

Battlefield ou a conversa-dança em volta do fogo: o “teatro de menos” de Peter Brook

Battlefield or the dance-conversation around the fire:
Peter Brook’s “theatre of less”

*Martha de Mello Ribeiro*¹

Resumo

Com *Battlefield*, o encenador Peter Brook, junto à Marie-Hélène Estienne e Jean-Claude Carrière, retorna ao célebre poema épico indiano *Mahabharata*. Verifica-se neste artigo o quanto o poema hindu se enovela no entendimento de Brook sobre o conjunto da obra shakespeariana, e o quanto sua viagem à África e o encontro com os *griots* são reveladores do que o encenador busca realizar no e com o teatro. Um teatro que denominamos “um teatro de menos”: menos espetáculo e mais cerimônia, menos técnica e mais humanidade. Fazer do teatro um lugar do encontro, na contundente e irreversível entrega da cena ao trabalho do ator-narrador, torna-se a busca profunda de Peter Brook.

Palavras-chave: Battlefield; Peter Brook; teatro de menos; ator-narrador

Abstract

With *Battlefield*, director Peter Brook along with Marie-Hélène Estienne and Jean-Claude Carrière, revisits the celebrated Indian epic poem *Mahabharata*. In this article it is verified how much the Hindu poem tangles itself around Brook’s understanding about the whole of the Shakespearian work and how much his trip to Africa and the meeting with the *griots* are revealing to what the director aims to accomplish in and with the theatre. A theatre that we denominate “a theatre of less”: less spectacle and more ceremony, less technique and more humanity. Making the theatre a place of meeting, in the overwhelming and irreversible delivery of the scene to the work of the actor-narrator, becomes Peter Brook’s deep search.

Keywords: Battlefield; Peter Brook; theatre of less; actor-narrator

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Profa. Dra. Adjunta na Universidade Federal Fluminense (UFF), no Instituto de Artes. Diretora Teatral. Este artigo foi resultado de Bolsa Capes Pós Doutorado (2015-2016). melloribeiro.uff@gmail.com

O Mahabharata é como o conjunto da obra shakespeariana, um universo completo onde há de tudo, exceto o autor... Como em Shakespeare aqui também os personagens são ao mesmo tempo humanos e épicos, maiores que a natureza e completamente “naturais”.

Podemos desejar mágica, mas a confundimos com truques de cartola, e temos absurdamente misturado amor com sexo, beleza com ecletismo. Mas é somente na busca de uma nova maneira de distinguir que estenderemos os horizontes do real. [...] O teatro não é desejado e confia-se pouco nos homens de teatro: logo não podemos supor que o público se reunirá devota e atentamente. Cabe a nós prender sua atenção e forçar a sua capacidade de acreditar no que está vendo. Para fazer isso precisamos provar que não haverá trapaça, nada de escondido. Temos que abrir as mãos vazias e mostrar que não temos nada mesmo escondido na manga. Só então poderemos começar. (Brook, 1970, p. 101)².

“Sem truques nas mangas”. É o que de mais imediato podemos dizer sobre *Battlefield*, o novo espetáculo de Peter Brook e Marie-Hélène Estienne, com adaptação de Jean-Claude Carrière, que estreou em 15 de setembro de 2015 no mítico teatro Bouffes du Nord em Paris. Trata-se de um retorno do encenador ao célebre poema épico indiano *Mahabharata*, obra monumental escrita em sânscrito há mais de dois mil anos e que comporta quase cem mil versos, sendo a maior composição poética do mundo; o que significa dizer, em termos quantitativos, ser oito vezes maior que a *Ilíada* e a *Odisseia* juntas. Sobre o Mahabharata escreveu Peter Brook há trinta anos atrás, para a apresentação do espetáculo no Festival de Avignon: “O *Mahabharata* é uma epopeia, com heróis e deuses, animais fabulosos. Ao mesmo tempo, a obra é intimista. O que quer dizer que os personagens são vulneráveis, plenos de contradição, totalmente humanos”³. Em relação a autoria e data precisa de composição da obra, chegou-se a conclusão que não é possível encontrar uma resposta definitiva, apenas aproximativa, a partir de estudos eruditos das referências e dados astronômicos que aparecem ao longo do texto. O escritor indiano R.K. Narayan (Rasipuram Krishnaswami Iyer Narayanaswami), na introdução ao livro *Il Mahabharata* raccontado da R. K. Narayan, informa que ainda de forma imprecisa, pode-se alinhar o núcleo da história em 1500 a.C. Na tradição hinduísta atribui-se ao venerado sábio e imortal Vyāsa a autoria da primeira versão do poema épico, em vinte quatro mil estrofes, que narra a tensão e a batalha fratricida entre dois ramos de uma mesma família de guerreiros, os Pandavas e os Kauravas, que seriam seus netos. Não iremos aqui nos deter nas discussões de âmbito religioso ou científico sobre a origem e evolução da composição do poema épico, deixando o leitor livre para se aprofundar na vasta bibliografia sobre a Índia histórica. Nosso objetivo aqui

² “Il Mahabharata è come l’insieme delle opere shakespeariane, un universo completo in cui esiste tutto tranne l’autore... Come in Shakespeare anche qui i personaggi sono allo stesso umani ed epici, sono più grande della natura e del tutti ‘naturali’”. (Tradução nossa). Peter Brook In_ Marie-Hélène Estienne, entrevista a P. Brook, “Shakespeare et Le Mahabharata”, Théâtre en Europe, n.7, 1985. In Isabella Imperiali, La lezione shakespeariana di Peter Brook, Roam, Bulzoni, 2002, p. 160.¹⁰ Um dos sites que canalizou as reverberações foi o bobagento.com, um canal que reúne materiais de humor de todos os tipos. Link: <http://bobagento.com/aluno-apresenta-seu-tcc-de-humanas-em-universidade-da-bahia/>

³ “Mahabharata est une épopée, avec des héros et des dieux, des animaux fabuleux. En même temps, l’œuvre est intime. C’est-à-dire que les personnages sont vulnérables, pleins de contradictions, totalement humains”. (Tradução nossa). Hoje, em “Battlefield” retoma o argumento, mas em um trabalho totalmente diferente, bem reduzido, com pouco mais de 1 hora de duração, realizado junto a Marie Hélène Estienne e Jean-Claude Carrière, com uma nova equipe formada por quatro atores: Carole Karemera, Jared Mc Neill, Ery Nzaramba et Sean O’Callaghan e um percussionista, Toshi Tsuchitori. Figurinos de Oria Puppo, e iluminação de Philippe Vialatte.

é transmitir nossa experiência ao assistir Battlefield ambientado pelas cores terrosas do singular teatro escolhido por Peter Brook como centro de pesquisa e experimentação teatral.

Há exatos trinta anos atrás (1985), Brook e seus colaboradores estreavam no Festival de Avignon o espetáculo *Mahabharata*, obra prima pós-viagem do CIRT (Centre International de Recherche Théâtrale, fundado em Paris em 1970⁴) à África⁵. Foram dez anos de preparação de um espetáculo que durava 9 horas. Georges Banu, estudioso e grande entusiasta da obra de Peter Brook, diz a propósito do grande projeto do “Mahabharata”: “[...] onde o homem, depois de atravessar a dor da guerra ascende à luz. À serenidade. A sua obra procura sempre remédios para superar o mal. A violência. A destruição”⁶. Como sustenta Banu, o teatro de Brook é o teatro das formas simples, da comunicação direta, um teatro essencial. Sua grande afinidade com Grotowski se dá na eterna busca ao mesmo tempo de si e do teatro, que, para ambos, se apresentam indissociáveis (como foi também para Artaud, acrescenta-se) e também na “convicção que o ser humano, o seu corpo, possui os recursos para a renovação”⁷. Em nosso entendimento, o principal fio de pesquisa de Brook na arte teatral, em seu sentido mais amplo, isto é, humano, está contido no *Mahabharata*, esta obra capital feita de “pontos em movimento”, repleta de contradições, humanidade, magia, dor, compreensão e perdão, mas principalmente confiança. Muito embora, como sustentado por estudiosos como Marco De Marinis, o “modelo” para Brook, no que tange a linguagem cênica, seja Shakespeare, autor que o encenador e teórico retornou muitas vezes, tanto na cena, quanto na teoria⁸, aqui iremos verificar o quanto o *Mahabharata* se enovela no entendimento de Brook sobre o conjunto da obra Shakespeariana. Junto a tal hipótese, aponta-se sua viagem à África (Argélia, Níger, Nigéria, Mali) e seu encontro com os *griots* como elementos fundamentais para um novo entendimento de *A tempestade*, observados na montagem de 1990. Não é uma coincidência que o encenador, em seu mais recente livro, reflita sobre *A Tempestade*, texto que revisitou em duas montagens distintas, junto ao *Mahabharata*, entendendo a luta final de Próspero como uma ode à liberdade, ao perdão, ao conhecimento de si: confiança para perdoar, perdoar para alcançar a liberdade. A última palavra de Próspero: “free”. A liberdade de Próspero é tornar-se um homem igual a todos, ele

⁴ Em 1979 o grupo (CIRT) se constitui como uma companhia e passa a ser denominado CICT, Centre International de Création Théâtrale.

