



BUSTAMANTE, Frederico (Carlos Frederico Bustamante Pontes). O Significado da noção de silêncio enquanto preceito filosófico e instrumental criativo nos processos artísticos do Oriente e Ocidente. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei/UFSJ, Universidade Federal de São João del-Rei, Professor Assistente efetivo. Diretor Teatral e ator.

RESUMO

A presente comunicação tem por objetivo a exposição do significado de alguns preceitos filosóficos e criativos relacionados ao pensamento e arte japoneses, a fim de fornecer subsídios à cultura ocidental na compreensão do potencial do silêncio, interior e exterior, enquanto perspectiva objetiva e subjetiva favorecedora nos processos de criação na arte e, em especial, no teatro. Como referências para a proposta da comunicação em curso, o autor ateve-se às reflexões do encenador Peter Brook acerca da percepção e importância do papel do silêncio em seu trabalho enquanto diretor, a relação do silêncio e a observação da natureza enquanto bases para a criação da poesia tradicional japonesa dos haikais, e alguns elementos da filosofia Zen, tanto presentes nos fundamentos dos haikais, quanto no teatro também tradicional japonês, o nô. O propósito é mapear as possíveis interseções entre estes procedimentos criativos tão particulares e ao mesmo tempo afins, no intuito de propiciar um diálogo criativo e fecundo transcultural, que possibilite ao artista um olhar distinto do usual, ampliando a sua capacidade de percepção diante das estreitas relações entre vida, arte e criação.

Silêncio: Transculturalidade: Orientalismo: Criação: Teatro

ABSTRACT

This essay aims at exposing the meanings of some philosophical and creative processes related to the Japanese art and thoughts, in order to provide the eastern people, with support for the understanding on the potential of silence, inner or outer, as an objective and subjective perspective, which comes as an aid to the creation processes in art, especially in theater. As reference to what is hereby proposed, the writer shall cling to Peter Brook's reflections on the perception and the importance of the role of silence in his work as a director, to the relation between silence and nature observation as the basics for the creation of traditional Japanese theater, the nô. The purpose is to map out the possible intersections among these creative processes, so unique and related at the same time, so as to provide a creative and fruitful transcultural dialogue, giving to the artist a different outlook, enhancing his perception borders before the close relationships among life, art and creation.

Silence: Transculturalidade: Orientalism: Creation: Theater.

O encenador Peter Brook, quando esteve no deserto do Saara, disse que percebeu o potencial do silêncio contido na imensa vastidão do deserto. Esta percepção, segundo Brook (informação verbal), se assemelhava com o nada da filosofia Zen, de onde tudo pode ser criado. O poema Zen, "Sentado tranquilamente, nada fazendo, Surge a primavera e a grama cresce por si

mesma” (WATTS apud CAPRA, p.98), nos leva a compreender um pouco mais a relação estabelecida por Brook entre o silêncio, enquanto potencial criativo, e o nada, preceito este fundamental tanto no Budismo japonês, quanto no Hinduísmo indiano e no Taoísmo chinês.

É a partir da constatação, que o diretor inglês diz compreender um pouco mais a própria concepção de espaço vazio que desenvolvia em seu trabalho no teatro. Brook(1999) afirma que para que haja uma significativa troca e conseqüentemente uma comunicação efetiva na relação entre o ator e o espectador, é necessário um esvaziamento, por um lado objetivo, no que concerne aos elementos cênicos que “atravancariam” a imaginação do público na fruição do espetáculo, e por outro um esvaziamento subjetivo relacionado ao trabalho de criação do ator em seu exercício psicofísico de preparação do personagem.

“[...] no teatro, onde todas as energias devem convergir para o mesmo fim, a capacidade de reconhecer que se pode estar totalmente ‘presente’, embora aparentemente sem ‘fazer’ nada, é fundamental. [...] Se perguntarmos a um ator japonês sobre seu modo de atuar, ele admitirá que já enfrentou e superou essa barreira. Quando atua bem, não é porque elaborou previamente uma composição mental, mas sim porque criou um vazio livre de pânico dentro de si.” (BROOK, 1999, p. 18)

