Zen nos ensina que esta visão diferenciada da realidade, que permitiria a percepção do invisível, só pode se dar em condições especiais relacionadas a certos estados de consciência ou a um momento de sutil compreensão. Para isso, conclui Brook, a arte sagrada e, em especial, *o teatro sagrado* pode contribuir por não apenas apresentar o invisível ao público, mas por também oferecer condições de que este possa ser percebido.

Referências bibliográficas

BROOK, Peter. O teatro e seu espaço. Petrópolis: Ed. Vozes, 1970.

_____. O poeta do espaço vazio. Revista Bravo. SP: Ed. Abril, ano 4, número 37, p. 70-79, outubro 2000. Entrevista concedida a Fernando Eichenberg.

BASHÔ, Matsuo. Um mestre chamado Bashô. In: MESTRES japoneses do haikai. Disponível em: <<http://www.sumauma.net/haikumasters/basho/basho-biop.html>>. Acesso em: 21 de abr. 2005.

_____. In: SIQUEIRA, Rodrigo. O Zen e a arte do haikai. Disponível em: <http://www.insite.com.br/rodrigo/poet/haikai.html>>. Acesso em: 21 abr. 2005.

NICOLESCU, Basarab. (2000). O Homem Poético. Em: Group 21 (org.), *O Homem do Futuro. Um Ser em Formação*. Ed. Triom. São Paulo.

_____. Manifesto da transdisciplinaridade. SP: Ed. Triom, 2001b.

_____. Peter Brook and traditional thought. Gurdjieff Electronic Publishing, v. 4. abril, 2001a. Versão em inglês. Original em francês. Disponível em: <http://www.gurdjieff.org/nicolescu3.htm>. Acesso em: 20 de dez. de 2003. Tradução nossa do texto em inglês.