⁵ Os vinte e um atores que realizaram o espetáculo Mahabharata vinham de 15 países diferentes, um “grand théâtre du monde”, uma diversidade e riqueza de culturas e de línguas diferentes reunidas em torno do CICT, na criação do espetáculo. Tal feito, em primeira instância, demonstra que o essencial, as relações humanas, não se limita ao entendimento gramatical, há algo de universal que nos une, que desafia os limites da língua e que rompe com as fronteiras culturais. Sua estreia, no Festival de Avignon, se deu num anfiteatro cor de ocre e ficou em cartaz por muito tempo no Bouffes du Nord, antes de viajar pelo mundo, obtendo um enorme sucesso. Maiores detalhes sobre o espetáculo e seu processo de construção cf. Vito Di Bernardi. *Mahabharata, l'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*. Roma, Bulzoni, 1989.

⁶ “[...] dove l'uomo, dopo aver attraversato il dolore della guerra accede alla luce. Alla serenità. La sua opera cerca sempre dei rimedi per aiutare a superare il male. La violenza. La distruzione”. Tradução minha. Georges Banu, Premessa al Convegno “Dal cammino alla via”. In_ *Gli anni di Peter Brook, l'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*. Milano, Ubulibri, 1990, p. 13. (Tradução nossa).

⁷ “comune convinzione che l'essere, il suo corpo, possiede le risorse di rinnovamento”. Id. *Ibidem*. (Tradução nossa).

⁸ Interessante notar o que Brook afirma em seu livro *The empty space*: “é assim que na segunda metade do séc. XX, na Inglaterra, onde estou escrevendo estas palavras, estamos diante do fato enervante de que Shakespeare ainda é nosso modelo”. Cfr. Peter Brook. *O teatro e seu espaço (The empty space)*, cit., p. 100. Recentemente, entre 2013-2014, Peter Brook publicou o livro “*The Quality of Mercy*”, onde irá refletir sobre o teatro a partir de Shakespeare, confrontando *A tempestade* com o *Mahabharata*. Usamos a tradução em italiano. “*La qualità del perdono, riflessioni sul teatro a partire da Shakespeare*”. Roma, Dino Audino, 2015. (Tradução nossa).

precisa confiar em sua humanidade e abandonar a magia para ser finalmente livre. E não será o próprio Brook em insistir que não pode existir criação se não houver confiança? Base primordial para que ocorra uma verdadeira troca entre os sujeitos envolvidos na arte teatral. Se o teatro é uma aventura, como é a vida, impossível fazer teatro sem o outro. É necessário confiar para se fazer teatro, como é necessário o pão para a vida. Encontramos em um dos exercícios mais simples do teatro o princípio essencial da confiança: quando em uma roda, de olhos vendados, abandonamos nosso corpo, deixando-o cair de costas, com a plena confiança que um outro irá suavemente ampará-lo, cuidando para não nos espatifarmos no chão. Esse é o princípio da criação: confiar que o impossível (não se espatifar) seja possível. Ou tornar visível o invisível: nossa humanidade como a verdadeira magia, capaz de operar milagres.

Quando se refere ao texto *A tempestade*⁹, e na necessária busca pelo teatro de tornar visível o invisível, assim se refere Brook aos atores ocidentais, contrastando-os de forma crítica aos atores de outras culturas, que para Brook ainda possuem um forte sentimento do maravilhoso:

A ligação com a natureza, com o mundo natural, ainda não tinha sido rompida, as antigas crenças sobreviveram. O sentimento do maravilhoso era ainda vivo. Hoje os atores ocidentais possuem as qualidades necessárias para explorar nos textos shakespearianos todas as implicações da cólera, da violência política, do sofrimento sexual, da introspecção psicológica. Mas não é fácil para eles encontrar imagens cênicas que reproduzam um mundo invisível, porque estas não estão presentes na nossa experiência cotidiana, e nem mesmo estão preservadas em nossa cultura de forma autêntica. Contrariamente, em muitas outras culturas, nas sociedades definidas como tradicionais, imagens de deuses, de magos, de bruxas e de fantasmas evocam profunda realidade humana. E então, um ator pode enfrentá-los sem nenhum embaraço. Para um ator que trabalha na cidade, interpretar um personagem que não é “real” exige uma extraordinária acrobacia mental. Diferentemente, para um ator educado em um contexto de cerimônias, de rituais, o caminho que conduz ao mundo invisível é normalmente direto e natural. Eis porque, por tantos anos, sempre pensei em voltar a *A Tempestade*, explorando-a com a ajuda de atores cuja a sensibilidade e origens diferentes pudessem iluminar aspectos novos do texto¹⁰.

A busca, pelo teatro, de tornar visível o que é invisível, sempre foi o desafio de Peter Brook. Reencontrar o sentido do maravilhoso, que emana do simples, de uma

⁹Sobre o texto, analisa Brook: “De todas as peças de Shakespeare nenhuma é tão enigmática e enganadora quanto *The tempest*. Novamente descobrimos que a única maneira de encontrar um significado satisfatório é encará-lo em conjunto. Como trama é desinteressante; como pretexto para figurinos, efeitos cênicos e musicais, quase não vale a pena encená-la; como antologia de trambulhões e linguagem bonita, no máximo conseguiria agradar alguns frequentadores de vespertais – mas geralmente só serve fazer gerações de colegas afastarem-se para sempre do teatro. Mas quando vemos que nada na peça é o que aparenta ser, como ela acontece em uma ilha e não numa ilha, de dia e não de dia, com uma tempestade que gera uma série de acontecimentos que ainda estão numa tempestade mesmo quando o temporal acabou, que a encantadora pastoral para crianças naturalmente abrange estupro, assassinio, conspiração e violência, quando começamos a exumar os temas que Shakespeare enterrou com tanto cuidado, verificamos que se trata da sua declaração derradeira e que abrange toda a condição humana”. Peter Brook. *O teatro e seu espaço (The empty space)*, cit., p. 98.