Yoshi Oida, ator japonês que trabalha com Brook desde a criação do Centro Internacional de Pesquisas Teatrais em 1970, ao refletir também a respeito da função do vazio (ou nada) no processo do trabalho de preparação do ator, disse que, certa vez, ficara espantado com a incrível atuação de um ator de teatro nô de seu país. Ao lhe Perguntar, após o espetáculo, como ele fazia para que pudesse expressar de maneira tão convincente, através de uma simples caminhada pela cena, o difícil sentimento de dor de uma mãe já idosa que acabara de saber da morte do próprio filho, o ator lhe respondeu: só me preocupei em caminhar pelo palco buscando arquear as pernas da melhor maneira possível de forma a parecer realmente uma senhora idosa caminhando. Segundo o ator, tudo o mais foi deixado de lado. Desta forma, Oida compreendeu que o esvaziamento da preocupação com qualquer tipo de técnica que viesse a favorecer a representação do sentimento da mãe que perdera um filho e a concentração do ator na realização de uma movimentação que sintetizasse a comunicação ao espectador de uma pessoa já idosa, possibilitou ao público imaginar junto com o ator a experiência vivida por uma mãe naquela situação.

Na mímica do teatro nô, segundo Darci Kusano (1988), verifica-se a eliminação de todo o elemento acessório, a fim de que a experiência cênica seja reduzida ao essencial. Não há expressões fisionômicas, apenas um código gestual altamente estilizado que tem o propósito de, através de um mínimo de movimentos, atingir o máximo de expressão. Criado inicialmente por Zeami, mestre Zen japonês, o nô segue a premissa de que é através do menor esforço exterior que se pode atingir a maior dinamização e expressão

interiores. Esta contenção corporal obedece ao princípio do movimento do corpo de 7/10; ou seja, dar somente sete passos onde na realidade há dez. Diferente da interpretação realista no Ocidente, onde o princípio do corpo é regido pela noção do 10/10, ou seja, dar dez passos onde há exatamente dez a serem dados.

Outro elemento importante do teatro nô é a flor. “A flor é a vida do nô” (KUZANO, 1988, p.19). Zeami nos fala da necessidade de simplesmente observarmos as flores desabrochando. A flor que se revela de repente nos causa surpresa e novidade. É algo que nos coloca em um estado de satisfação pelo fato de surgir do esperado, mas de forma inesperada. Quando Yoshi Oida(1999) descreve a representação do ator de teatro nô, entendemos o que Zeami vai denominar de o segredo do nô. Para o mestre, o nô deve suscitar o encantamento, assim como o desabrochar de uma flor enquanto metáfora do mistério da vida.

“No teatro nô, a flor é o insólito, o magnetismo despertado pela atuação no palco; um jogo teatral produzido pelo ator, através da combinação de beleza e mistério, visando a produção de uma emoção inesperada no espectador.” (KUSANO, 1988, p.20)

A natureza, para o Oriente, é o espelho através do qual o ser humano vai se refletir e desta forma constituir a sua visão de mundo e a maneira de atuação neste mundo. Tanto a arte quanto a religião orientais têm na natureza a sua razão de ser. Diferente do Ocidente, que se utiliza da abstração filosófica advinda originalmente do platonismo, a fim de desenvolver a sua visão e ação sobre a realidade. É só no século XX através da arte e paradoxalmente por meio da física, que o Ocidente vai, de forma mais efetiva, iniciar um movimento de aproximação ao que o Oriente tem como conhecimento do mundo desde alguns milênios atrás. O físico Niels Bohr no livro o Tao da Física a esse respeito diz:

“Se buscamos um paralelo para a lição da teoria atômica [...] [devemos nos voltar] para aqueles tipos de problemas epistemológicos com os quais já se defrontaram, no passado, pensadores como Buda e Lao Tsé em sua tentativa de harmonizar nossa posição como espectadores e atores no grande drama da existência.” (BOHR apud CAPRA, 1983, p. 22)

É a partir deste arcabouço conceitual tão antigo e agora mais acessível a nós, ocidentais, que o Oriente busca compreender a vida, seus fenômenos e a ação humana diante deles. E é antes de tudo pragmática esta visão, pois se trata de uma reflexão nascida da contemplação da natureza e de seus processos mais dinâmicos embora ao mesmo tempo perenes. Para ilustrar um pouco este pragmatismo e a tentativa de ruptura com o pensamento usual que o Zen preconiza, observemos a seguinte história: um mestre Zen, interrogado

por seus discípulos em uma noite de inverno sobre como resistir ao frio, para espanto deles atirou à fogueira que se extinguia uma imagem em madeira do Buda, e com seu calor se aqueceu por algumas horas. A noção sacralizada do objeto intocado para o discípulo, contida na imagem do Buda de madeira jogado ao fogo, cai por terra a partir da atitude pragmática do objeto sagrado profanado pelo mestre que, ao minimizar o frio que acometia a todos, age de forma a também ensinar. As noções de sagrado e profano, fundidas no pensamento oriental, nos conduzem a uma leitura diferente da perspectiva dicotômica acerca destes dois conceitos, normalmente desvinculados no pensamento ocidental e vistos de forma maniqueísta.

