

CASTRO, Ana Luiza de Magalhães. Anotações sobre corpo no Teatro de Peter Brook. Campinas: Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. FAPESP; Bolsa de Mestrado; Instituto de Artes; Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena; Orientadora, Prof^a. Dr^a.: Suzi Frankl Sperber.

RESUMO

A comunicação trata de refletir sobre algumas formulações de Peter Brook com relação ao corpo do ator, baseadas principalmente na articulação entre as noções de vazio, condicionamento, descondicionamento e criatividade. O diretor propõe o desenvolvimento de um “corpo sensível”, em ressonância com Jerzy Grotowski que fala do “corpo canal”. O texto aponta também algumas relações entre a experiência perceptiva do ator no trabalho a partir do corpo, com as noções de *ruína*, *quiasma* e *cofuncionamento* tratados por Maurice Merleau Ponty.

Palavras-chave: Corpo. Vazio. Percepção. Experiência.

RESUMEN

La comunicación trata de reflexionar acerca de algunas formulaciones de Peter Brook con relación al cuerpo del actor, basadas principalmente en la articulación entre las nociones de vacío, condicionamiento, descondicionamiento y creatividad. El director propone el desarrollo de un “cuerpo sensible”, en resonancia con Jerzy Grotowski que habla de un “cuerpo canal”. El texto apunta también algunas relaciones entre la experiencia perceptiva del actor en el trabajo a partir del cuerpo, con las nociones de *ruina*, *quiasma* e *cofuncionamiento* tratados por Maurice Merleau Ponty.

Palabras clave: Cuerpo. Vacío. Percepción. Experiencia.

I

Antes de falar de Peter Brook, desejo situar algumas noções de corpo sobre as quais tratarei neste texto.

O corpo no teatro é um elemento intrínseco — é do senso comum considerar o corpo como sendo o instrumento do ator. Corpo do ser humano em estado de representação, no espaço e tempo específicos da ação cênica. Sim, o teatro é uma arte feita com o “corpo todo”, corpo esse que se apresenta como uma estrutura tridimensional estável: o corpo físico submetido às leis de funcionamento mecânico. Porém, também na ação cênica atuam “outros corpos”. Há toda uma gama de corporalidades advindas de outras instâncias: sensoriais, mentais e emocionais. A ação cênica configura um imbricamento entre as faculdades perceptivas e a mecânica da ação física — do corpo físico, aí se abre um importante campo de trabalho nas relações entre o corpo físico e outras corporalidades, que ocupa um espaço significativo nas pesquisas e na prática teatral. Lembrando que a voz também se insere neste campo como materialidade e marca subjetiva, anterior à linguagem.

Principalmente a partir das pesquisas de J. Grotowski tornou-se frequente a ideia de “corpo canal” na qual sensível e físico se entrelaçam. O físico se torna espaço de possibilidade do sensível e vice-versa. Em Grotowski, o ator chegava ao “corpo-canal” através do que ele denominou de “via negativa”: “Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis. Nosso caminho é uma via negativa, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios” (GROTOWSKI, 1971, p. 3). Ou seja, é necessário *abrir os caminhos* no corpo físico para que os impulsos se tornem visíveis.

Falo então, de uma noção de “corpo da experiência”, da materialidade do sentir, do pensar e do *senzar*. Desta maneira, consideremos o corpo do ator, enquanto corpo físico, mas também como corpo numa perspectiva mais ampla, como materialidade sensível verificada em distintas noções que não só a física — objetual.

II

No século XX, momento marcado pela afirmação do sujeito e do uso das possibilidades tecnológicas, os encenadores, autores de sua própria cena, se dedicaram a compreender e ressignificar o teatro em todos os seus aspectos. Desta forma, a relação com o corpo do ator e seu papel no processo criativo foi tratada amplamente, com grande espaço conceitual e prático. Isto se deu disseminadamente, em muitíssimas experiências, mas à guisa de referência podemos nos ater aos três nomes que são ícones das transformações no teatro do século XX: C. Stanislavski, B. Brecht e J. Grotowski. Em sua prática e nos escritos que deixaram, há muitos exercícios, linhas de treinamento e reflexões sobre o trabalho do ator com seu corpo, o qual está irremediavelmente atrelado ao plano da linguagem e do sensível. Neste ambiente da pesquisa e das propostas autorais, o corpo ganhou diferentes abordagens, desde as mais formais até as mais espirituais — de G. Craig com a proposta da *supermarionete* a J. Grotowski com a *prece carnal*.

Na verdade, a busca é a mesma: superar o achatamento da vida cotidiana e criar uma cena mais *viva* e mais *verdadeira*, capaz de gerar uma experiência estética satisfatória e nutridora.