¹⁰“Il legame con la natura, con il mondo naturale non si era ancora spezzato, le antiche credenze sopravvivevano. Il sentimento del meraviglioso era ancora vivo. Oggi gli attori occidentali possiedono le qualità necessarie per esplorare nei testi shakespeariani tutti i risvolti della collera, della violenza politica, della sofferenza sessuale, dell'introspezione psicologica. Ma non è facile per loro trovare immagini sceniche che rispecchino un mondo invisibile perché esse non sono presenti nella nostra esperienza quotidiana e non sono nemmeno preservate nella nostra cultura più autentica. In molte altre culture, invece, nelle società che in definizione tradizionali, le immagini di dei, di maghi, di streghe e di fantasmi evocano profonde realtà umane. E quindi un attore può affrontarle senza alcun imbarazzo. Per un attore che lavora in città interpretare un personaggio che non è “reale” richiede una straordinaria acrobazia mentale. Per un attore educato invece in un clima di cerimonie, di rituali, il cammino che conduce al mondo invisibile è spesso diretto e naturale. Ecco perché per tanti anni ho spesso pensato di ritornare a *La tempesta* e di riesplorarla con l'aiuto di attori le cui sensibilità e le cui origini differenti potessero forse fare luce su aspetti nuovi del testo”. Peter Brook, “une Enigme”, In *La Tempête*, traduzione e adattamento a cura di Jean-Claude Carrière, Paris, C.C.T., 1990. In Isabella Imperiali, *La lezione shakespeariana di Peter Brook*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 161-162. (Tradução nossa).

cena quase nua, de uma narrativa direta, que sugere muito mais que representa, cantada e dançada por antigos contadores de histórias, dessas que se ouve com atenção e em estado de suspensão em volta do fogo, e que deixam livre a imaginação de quem a escuta. Um teatro que denominamos "um teatro de menos"¹¹, isto é, menos espetáculo e mais cerimônia, menos automatismo ou técnica e mais humanidade. Reencontrar a essência da narrativa, de uma transmissão oral capaz de transformar o cotidiano banal em um grande evento de aprendizagem da tradição, como fazem os *griots* contadores de história. Em poucas palavras: fazer do teatro um lugar do encontro. Encontro do homem e do divino em um gesto, em uma palavra, em uma ação; fazer do teatro um lugar do encontro de si mesmo e do outro. Foi o que Brook buscou trazer à tona na sua longa relação com o texto *A Tempestade*, e que só foi possível realizar depois do aprendizado na África, depois da montagem do *Mahabharata*¹². Não estamos com essa afirmativa nos colocando ao lado de uma tendência crítica que compreende a carreira de Brook dividindo-a em duas - o Brook inglês, tradicional e o Brook pós 1971, experimental -, ao contrário. A busca profunda de Brook sempre foi uma só: reencontrar o sentido do maravilhoso, tornar visível o invisível a partir de uma cena cada vez mais desprovida de artifícios. E como toda busca, não foi um caminho linear, evolutivo ou de simples ruptura, mas que se deu em espiral. Em nosso entendimento, foi na viagem à África nos anos 1970, e através do conhecimento transmitido pelo poema épico indiano, que Brook teve sua epifania. Um espaço outro, "um teatro de menos", onde se deu o encontro entre Shakespeare e o *Mahabharata*; atores e *griots*; o fundo preto do palco italiano e a cor terrosa da África; no círculo de contação de história e na imponente história dos deuses-cotidianos hindus. Nosso ponto de vista será explicitado a partir de referências às duas montagens de Peter Brook de *A tempestade*; texto que foi um verdadeiro cavalo de batalha para o encenador, e do *Mahabharata*, em sua versão atual, *Battlefield*.

Como observa o crítico Michel Billington (1990, p.20), o espetáculo *A tempestade* de 1957 impressionava por sua simplicidade visiva e sua clareza comunicativa. Ao eliminar os costumeiros efeitos especiais, notadamente aqueles que tentavam reproduzir, com grandes manejos de luz e som, a tempestade inicial - substituindo esses costumeiros efeitos por uma simples sugestão direta da luz advinda de uma lanterna de navio -, além de evocar a ilha de Próspero com alguns ramos verdes suspensos, Brook foi capaz de criar a magia, sem truques nas mangas. Neste sentido, da criação de um espaço vazio e do uso de meios simples, Billington não vê nenhuma mudança radial entre o trabalho de Brook dos anos cinquenta, na Royal Shakespeare Company¹³, e suas montagens dos anos setenta e oitenta, já no *Bouffes du Nord*, em Paris. Mas, sem dúvida nenhuma, apesar de concordarmos com Billington quando este diz que não

¹¹ Realizamos aqui uma aproximação ao conceito "um manifesto de menos" de Deleuze, quando analisa o teatro de Carmelo Bene.

¹² *A Tempestade*, montagem de 1990, estreou no festival de Zurique, na Suíça, em 14 de setembro, com o ator e griot africano Sotigui Kouyate no papel de Próspero.

¹³ A Royal Shakespeare Company (RSC) foi criada por Peter Hall em 1960. A primeira montagem de Brook foi *Rei Lear* em 1962, seguindo muitos outros memoráveis espetáculos. Mas, gostaríamos de sublinhar a montagem de *Marat/Sade* de Peter Weiss, em 1964, (que o leitor pode assistir fragmentos do espetáculo-filme pela internet), onde atores da RSC representavam loucos que representavam personagens de uma peça escrita e dirigida pelo Marquês de Sade durante seu confinamento no hospício de Charenton, tratando da perseguição e o assassinato de Jean-Paul Marat. Nesta montagem, realizada no teatro londrino Aldwych, já sob forte influência de Antonin Artaud, e do seu Manifesto do Teatro da Crueldade, Brook inicia uma fase de experimentação chamada Teatro da Crueldade. No entanto, ainda que fosse um espetáculo fabuloso, com um cuidado extremo dos meios e sobre o trabalho do ator, vivamente ambientado num manicômio, *Marat/Sade* ainda era um teatro da representação.

existe dois Peter Brook, algo se aprofunda na pesquisa de Brook, em sua busca pelo espaço vazio, sem truques, isto é, de um teatro da não representação, e como estamos sugerindo aqui, de “um teatro de menos”. E isso concerne fundamentalmente à sua necessidade de encontrar no e pelo teatro o entendimento de nossa humanidade, ao mesmo tempo destrutiva e regenerativa, cruel e santa, aliada à busca de um profundo sentimento cerimonial no trabalho do ator. Ambas as ações se constatarem na nova montagem do texto *A tempestade* de 1990, pós a experiência na África, pós a obra prima *Il Mahabharata*. Tanto na conformação de um elenco multiétnico, na cena desprovida praticamente de recursos, como na recusa de sua perfeição formal. O que vemos de contundente é a irreversível entrega da cena ao trabalho do ator, à sua percepção e experimentação. Proporcionando uma extraordinária dilatação da cena, que se estabelece em múltiplos pontos de vista, dotando-a de uma intensa transculturalidade, ultrapassando as barreiras culturais. Sobre as duas montagens do texto shakespeariano, àquela de 1957 a Stratford, e a de 1990 no *Bouffes du Nord*, comenta Brook, corroborando com nosso pensamento:

Às vezes me perguntam qual é a relação entre *A tempestade* que dirigi trinta anos atrás em Stratford-upon-Avon e a que montei recentemente no teatro Bouffes du Nord, em Paris. A pergunta é absolutamente ridícula! Como seria possível haver a menor semelhança formal entre uma peça encenada em outra época, em outro país, com atores que eram todos da mesma raça, e a versão atual criada em Paris com um elenco internacional, dois japoneses, um iraniano, africanos, etc., que trazem ao texto visões tão diferentes e que compartilharam de tantas e tão diversas experiências? (Brook, 1999, p. 43)

*Battlefield*¹⁴ se desenvolve junto ao calor das cores terrosas, mescladas ao vermelho sangue, do charmoso e místico *Bouffes du Nord*¹⁵. Com as cores da mãe terra, o teatro por si só já incendeia nossa imaginação que se encanta não só por estar pela primeira vez no centro de pesquisa fundado por Peter Brook, como também para assistir uma nova versão de sua obra capital: o *Mahabharata*, conhecida por mim através do filme de 1989; mídia que me permitiu conhecer outra obra magistral do encenador, o *Marat/Sade* (1967). Fui uma voraz leitora de seus livros que chegavam ao Brasil, à época da faculdade, metade dos anos 1990. Sempre busquei no diálogo com Brook, (ler não é uma atividade passiva, mas um debate intenso, repleto de ação) um real encontro sobre as possibilidades vivas da cena com poucos elementos, sejam visuais ou materiais. Na conformação de uma cena vazia e nua, cena-dança, engendrada pelos gestos e corpo do ator, sem muitos artifícios ou camuflagens do aparato cênico. Para chegar ao *Bouffes du Nord*, não foi fácil, empreendi uma verdadeira aventura. O teatro está localizado no Boulevard de la Chapelle, longe dos bairros famosos, e fica quase escondido. Cheguei pela Gare du Nord, me perdi em uma das suas saídas, e fui parar muito longe, quase ao final do Boulevard, que fica embaixo de um feio viaduto, tendo que voltar todo ele a pé. No entorno, do

¹⁴ Trata-se do campo de Batalha de o *Mahabharata*, que como dizem os hindus, trata-se de uma floresta infinita, onde se dá uma gigantesca guerra entre duas famílias, uma epopeia atravessada por lendas, narrativas, confissões, segredos. Um conto sobre um terrível massacre, sobre maravilhas e ensinamentos.