Peter Brook (1970), a esse respeito, vai comentar também sobre as suas noções de *teatro sagrado* e *rústico*. O encenador só separa estas duas noções, no intuito de analisá-las em suas especificidades, mas a sua proposta maior é de integrar tanto os seus conceitos acerca do *teatro sagrado* quanto os do *teatro rústico* em suas criações, na medida em que o encenador compreende que ambos – o sagrado e o popular – interpenetram-se, formando uma oposição natural e essencial, presente na própria trama que compõe a tessitura da vida. Não há como aproximar o teatro da vida se não reconhecermos este jogo polar existente entre o sagrado e o profano (*rústico*), contido no cerne da própria realidade à nossa volta. Ao isolarmos apenas um dos polos em nossa experiência teatral, diz Brook (1999), tenderemos a cair ou num refinamento exagerado (*sagrado*), ou num populismo limitado (*rústico*).

Ao conceber especificamente o teatro sagrado, noção que nos interessa mais amiúde em função dos nossos objetivos nesta comunicação, Brook (1999) vai dizer que o essencial, de início, é admitir-se a existência de um mundo invisível que é preciso tornar visível. O invisível teria diversos níveis, diz ele. No século XX, conhecemos de sobra o nível psicológico, definindo-o como uma área obscura entre o que se expressa e o que se oculta. Quase todo o teatro contemporâneo, afirma Brook (1999), aceita o grande universo freudiano subjacente ao gesto ou às palavras, no qual se encontra a zona invisível do ego, do superego e do inconsciente. Este nível de invisibilidade psicológica, conclui, nada tem a ver com o *Teatro sagrado*.

O *Teatro sagrado* implica a existência de algo mais, abaixo, em volta e acima, uma outra zona ainda mais invisível e ainda mais distante das formas que conseguimos identificar ou registrar, e que contém fontes de energia extremamente poderosas. Nesses campos de energia quase desconhecidos, Brook(1999) diz que existem impulsos que nos guiam para a “qualidade”. Todos os impulsos humanos provêm de uma fonte cuja verdadeira natureza é totalmente desconhecida para nós, mas que somos perfeitamente capazes de reconhecer quando esta se manifesta em nós ou no outro, e que nos direciona para essa “qualidade”.

A comunicação do sagrado não se dá conosco através de sons ou ruídos, mas através do silêncio. É o que chamamos, “já que temos que usar as palavras”, diz ele, de “sagrado”. Podemos compreender um pouco mais, pela via da fruição estética oriental, a ligação proposta por Brook entre o silêncio e o sagrado. 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, os haikais, um importante representante para expressar a relação entre o silêncio e o sagrado: o poeta Matsuo Bashô (1644-1694). Bashô 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.

“O silêncio
As vozes das cigarras
Penetram as rochas.” (BASHÔ, 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 reconexão com o sagrado da existência, através do silêncio interior que o poema inspira.

Por fim, utilizando-se também do Zen Budismo, no livro *O Teatro e Seu Espaço*, como referência para explicar esta sua concepção do invisível tornado visível, Brook (1970) 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 compreende que esta visão diferenciada da realidade, que permitiria a percepção do invisível, só pode se dar em certas condições relacionadas a certos estados de consciência ou a uma certa compreensão especial. Para isso, conclui Brook (1970), 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.

Bibliografia de referência:

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.

BOREL, Henri. Wu Wei. A sabedoria do não agir. SP: Ed. Editorial, 1997.

BROOK, Peter. A porta aberta. RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1999.

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

CAPRA, Fritjof. O tao da física. SP: Ed. Cultrix, 1983.

KUSANO, Darci Yasuco. O que é teatro nô. SP: Ed. Brasiliense, 1988.
OIDA, Yoshi. Um ator errante. SP: Ed. Beca, 1999.
WATTS, Alan, Tao – O curso do rio. São Paulo, Ed. Pensamento, 1975.