III

Peter Brook trata de forma ampla a questão do corpo. O primeiro ponto fundamental para compreender o trabalho do diretor é a sua *liberdade formal*, ele começou a fazer teatro na Inglaterra em um ambiente onde não havia mestres, escolas e as grandes teorias e linhas estéticas — o teatro podia ser experimentado de forma eclética. Um diretor, tanto quanto um ator, podia trabalhar em vários gêneros, os mais díspares, sem que isso significasse uma traição à *Arte do Teatro* e nem uma prova de ausência de valor artístico. Essa abertura e ausência de preconceitos estilísticos são fundamentais no desenvolvimento de seu trabalho, e é algo que está na base da qualidade

muito particular de seu teatro. Características que o diretor atribui e adota como influência do teatro elisabetano. Esta particularidade se expressa como uma simplicidade cabal destilada dentro de muitas complexidades, presentes no fato de reunir uma companhia com atores de 18 nacionalidades e realizar uma prática rompendo convenções do teatro e da cultura. Percorreu o Irã, a África, a Índia, e espaços urbanos ocidentais à margem do circuito artístico instituído e de novo trouxe ao ambiente teatral “convencional” os frutos da sua pesquisa. Coloca em cena peças de Shakespeare com atores africanos, asiáticos, árabes, europeus e americanos — rompendo convenções eruditas e hierarquias raciais, tornando visível uma humanidade ontológica nestes tempos de globalização. Está além do “exótico”, do pitoresco, se configura como uma expressão autêntica de uma *dimensão ontológica* para o ser humano e para o teatro. Sua noção de corpo irá refletir estas premissas.

IV

A partir dos anos 60, Brook iniciou sua investigação no sentido de captar e revelar o essencial: “(...) o teatro não tem categorias, é sobre a vida. Este é o único ponto de partida, e além dele nada é realmente fundamental. Teatro é vida” (BROOK, 1999, p. 7). Tendo em conta que esta vida do teatro é uma vida produzida artisticamente, esta capacidade de gerar a *vida cênica* mora na competência profissional extremamente elaborada por parte do ator:

(...) Realizar esta ação aparentemente simples (andar em cena) de modo que pareça tão natural como uma simples caminhada requer toda a competência de um artista altamente profissional. Qualquer ideia tem que se materializar em carne, sangue e realidade emocional: tem que ir além da imitação, para que a vida inventada seja também uma vida paralela, que não se possa distinguir da realidade em nível algum (BROOK, 1999, p. 8).

Brook fala em criar uma “vida paralela”, em que a “ideia” se transforma em “carne, sangue e realidade emocional” — ou seja, o valor está em criar uma experiência na materialidade — criar **vida cênica** significa **dar corpo** à *experiência sensorial* do pensamento, do sentimento e da ação por meio da linguagem. Para Brook, é no seio da matéria que se abre a possibilidade para uma maior intensidade da experiência. “O que conta para mim é o aumento da percepção, por menor que possa vir a ser” (BROOK, 1994, p. 308). (...) “quais são os elementos que criam este misterioso movimento de vida — e quais os que impedem sua aparição? **O elemento fundamental é o corpo**” (BROOK, 1999, pp.14-15; [grifos meus]).

Vejamos então como o diretor se posiciona com relação ao trabalho técnico do ator com seu corpo: (...) “um ator deve trabalhar seu corpo, para que este se torne aberto, receptível e unificado em todas as suas respostas” (BROOK, 1994, p. 308). Unificado significa, a meu ver, *relação em conexão*. Numa noção de conexão como coesão, como uma *presença sensível* ou a consciência que acompanha os movimentos da percepção. Significa que há uma visão e um contato sensível com o corpo, o qual permite um acompanhamento da ação que anula o acaso, pois está ali junto, onde ela nasce. Está sensível ao que *pede para ser expresso*, às fontes inusitadas de criação. Não é um controle

mental, racionalizado, tecnicamente rígido, não é isso, é mais uma capacidade de seguir os movimentos sutis que vêm do corpo, das emoções, das imagens, **dos elementos primeiros**, de qualquer pequeno detalhe. Por isso não é “por acaso”, porque o acaso e o vazio já estão intrínsecos como condição de possibilidade.

O conceito de unidade em Brook, desta maneira, parece remeter ao *estabelecimento de contato*, assim como no fenômeno da luz elétrica. Há algo que faz com que as percepções se abram e se encontrem; o que não anula a pluralidade e as diferenças. Unidade em que há coexistência de sentidos, as singularidades não são anuladas. Pelo contrário, pode-se apreciá-las melhor de dentro da abertura do vazio. Unidade como “quiasma”¹ de M. Merleau Ponty, encontro, “cofuncionamento”, como “único corpo da experiência”:

(...) faz com que pertençamos ao mesmo mundo, – um mundo que não é projetivo, mas que realiza a sua unidade através das possibilidades tais como a de meu mundo e do mundo do outro – **Essa mediação pela ruína, este quiasma fazem com que não haja simplesmente antítese para – Si, para – Outro, que haja o Ser como contendo tudo isso, de início como Ser sensível e em seguida como Ser sem restrição.**
O quiasma em lugar do Para Outro: isso quer dizer que não há rivalidade eu – outrem, mas cofuncionamento. Funcionamos como um único corpo (PONTY, 1984, p. 200; [grifos meus])

O descondicionar-se, alcançar um estado de ruína, no sentido de abrir espaços nos condicionamentos psíquicos e culturais, proporciona ao ator entrar na experiência da unidade, consigo mesmo e com o que o cerca. Encontrar com o mundo em “quiasma”.