¹⁵ Em 1974 Peter Brook e Micheline Rozan encontram num bairro popular, no Boulevard de la Chapelle, um velho teatro do fim do século XIX, o Bouffes du Nord.

bairro popular e de imigrantes, o 10.^o *arrondissement* de Paris, poucos conhecem o teatro de Peter Brook, a maioria nem mesmo conhece o encenador. A sensação foi a mesma quando em Nova York, procurando a antiga sede do *Living Theatre*, que fica também fora dos bairros famosos, ninguém sabia do grupo, nem mesmo o café que fica ao lado da antiga e deportada sede. A tentação de pensar que teatros como de Brook, do Living e de Grotowski são feitos para iniciados, que longe dos holofotes comerciais e da indústria do entretenimento conseguem preservar sua autenticidade, se coagula diante do fato da crise permanente que um teatro de experimentação precisa enfrentar todos os dias para sobreviver, quando sobrevive. Mas voltemos a *Battlefield*, o campo de batalha da obra épica o *Mahabharata*, contada a partir de nossa experiência. Antes de começar o espetáculo abandonei meu banco, pouco confortável, e que, apesar de sua proximidade ao espaço reservado para a apresentação (o *Bouffes du Nord* não possui um palco, os atores atuam na linha do chão), não me deixava ter uma visão completa da cena, já que a plateia possui uma arquitetura semi-arredondada, e eu estava muito próxima da lateral direita, do ponto de vista do palco. Superei o problema me sentando nas almofadas disponíveis pela produção do espetáculo, dispostas ao longo da cena, ficando tão próxima aos atores que poderia quase tocá-los¹⁶. A arquitetura do teatro do *Bouffes du Nord*, recuperado pelo CIRT, mas preservado em seu desgaste, nos parece a própria enunciação da estética de Brook¹⁷. Ao entrar no teatro, foi como entrar em um templo, não no sentido do sagrado *stricto sensu*, mas muito mais em relação a uma atemporalidade ambígua, com certa impureza, explico: de um templo que contemplou as mudanças do tempo, resistindo, mas ao mesmo tempo sendo afetado. O que Grotowski chamou de blasfêmia no livro *Para um teatro pobre* (2011, reedição de *Em busca de um teatro pobre*). Um ato necessário para tocar o que ainda é sagrado, já que blasfemar não é a mesma coisa que profanar. Há uma ligação com o sagrado, mas de forma impura. A blasfêmia seria uma espécie de tremor, observa Grotowski, que se sente ao tocar alguma coisa que mesmo na deformação e destruição permanece sagrado. Blasfemar restabelece essa ligação com o que ainda é vivo no sagrado. No *Bouffes* os sinais do tempo não foram apagados, e esses sinais são a história viva de que este teatro foi e é testemunha do tempo. Assim como as narrativas contadas por Brook, que se mantém vivas, atravessando o tempo e sendo atravessadas pelo tempo.

¹⁶ Em meu último espetáculo realizado no LCICC, Teatro Laboratório (Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea) que coordeno na Universidade Federal Fluminense (UFF), *Serata Futurista*, ou de como as palavras são cheias de ar, que estreou em agosto de 2015 no Teatro Popular Oscar Niemeyer, disponibilizei no proscênio duas enormes almofadas para quem quisesse se acomodar mais próximo da ação, como estratégia de ampliação do aspecto íntimo do espetáculo, deixando à vista a vulnerabilidade dos atores, que realizavam todas as trocas de roupa e de personagens, não apenas diante do público, mas junto à este. Tinha-se assim duas visões distintas do espetáculo: aquela da plateia tradicional, e aquela de um público dentro da cena, efetivamente nos bastidores, já que além das almofadas, disponibilizei cadeiras dentro do palco, em contiguidade às laterais do espaço reservado à ação. Recortei assim o palco italiano em dois: ao mesmo tempo uma semi-arena, íntima, mais reservada, mas preservando a visão panorâmica, distanciada, do teatro italiano.

¹⁷ Poderíamos abrir um longo parágrafo sobre a relação do edifício teatral, sua arquitetura, e sua confluência na estética teatral, como por exemplo, na conformação do teatro grego do século VI a. C., no espaço cênico do período elisabetano e na criação do palco italiano para o teatro dramático burguês. Porém, acreditamos que seria um desvio desnecessário em nosso propósito aqui. Caso o leitor se interesse pelo assunto, sobre a influência do edifício teatral na consagração de uma estética teatral, um dos primeiros estudos sobre o assunto, que temos notícia, foi de Antoine Vitez, na sua classificação do espaço teatral em duas categorias: como refúgio e como edifício; conforme muito bem se referiu Georges Banu ao descrever o teatro *Bouffes*, como um refúgio. Cfr. Georges Banu, “Les Bouffes du Nord: l’architettura-scenografia. In_Peter Brook, da Timone d’Atene a La tempesta o Il regista e el cerchio, Firenze, La casa Usher, 1994.



Teatro Bouffes du Nord/Battlefield. Foto: Martha Ribeiro

Sobre o espaço diz Banu: “é um espaço vazio, mas por vazio se deve entender, em termos orientais, como o resultado de uma progressiva eliminação, uma aquisição e não uma premissa”¹⁸. Em nosso entendimento, Peter Brook foi subtraindo do teatro tudo aquilo que pudesse exercer um apagamento ou desvio sobre o que ele procurava de mais essencial no teatro: o corpo do ator em ação num espaço vazio, em sua plena capacidade de reconhecer e revelar um profundo humano, de uma natureza “pré-cultural” (se assim se pode dizer). Não se trata de uma simples nudez do espaço, esvaziar não significa apenas tirar os móveis da cena, significa subtrair do teatro e da cena tudo que é efeito e representação: seja no uso excessivo de mídias e aparatos visuais e/ou sonoros, ou na repetição de um modelo político-social. Esvaziar é criar possibilidades para a manifestação do invisível, de uma cena que se mostra o avesso da representação. É dar ao ator um espaço concentrado onde seja possível “refazer o corpo” (para usarmos as palavras de Artaud, contidas em “O teatro e seu Duplo”)¹⁹, um corpo que foi fatiado por estruturas de apagamento do invisível. O que não podemos ver é o que nos une de forma mais profunda. Toda representação de um poder instituído produz uma regulação, por apagamento ou por uma divisão, trata-se de uma estratégia de fortalecimento do sistema de exclusão ou de rejeição do outro, do diferente: dividir para governar e controlar. Em última instância, esvaziar é retomar o poder do teatro, isto é, da possibilidade de um universal humano.

Deleuze, que pouco se referiu ao teatro, e quase sempre de forma crítica (Cf. O Abecedário, C de Cultura)²⁰, observa que o teatro (clássico burguês) seria a fórmula de repetição de um esquema de poder já dado, de relações de forças muito

¹⁸ “è un spazio vuoto, ma il vuoto si deve intendere, in termini orientali, come il risultato di una progressiva eliminazione, un'acquisizione e non una premissa”. (Tradução nossa). Georges Banu, id., p. 30.

¹⁹ Coletânea de textos de Artaud, publicado pela primeira vez em 1938 Os textos reunidos no livro O teatro e seu duplo se compõe de conferencias, notas, cartas, manifestos, artigos, escritos entre 1931 a 1935.

²⁰ Disponível em <http://stoa.usp.br/prodsujeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>, acesso em: 30 nov. 2015.

bem agrupadas, estratificadas, em seus limites fronteiriços, representantes do Poder institucionalizado. Ao repetir os modelos de poder da sociedade, a partir da representação de conflitos facilmente reconhecidos, esse teatro ajudaria a apaziguar esses mesmos conflitos, anulando-os, ao dar vitória a um dos pólos. O esquema da dramaturgia clássica se baseia na criação e na resolução de conflito. A construção dramática da trama prevê um início, com a apresentação dos personagens; um desenvolvimento, onde se estabelecem as relações de força entre o protagonista e o antagonista; um clímax, que trata do embate das forças propriamente dito; e a resolução, que prevê um alívio, isto é, a pacificação do conflito a partir de um resultado que satisfaça o público. Em suma um teatro morto; como diria Brook (1999). No entanto, Deleuze vai apontar a possibilidade de um teatro outro que rompe com esse esquema, refutando a representação das relações de força em seus conflitos, subtraindo da cena os modelos de poder. Como exemplo, Deleuze vai privilegiar o teatro experimental do ator e encenador italiano Carmelo Bene, que nos anos 1970 realizou uma série de produções como *Romeo e Giulietta, storia di Shakespeare secondo Carmelo Bene*; *Un Amleto di Meno*; *Riccardo III*, dentre outras, que procedem por “variações”, isto é, reescrituras de obras conhecidas e populares. Essas experimentações de Bene, expressariam para Deleuze (2010, p. 33): “o verdadeiro poder do teatro”: “Quando ele escolhe amputar os elementos de poder, não é apenas a matéria teatral que ele muda, é também a forma de teatro, que cessa de ser “representação”, ao mesmo tempo, que o ator cessa de ser ator”. Bene, nas operações de subtração e amputação, neutraliza os elementos de representação do sistema de poder instituído, subtraindo do teatro a garantia de coerência do tema tratado, que necessita da representação do conflito. Em artigo publicado na revista *Urdimento* (2013), observou-se: “Ao interromper com o domínio de uma prática organizativa de produção, ele [Carmelo Bene] renega a ideia de estrutura dramática, de representação da forma instituída, constituindo uma nova potência teatral”²¹. A busca por uma nova potência, ou restituição de um teatro vivo, observa-se também no teatro de Brook que, de uma forma totalmente diferente da estética de Bene, se constitui, em nosso entendimento, como “um teatro de menos”. Sobre o teatro sagrado, avesso ao teatro morto, observa Brook (1970, p. 33):

Na Polônia existe uma pequena companhia liderada por um visionário, Jerzy Grotowski, que também tem um objetivo sagrado. Ele acredita que o teatro não pode ser um objetivo em si; [...] o teatro é um veículo, um meio de fazer auto-estudo, auto-exploração; uma possibilidade de salvação. O ator tem a si próprio como campo de trabalho. Este campo é mais rico que o do pintor, mais rico que o do músico, porque para explorá-lo é preciso usar cada aspecto de si próprio. Suas mãos, seus olhos, seus ouvidos e seu coração são o que ele está estudando e com quem está estudando. Visto desse modo, representar é um trabalho que dura uma vida – passo a passo o ator aumenta o seu conhecimento de si mesmo, através do penoso trabalho de ensaio que está em constante mudança de circunstâncias.

²¹ Cf. Martha Ribeiro, *Textualidades Contemporâneas: o realismo sedutor e sua configuração na dramaturgia brasileira*. *Urdimento* (UDESC), v. 1, n. 20, 2013, p. 131-140. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/4039/2775>

“Um teatro de menos”: menos espetáculo, menos artifício, menos representação, menos truques na manga. No *Buffes du Nord*, Brook eliminou qualquer traço de separação entre o palco e a plateia, corrompendo uma das principais bases de representação do poder: a separação. Como já anunciado por Guy Debord (1967, p. 21): “A separação é o alfa e o ômega do espetáculo”. O espetáculo como representação da aparência fetichista do poder, da própria sociedade do espetáculo, de suas formas de separação, em seus reconhecidos conflitos. No teatro de Brook, nada fica escondido, camuflado. Entramos no teatro e tudo já está lá, em potência, naquele espaço vazio. O espaço vazio deixado para *Battlefield* nos sugere a devastação do campo de batalha depois da guerra, mas também significa aquilo mesmo que é: um espaço aberto à espera que algo aconteça. Encostadas nas paredes lanças e paus, destas usados em uma guerra tribal, muito bem organizadas, sugerindo que a guerra acabou, ao mesmo tempo em que indica que ali houve algum ensaio. Nenhum efeito anuncia a entrada dos atores. A cena caminha, acontece, em plena luz, sem segredos. Um instrumentista, Toshi Tsuchitori, que parece ter asas em seus dedos, cria uma belíssima e extraordinária sonoridade para a ação narrativa. Os atores entram no espaço vazio com seus corpos, suas vozes, seus olhos, seus ouvidos e seus corações. O que se dá é uma troca real, entre o ator-narrador e nós que estamos ali, não como espectadores de um espetáculo plástico e perfeito em sua formalidade, mas como testemunhas de uma história que será narrada, transmitida, e não representada; como se o antigo mensageiro do conto de Kafka, “Uma mensagem imperial”, finalmente nos encontrasse debruçados sobre a janela.



Battlefield. Foto: Caroline Moreau. Sean O'Callaghan,
Foto: Caroline Moreau. Tosh Tsuchitori



Battlefield. Foto: Caroline Moreau. Tosh Tsuchitori

Sobre a qualidade do narrador, de como este é capaz de transformar a realidade aparente, isto é, um narrador em face aos espectadores, numa situação em que

o público passa a segui-lo pelo mundo secreto de sua imaginação, assim observa Brook em 1987: “um narrador está em contato direto com seu público. A primeira coisa a estabelecer é uma relação direta e humana entre ele e os outros, com sua presença, com seu olhar, com todos os aspectos normais, agradáveis e sobretudo vitais de sua personalidade²². Ao estabelecer essa relação, atraindo a atenção do espectador, continua Brook, o ator-narrador pode evocar o que quiser, com uma imensa liberdade. Não foi por capricho que Brook fez avançar a área cênica do Bouffes em direção à plateia, fazendo-a semicircular. Como compartilhar uma história se não for em volta de um ambiente circular e íntimo? Como eliminar a ideia de espetáculo, se não combatermos a separação palco e plateia? Não estamos falando aqui de uma fusão plena entre atores e público, não seríamos ingênuos em pensar que não há uma diferença entre o ator e o público nos espetáculos de Brook, ao contrário, há uma diferença, mas que não perpassa pela ideia de separação entre ativos e passivos ou de valorização de uma atividade em detrimento da outra. Todos estão ativos, construindo a cena²³.

É extraordinário como em *Battlefield* o teatro começa. O ator belga-africano Jared McNeill entra, caminha um pouco, e começa a narrar a história, a história de Yudhishtira, com uma profunda simplicidade e realidade humana, de forma direta e imediata. O que se destacou para mim não foi a interpretação dos atores envolvidos, isso foi o que menos importava, não me pareciam que estavam ali para impressionar ninguém, demonstrando uma técnica apuradíssima. O importante foi testemunhar, como o “teatro de menos” de Brook foi capaz de restituir naqueles 70 minutos, com leveza, seriedade e simplicidade, o encantamento do mundo a partir da humanidade dos atores, com tudo que tem de belo, de equívoco, de erros e acertos nisso. O teatro de Brook pós África é uma das respostas que procuramos para enfrentar o processo de desencanto e de fratura de sentido que se impôs na modernidade. É nessa humanidade restituída, sem truques nas mangas, que encontramos a magia viva, a liberdade final alcançada por Próspero.