V

Outro princípio fundamental do trabalho do diretor é a experiência do vazio. Para Brook, assim também como em muitas tradições que predicam a prática da meditação, o vazio é uma condição de possibilidade.

A concepção de vazio está no espaço externo como também no espaço interno do ator, ou seja, em seu *corpo sensível*. Brook afirma que “o corpo afinado pelos exercícios pode abrir-se às ilimitadas possibilidades do vazio”, e fala de desenvolver a capacidade de “criar um espaço vazio dentro de si, livre de pânico, livre do medo de não ser. (...) quando não se procura segurança, a verdadeira criatividade vem preencher o espaço” (BROOK, 1999, p. 4).

O diretor articula a experiência do vazio com o trabalho com o corpo: fisicamente aguentar o *não fazer nada*, e somente *ser*, estar aí presente no

¹ **Quiasma** é um termo da genética que se refere ao *crossing-over*, momento na divisão celular, em que os cromossomos se emparelham e trocam genes.

corpo. Ou seja, o corpo sensível capaz de abrir-se ao vazio encontra a condição de onde nasce a “verdadeira criatividade”, um fluxo de sentidos mais próprios ao ator.

Desta maneira, em Brook, a *dimensão ontológica* emerge na abertura ao vazio, e está também além da cultura. Remete a um lidar com a falha, ou “ruína”, como diz Ponty, lidar com o não saber. O vazio é um princípio relacional essencial da sua pesquisa. É de onde se constitui a experiência estética de seu teatro, proporcionando uma transformação da percepção, a qual se abre para uma maior “qualidade” da experiência. Qualidade significa maior acuidade de percepção e ampliação da consciência sobre os processos em andamento no aqui e agora.

Pode acontecer, quando se está no teatro, que algo aconteça a esse grupo de pessoas. De repente se dá uma conexão, de uma maneira muito especial e misteriosa. Que se dá talvez, através do rir juntos, através da troca de uma corrente de energia muito intensa. Uma súbita concentração em algo que está se passando sob a superfície. E repentinamente a pessoa se vê a si mesma mais atenta: vendo e acompanhando, e sendo capaz de entrar na ação com mais vida (vivamente). (...) Quando a peça termina algo foi alimentado. Talvez esse seja o melhor que o teatro possa fazer. Mas, já é muito que isso possa acontecer. (tradução de Sílvia Prado, transcrição de fala de Brook aos atores do CICT – documentário Stages, 1980).

A descrição do fenômeno feita por Brook se assemelha à poética fenomenológica de M. M. Ponty na forma como descreve modos de percepção:

A percepção abre-me o mundo como o cirurgião abre um corpo, percebendo, pela janela que fez, órgãos em pleno funcionamento, vistos na sua atividade, vistos de lado. É assim que o sensível me inicia no mundo, (...) A percepção é primeiramente não percepção das coisas, mas **percepção dos elementos** (água, ar...) de raios do mundo, de coisas que são dimensões que são mundos, deslizo sobre esses elementos e eis-me no mundo, deslizo do subjetivo para o Ser (PONTY, 1984, p. 202).

Ponty fala da experiência do sensível, antes e além da cultura, se desloca da instância do “subjetivo” em direção ao “Ser”, onde se descortina a visão dos processos — “os órgãos em funcionamento” — essa pode ser uma imagem do que ocorre com a percepção do ator no jogo a partir do vazio e do contato sensível — ela se torna mais *фина* — mais essencial, — vê os “órgãos em funcionamento” como também está sensível aos “elementos”, às coisas primeiras, de “dimensões que são mundos”, essa relação extremamente sensível e atenta ao acontecimento que o ator pode chegar a experimentar.

Para Brook, o sentido de seu teatro está no jogo, no contato inter-humano e na qualidade da experiência desse jogo. Aproxima-se da fenomenologia, em seu interesse pelos movimentos da percepção e da experiência *em si*. Experiência sensível que é materialidade — corpo.

A *vida* do teatro não se dá senão em relação com o lugar ontológico do vazio. Que está no “não tempo” do momento. O ator deve encontrar o caminho para abrir-se a essa relação. E este caminho passa pelo corpo. Corpo enquanto lugar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BROOK, Peter. **O Ponto de Mudança: Quarenta Anos de Experiências Teatrais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de Um teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1971.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1984.
- OIDA, Yoshi. **Um Ator Errante**. São Paulo: Beca, 1999.

AUDIOVISUAL

Documentário: *Stages*. Adelaide, Austrália: Macau Light Films, 1980. Registro da turnê do CICT à Austrália.