A peça começa com a entrada de Yudishtira descrevendo o sangrento campo de batalha, com seus milhares de mortos. Trata-se de uma batalha familiar entre os cem irmãos Kaurava, liderados pelo ancião Duryodhana, e os cinco primos, os Pandavas, liderados por Yudhishtira. Todos os cem irmãos são mortos. As mulheres procuram por seus maridos, constata o futuro rei, mas muitos não receberão o rito funeral que a eles é devido. Nesta paisagem devastada, Kunti (Carole Karemera) revela à Yudishtira, seu filho, que Karna, seu maior inimigo, morto durante o combate, era de sangue real. Surya, o deus sol, era seu pai. Mas, como este nascimento fora do casamento colocou a mãe em dificuldades, então, continua Kunti, a criança foi colocada no Gange, antes de ser recolhida por um charreteiro que lhe deu o nome de Karna e o tomou como filho. Continuando sua confissão, revela ser ela própria a

²² “Un narratore è in contatto diretto con il suo pubblico. [...] A prima cosa è stabilire una relazione diretta e umana tra lui e gli altri con la sua presenza, con il suo sguardo, con tutti gli aspetti normali, simpatici e soprattutto vitali della sua personalità”. Entrevista de Peter Brook para Vito di Bernardi, realizada em novembro de 1987. Cf Vito di Bernardi, *Mahabharata, L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*, Roma, Bulzoni, 1989, p.107. (Tradução nossa).

²³ Sobre a questão do público e sua experiência, cf. Martha Ribeiro, *Espanto e reconhecimento na peça didática “A decisão”*: tentativas para entrever o modo de experiência do espectador no teatro contemporâneo. *Sala Preta, Brasil*, v. 14, n. 1, p. 104-112, jun. 2014. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/74571>>. Acesso em: 28 nov. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i1p104-112>.

mãe que abandonou o filho, nas águas do rio. Em seguida, acrescenta, se referindo à guerra: “Ele te deixou ganhar”. O choque é tão grande para Yudishtira, assassino de seu irmão sem saber, que ele exclama arrasado: “Esta vitória é uma derrota!” E decide ir embora, esconder sua vergonha no coração da floresta.



Battlefield. Foto : Pascal Victor / ArtComArt
Sean O'Callaghan, Jared McNeill, Ery Nzaramba, Carole Karemera

Sua mãe Kunti implora lembrando-o as palavras de Krishna (Ery Nzaramba). Este intervém e lhe pede para governar: “Não! Quem pode salvar o mundo? Só você... Precisamos de um rei justo e generoso... a terra precisa de você para reencontrar sua harmonia... Yudishtira, proteja seu povo, proteja os pobres... a vida tem milhares de olhos”. Krishna diz ao futuro rei que ele não terá escolha entre a guerra e a paz, que a sua única escolha é entre uma guerra e outra guerra. Yudishtira pergunta: onde será essa outra guerra, em um campo de batalha ou em meu coração? Krishna diz que não vê uma diferença real. O velho rei Dritarashtra (Sean O'Callaghan), que perdeu todos os seus filhos, divide, junto ao sobrinho Yudishtira, que o chama carinhosamente de Pai, o mesmo remorso. O velho ancião, esmagado pela dor, decide partir para a morte e se libertar de seu corpo. Kunti o acompanha na esperança de conseguir paz para seu coração e liberdade para seu espírito. Em seguida, os atores trocam de personagem, e uma série de narrativas se desenvolvem em cena. São contos, metáforas, parábolas, repletas de mensagens: “O caçador e a cobra”, que evoca o sobrenatural através de Yama, o Deus da morte; “A história do Falcão e do Pombo” onde um Rei é posto à prova na balança da justiça; “A minhoca temendo ser esmagada”, se utiliza de um discurso filosófico, e diz que a felicidade não existe, nem mesmo no paraíso. Sua mãe Kunti implora lembrando-o as palavras de Krishna (Ery Nzaramba). Este intervém e lhe pede para governar: “Não! Quem pode salvar o mundo? Só você... Precisamos de um rei justo e generoso... a terra precisa de você para reencontrar sua harmonia... Yudishtira, proteja seu povo, proteja os pobres... a vida tem milhares de

olhos”. Krishna diz ao futuro rei que ele não terá escolha entre a guerra e a paz, que a sua única escolha é entre uma guerra e outra guerra. Yudishtira pergunta: onde será essa outra guerra, em um campo de batalha ou em meu coração? Krishna diz que não vê uma diferença real. O velho rei Dritarashtra (Sean O’Callaghan), que perdeu todos os seus filhos, divide, junto ao sobrinho Yudishtira, que o chama carinhosamente de Pai, o mesmo remorso. O velho ancião, esmagado pela dor, decide partir para a morte e se libertar de seu corpo. Kunti o acompanha na esperança de conseguir paz para seu coração e liberdade para seu espírito. Em seguida, os atores trocam de personagem, e uma série de narrativas se desenvolvem em cena. São contos, metáforas, parábolas, repletas de mensagens: “O caçador e a cobra”, que evoca o sobrenatural através de Yama, o Deus da morte; “A história do Falcão e do Pombo” onde um Rei é posto à prova na balança da justiça; “A minhoca temendo ser esmagada”, se utiliza de um discurso filosófico, e diz que a felicidade não existe, nem mesmo no paraíso.



Battlefield. Foto : Pascal Victor / ArtComArt
Jared McNeill, Carole Karemera, Ery Nzaramba (turned : Sean O’Callaghan)

Os atores com pouquíssimos recursos, apenas com o corpo, a imaginação e o próprio manto²⁴, atingem essa virtualidade expressiva da narrativa, que com fluidez temporal e espacial - a experiência do tempo no teatro de Brook é livre de qualquer convenção dramática - envolve o espectador que se deixa arrebatar por essas histórias que nos remetem à infância, onde animais falam e onde deuses são um pouco “gaiatos” (nos referimos ao ator Ery Nzaramba, que nos envolve com sua atuação simples, íntima e ao mesmo tempo solene da divindade Krishna). Em *Battlefield*, a cena se constrói quase exclusivamente pelos atores-narradores que solicitam a imaginação dos espectadores para a construção do sentido. O principal a destacar é que Brook não cai na tentação de criar um mundo paralelo, abstrato ou fantástico em relação ao nosso mundo, ao mundo do espectador. Essa epopeia, constituída por múltiplas narrativas, vai ser contada, por Brook e seus colaboradores, de forma a intensificar o mundo da experiência cotidiana. O que marca a

²⁴ O manto é o vestuário dos atores que em cena adquire propriedades narrativas, criando um rico fluxo de imagens, livres das convenções naturalistas. Nas cores, vermelho, amarelo e laranja, os mantos cobrem as roupas pretas dos atores. As cores dos mantos possuem forte simbologia na cultura indiana.

interpretação dos atores é a intensificação do aspecto íntimo e da vulnerabilidade dos personagens, que não são reais, mas deuses e homens singulares, mas como salienta Brook, que “evocam profunda realidade humana”²⁵.



Battlefield. Foto: Caroline Moreau. Ery Nzaramba

O ator-narrador é o grande mestre no “teatro de menos” de Peter Brook, que com meios simples alcança uma comunicação imediata com o público. Mas como existem vários tipos de narradores, é preciso verificar qual narrador Brook está procurando. Como muito acertadamente observa Vito di Bernardi, Brook pode observar vários níveis sobre a natureza e função do narrador: “o nível de entretenimento no teatro comercial, no espetáculo de praça, e aquele ‘xamânico’, na zona fronteira entre rito e espetáculo, típico de culturas como a africana, indiana, australiana”²⁶. Das extraordinárias e riquíssimas viagens de Brook, a que mais nos interessa aqui neste artigo foi a da experiência na África, mais especificamente seu encontro com os griots, os contadores de história tradicionais. Um narrador, se assim se pode dizer, de um outro nível, mais elevado. Mais que um artista, o *griot* é o guardião da tradição oral de seu povo, “mestres da verdade”.

²⁵ Conforme se observa na citação referida na nota de número 10.

²⁶ O espetáculo *La Conférence des oiseaux* (1979) se originou a partir da experiência africana, onde Brook centralizou sobre a cena a figura de um narrador-guia que orquestrava os movimentos dos personagens e dos espectadores, induzindo-os a uma mudança de visão, numa viagem à uma possível revelação. Cf. Vito di Bernardi, já citado, p. 19.

Como se sabe, Brook sempre se interrogou sobre a comunicação entre atores e público, buscando sempre torná-la mais direta e viva; um desafio que lhe pareceu ainda maior na África. John Heilpern, em seus diários de viagem, assim sintetiza o problema: "Os habitantes da vila eram completamente livres de todas as convenções teatrais; o nome de Brook não significava nada, porém receberam o nosso trabalho no modo mais aberto possível". E completa: "olhos novos que realmente desafiavam os atores na tentativa de serem claros e simples. [...] Toda vez que o grupo fazia uma cena dramaticamente óbvia ou artificial, o público percebia sempre"²⁷.

Brook observa maravilhado como os *griots* do povo Hausa ganham a atenção do povo da vila, que geralmente estão envolvidos em uma atmosfera bem agitada, com muito barulho. Com coragem, eles se impõem, conseguindo ativar o contato com o público ao mesmo tempo em que dão vida a imagens de uma história repleta de simbologia. Isso é uma das coisas mais importantes para Brook: ainda que o ator esteja interpretando de forma realista ou poética, deve ter sempre a consciência que se tratam de imagens de uma história. Estar dentro e fora ao mesmo tempo, nunca perder o contato, sem estar muito próximo ou se abandonar. Trata-se de defender a interação ator-público. O que Brook destaca dessa experiência fundamental é que para o *griot* conseguir fazer o público entrar no mundo secreto de sua imaginação, torna-se indispensável estabelecer primeiro uma relação humana e direta. E como fazem isso? Eles se utilizam de seu olhar, de sua voz, de sua simpatia, em uma palavra, de sua presença. Só depois de terem a certeza de que conseguiram essa ponte com o público, é que os *griots* evocam com a dança, a palavra e o canto o seu universo imaginário. Segundo Brook, o narrador: "pode passar ao seu bel prazer do exterior ao interior de um personagem, de uma situação e, o que é mais extraordinário, existe uma liberdade absoluta em relação à passagem do tempo"²⁸.

O *griot* e ator africano Sotigui Kouyaté (1936 - 2008) que começou a trabalhar com Brook e no CICT em 1983, explica no documentário "Sotigui Kouyaté: um *griot* no Brasil"²⁹, dirigido por Alexandre Handfest, que o *griot* e a *griotte* são a memória do continente africano, sua biblioteca. Guardiões das tradições e costumes, encarregados da organização de todas as cerimônias, ninguém se torna um *griot*, nasce-se *griot*, é uma tradição que se passa de pai para filho. Destacamos uma de suas falas:

[...] no mundo todo, fala-se de encontro, fala-se de comunicação, fala-se de troca, e até mesmo de dividir. No entanto, um verdadeiro encontro não acontece senão pela escuta. Que escuta é essa? Não é ouvir com os ouvidos, mas é ser sensível ao outro. Estamos numa corrida de grandes em detrimento dos mais desfavorecidos. Não se pode dizer que o mundo atual está à escuta. Nós nos falamos, mas não nos escutamos. É uma corrida de interesses. A escuta é questão de sensibilidade. Pois eu sou sensível ao outro. O outro é sensível a mim. Quando vemos o que se passa no mundo de hoje, nos continentes do mundo, em cada um deles. Seja na África, seja na Ásia, seja na Europa, seja nos países latino americanos, parece que o mundo está numa panela colocada sobre o fogo, simplesmente porque há a perda dos valores que são humanos.

²⁷ John Heilpern, *Conference of the Birds. The Story of Peter Brook in Africa*, Faber & Faber, Londres, 1977, p. 73. In_ Vito di Bernardi, *Mahabharata*, cit., p. 22. (Tradução nossa).

²⁸ Peter Brook, "La grande lezione del narratore", entrevista realizada em novembro de 1987, In_ Vito di Bernardi, já citado, p. 107.

²⁹ Documentário *Sotigui Kouyaté: um griot no Brasil*, cit. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=sJd1te_3pjl. Acesso em: 02 dez. 2015.

Sotigui Kouyaté foi um ator-narrador extraordinário, que trouxe para a cena teatral um dos elementos mais importantes da arte dos *griots*, que tanto encantou Brook e seus atores nos anos 1970 durante sua viagem à África. A mágica de se comunicar de forma simples e direta, sem truques, sem teatro, transportando ao palco um real contato humano, de profunda sensibilidade ao outro. Uma relação de troca constate com o público, que se envolve, sem pressa, no universo imaginário do narrador. Com as mãos nuas, esse ator-narrador, que porta o segredo dos *griots*, cria mundos de uma riqueza simbólica impressionante, sendo capaz de tornar concreto o mundo mágico de Próspero. Se a grande palavra final de Próspero é liberdade, transcrevemos aqui as palavras de Sotigui sobre liberdade, presentes no documentário já citado:

Alguém que não tem liberdade não pode fazer nada. [...] e Peter Brook demonstrou isso muito bem, se pedimos a um ator que atravesse o círculo e que vá até a outra extremidade, ele fará um jogo, não pode ser natural. Isso é como se perdêssemos a capacidade de sermos humanos; porque estamos ligados à técnica demais. Na África dizemos que a viagem mais longa da vida é a que parte da cabeça para se chegar aqui dentro [aponta o ventre]. Porque somos apegados demais à cabeça, só ela conta. E o corpo está a reboque da cabeça. O corpo é inteligente. É preciso confiar nele. Nós perdemos toda nossa capacidade quando perdemos nossa liberdade. A coisa mais difícil que há, é o conhecimento de si próprio. [...]. Por isso dizem no meu país, que quando se vê uma pessoa, nessa pessoa, há a pessoa da pessoa.

No programa de *Battlefield*, Peter Brook e Marie-Hélène Estienne nos indagam: como, diante de milhões de cadáveres, numa guerra entre irmãos, Yudishtira, o grande vencedor da batalha, e agora rei, irá encontrar a paz interior? Pergunta grave diante do horror e aniquilamento inerentes à uma guerra, que não deixa vitoriosos, mas homens fraturados ante a amarga exterminação de um dos lados da mesma família, a família Bharata, ante a um futuro para o qual não há retorno. O velho rei Dritarashtra, que perdeu todos os seus filhos, e seu sobrinho, Yudishtira, partilham da mesma dor, do mesmo remorso, e devem, em face da realidade, assumir suas responsabilidades e recomeçar. Ao ser perguntado porque retornar ao *Mahabharata*, trinta anos depois de sua estreia no Festival de Avignon, explica Peter Brook:

Nós vivemos em uma época onde tudo muda. Às vezes esses períodos de mudança são muito criativos, são a alvorada de uma era nova e positiva, mas em nossos dias estamos muito mais em um movimento descendente, onde tudo está se desintegrando por todo lado. Esta alternância de grandes ciclos de construção e de desconstrução é o grande tema do Mahabharata, segundo o qual a vida dos humanos se desenvolve sob quatro grandes eras. Nós vivemos neste momento na era Kali, que é aquele da obscuridade, após a idade de ouro, prata e ferro. Como não ver que a destruição está em toda a parte, entre o terrorismo, a guerra na Síria e suas graves consequências?³⁰.

Uma perspectiva terrível e realista sobre o nosso momento atual. No entanto, ao mesmo tempo, encontramos algo de extraordinário na fala de Brook, quando observa sobre a inevitável “alternância entre ciclos de construção e de destruição”, que remete aos cantos e ensinamentos do poema hindu *Mahabharata*. Se estamos vivendo na era

³⁰ “Nous vivons dans une époque où tout change. Parfois ces périodes de changement sont très créatives, sont l'aube d'une ère nouvelle et positive, mais de nos jours on serait plutôt dans un mouvement descendant, où tout s'écroule partout. Cette alternance de grands cycles de construction et de destruction est le grand thème du Mahabharata, selon lequel la vie des humains se déroule sous quatre grands âges. On vit maintenant dans l'âge Kali, qui est celui de l'obscurité, après les âges d'or, d'argent e de fer. Comment ne pas voir que la destruction est partout, entre le terrorisme, la guerre en Syrie et ses conséquences redoutables?” Entrevista concedida a Fabienne Darge em junho de 2015. Publicada em 10 de setembro no jornal Le monde, p. 11, sessão Le Monde Festival - Les spectacles. (Tradução nossa)

Kali, como atribui Brook, é porque chegou o momento de enfrentarmos a maior batalha de todas: a batalha sobre nossa mente, sobre o que nos ensinaram até agora. Devemos nos preparar, como Yudishtira e Próspero, para uma batalha onde não há necessidade de servos, lanças ou amigos, pois é uma luta contra a nossa mente. Como nos ensina o *Mahabharata*: cada um é por si próprio seu amigo, cada um é por si próprio seu inimigo. Uma luta necessária para conquistar a si mesmo, e atingir finalmente a liberdade. Aquele que não se conquistou a si mesmo age como seu próprio inimigo. Yudishtira sente que a vitória é uma falsa vitória, então como agir diante de toda essa destruição? Trata-se de uma pergunta de uma atualidade incontestável. *Battlefield* começa quando a guerra termina. Em cena, quatro atores nos apresentam o estado de alma dos personagens depois do campo de batalha, depois de concluída uma guerra. No campo de batalha, Yudhishtira contempla milhões de guerreiros mortos, uma verdadeira chacina. A grande pergunta que Brook se faz, diante do desafio dado ao vencedor, é: “Como reinar? Como encontrar a paz quando o campo de batalha está repleto com todos esses mortos?”³¹. Yudhishtira, como Próspero de *A Tempestade*, precisa ultrapassar a tempestade, a guerra, a destruição, exterior e, principalmente, a interior, e convocar um novo corpo, para assim encontrar a paz, e conseqüentemente a liberdade.



Battlefield. Foto: Caroline Moreau - Jared McNeill, Sean O'Callaghan, Ery Nzaramba, Carole Karemera

Georges Banu assim descreve sua relação com o espetáculo *Mahabharata* de Peter Brook: “última epifania deste teatro do qual sou testemunha [...] aquela reunião pacífica de todos os personagens-atores do Mahabharata que no alvorecer entoavam a música da paz final”³². No episódio “O lago dos enigmas”, na adaptação de Jean-Claude Carrière, Yudhistira ao se aproximar dos corpos sem vida dos irmãos, cheio de angústia, pergunta quem os terá abatido, visto não haver feridas em seus

³¹ “Comment régner? Comment trouver la paix quand le champ de bataille est jonché de tous ces morts? Comment vivre avec le remords qui ne cesse de vous ronger?”. Id Ibid. (Tradução nossa).

³² “l’ultima epifania di questo teatro di cui sono stato testimone [...] quella riunione pacifica di tutti i personaggi-attori del Mahabharata, che all’alba intonavano la musica della pace finale”. Georges Banu, Premessa al Convegno “Dal cammino alla via”. In_ Gli anni di Peter Brook, l’opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro. Milano, Ubulibri, 1990, p.15. (Tradução nossa).

corpos, e completa dizendo ter uma enorme sede. O grande guerreiro é interpelado por uma voz que lhe pede para desvendar um enigma, e só depois de responder às perguntas lhe será permitido beber a água do lago. Entre tantas perguntas e respostas extraordinárias do poema indiano, as que nos interessam são particularmente três:

VOZ: Me dê um exemplo de veneno.

YUDHISTHIRA: O desejo

[...]

VOZ: Qual é o seu contrario?

YUDHISTHIRA: Eu mesmo.

[...]

VOZ: Qual é a grande maravilha

YUDHISTHIRA: Todo dia a morte se abate sobre nós e ainda assim nós vivemos como imortais. Eis o que é de mais maravilhoso³³.

Última palavra de Próspero: Liberdade. O último ensinamento de Bhishma antes de morrer nos ensina sobre o desejo como o avesso da liberdade. A liberdade, o estado de Brahma só é alcançado quando não se nutre desejo. Esvaziar. Perdoar para se libertar, se desembaraçar dos truques na manga e encontrar-se a si mesmo, em nossa humanidade. O verdadeiro encontro se dá entre humanidades, é nesse real encontro, das coisas invisíveis, que a mágica acontece. Como dirá Brook a propósito de *A Tempestade*: “existe uma certa qualidade que nenhum de nós pode ver, nenhum de nós pode definir, e que no entanto tem a plena capacidade de produzir uma verdadeira liberdade, e ele [Shakespeare] a definiu ‘a qualidade do perdão’³⁴. E Sotigui vai nos dizer que na África não existe a palavra teatro, por isso o conquistador selvagem europeu acreditava que não existia essa atividade no continente. No entanto, na África existe uma outra palavra para o teatro, “Nyogolon”, que significa “nos conhecer”, um lugar de troca e abertura. Esse é o teatro da África de Sotigui, dos *griots*, e de Peter Brook, um espaço vazio para reconstruirmos nossa capacidade de sermos humanos e nos conhecer.



Battlefield. Foto: Simon Annand - hands

Referências

³³ Jean-Claude Carrière, *Le Mahabharata*, II. L'exile dans la forêt, Collection “Créations Théâtrales”, C.I.C.T., Parigi 1985, pp. 49-51. In_ Vito Di Bernardi, *Mahabharata, L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 132-133.

³⁴ “esiste una certa qualità che nessuno di noi può vedere, nessuno di noi può definire, e che però ha questa piena capacità di produrre una vera libertà, ed egli l'ha definita “la qualità del perdono”. Peter Brook, *La qualità del perdono*, 2015. cit. p. 75. (Tradução nossa).

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1987.

BANU, Georges, MARTINEZ, Alessandro (ORG). *Gli anni di Peter Brook, l'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*. Milano, Ubulibri, 1990.

_____. *Peter Brook, da Timone d'Atene a La tempesta o Il regista e el cerchio*. Firenze, La casa Usher, 1994.

BELTRAME, Paola. *C'è un segreto tra noi. Sotigui Kouyaté: il racconto di un griot a contatto con l'Europa*. Pisa: Titivillus, 1997.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço (The empty space)*. Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 1970. Disponível em <https://pt.scribd.com/doc/20061686/O-Teatro-e-seu-espaço-Peter-Brook>. Acesso em: 19 nov. 2015.

_____. *Il punto in movimento 1946-1987*. Milano, Ubulibri, 1995.

_____. *A qualità del perdono. riflessioni sul teatro a partire da Shakespeare*. Roma, Dino Audino, 2015.

_____. *A porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

_____. "Une Enigme". In_ *La Tempête, traduzione e adattamento a cura di Jean-Claude Carrière*. Paris, C.C.T., 1990.

_____. *Shakespeare et Le Mahabharata*. Théâtre en Europe, n.7, 1985.

_____. Entrevista concedida a Fabienne Darge em junho de 2015. Publicada em 10 de setembro no jornal *Le monde*, p. 11, sessão Le Monde Festival - Les spectacles.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos. O Esgotado*. Tradução Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010.

_____. *O Abecedário*. Disponível em <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>, acesso em: 30 nov. 2015.

DI BERNARDI, Vito. *Mahabharata, L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*. Roma, Bulzoni, 1989.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um Teatro Pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Ed. Dulcina, 2011.

IMPERIALI, Isabella. *La lezione shakespeariana di Peter Brook*. Roma, Bulzoni, 2002.

RIBEIRO, Martha. Espanto e reconhecimento na peça didática "A decisão": tentativas para entrever o modo de experiência do espectador no teatro contemporâneo. *Sala Preta, Brasil*, v. 14, n. 1, p. 104-112, jun. 2014. ISSN 2238-3867.

_____. Textualidades Contemporâneas: o realismo sedutor e sua configuração na dramaturgia brasileira. *Urdimento (UDESC)*, v. 1, p. 131-140, 2013. ISSN 1414-5731.

Documentário: "Sotigui Kouyaté: um griot no Brasil". Direção de Alexandre Handfest Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=sJd1te_3pjl. Acesso em: 02 dez. 2015.

Recebido em: 02/03/2017

Aprovado em: 12/09/2017