

## O Contador de Histórias no Teatro de Peter Brook – a metáfora de uma ética para o ator

Ana Luiza de Magalhães Castro  
Unicamp - Instituto de Artes  
Programa de Pós Graduação em Artes  
Mestrado – Artes Cênicas  
Área: Fundamentos Técnico/Poéticos do Intérprete  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Suzi Frankl Sperber

Resumo: O artigo propõe uma reflexão sobre a contribuição de princípios de trabalho do contador de histórias no teatro de Peter Brook. Enfocando especificamente os dois últimos anos da pesquisa itinerante realizada entre os anos de 1971 a 1973 com a Cia. Internacional, cujo projeto artístico, de base, consistia na experimentação de linguagem e levantamento de material cênico a partir do poema sufi “A Conferência dos Pássaros”, escrito por Farid ud-Din Attar no séc. XII. Olhar para a interseção entre o teatro e o trabalho dos contadores de histórias na forma como foi vivenciada por Brook e seus atores pode, talvez, trazer uma contribuição enriquecedora, tanto *técnica* quanto *ética*, para o ator contemporâneo.

Palavras-chave: princípios de trabalho do ator, Peter Brook, Narrativas Tradicionais

Após vinte anos trabalhando como diretor bem sucedido, lidando com o “teatro de mercado”, Peter Brook sentiu a necessidade de recolher-se à pesquisa e inicia o que é considerado a sua primeira fase de rupturas e experimentações, que se dá no período dos anos 60.

Agora chegava o momento em que eu não mais queria analisar um outro mundo de um assento no escuro; uma experiência muito mais rica poderia ser encontrada se o **espectador e o intérprete estivessem ambos dentro do mesmo campo da vida**. Sem saber como conseguir isso, eu era capaz apenas de reconhecer a necessidade (...). Algumas perguntas precisavam ser feitas. A primeira delas, por que, então, fazer teatro? (grifo meu) - (BROOK, 2000, p.186)

Brook se refere nesse trecho à dimensão das relações: entre diretor e atores e entre atores e espectadores, afirmando seu interesse por partilhar do mesmo “campo da vida”, vencendo a dicotomia “palco e platéia”, esta premissa determinou gradualmente uma “ética do contato” e da “transparência” que tornou-se uma característica cada vez mais presente em seu teatro a partir de então.

Em 1970 Brook reúne um grupo de atores de diferentes nacionalidades, fundando o CIRT – (*Centre International de Recherches Théâtrales*) Centro Internacional de Pesquisas Teatrais. Realiza com este primeiro núcleo multicultural, a pesquisa que será o “ponto de mudança” determinante para o seu trabalho dali por diante. De caráter itinerante, o projeto durou o período de 1970 a 1973; o grupo viajou para o Irã, a África e os Estados Unidos, retornando depois aos palcos europeus.

Yoshi Oida, ator do grupo, fala sobre este momento: “Era o começo de um processo e todos nós estávamos envolvidos, pela primeira vez, nesta atividade desconhecida, (o teatro) aprendendo com nossos erros. (OIDA, 1999, p. 36).

A pergunta central de investigação era a de como encontrar os procedimentos necessários para gerar um “encontro inter-humano significativo” no exercício do teatro, em seu mínimo, em sua essência. Essa indagação levou à exploração de muitas outras perguntas, proporcionando vivências e resultados renovadores e surpreendentes em todos os aspectos do exercício do teatro: na exploração da voz e da palavra / do corpo / do jogo e também originou uma experimentação própria de improvisação: o “*carpet show*” (apresentação no tapete). Um tapete era estendido no chão e o espaço de ação estava criado. Esta “solução” foi encontrada em resposta à situação com a qual tiveram que se defrontar: representar a céu aberto nas aldeias africanas para platéias “virgens”, que não tinham nenhuma referência do que fosse o teatro ocidental.

Como consequência dos anos de trabalho do grupo na pesquisa itinerante, Brook diz:

Acostumamo-nos a encontrar o espectador em seu próprio território, a tomá-lo pela mão e partirmos juntos em uma exploração. Por esse motivo, **a nossa imagem do teatro era aquela de contar uma história, e o próprio grupo representava um contador de histórias com muitas cabeças. (...)** **Havia em nosso trabalho, sobretudo, uma necessidade de transparência, contato e clareza que se devia, em parte, às nossas experiências diretas e compartilhadas** (nas viagens ao Irã, África e Estados Unidos). (grifo meu) (BROOK, 2000, p. 272 e 273)

O encenador expressa o valor que atribui ao “contato” e à “experiência direta” com os espectadores como premissas resultantes da investigação realizada naquele período.

A “atitude de contar uma história” tornou-se uma referência prática. O *pathos* tanto quanto o *ethos* do contador de histórias concretizaram para o ator um exercício de “distanciamento” e conscientização sobre sua responsabilidade artística.

A presença da “contação de histórias” também se deu a partir da escolha em utilizar o poema sufi “A Conferência dos Pássaros” – como projeto um projeto artístico maior e base para as experimentações de linguagem e, principalmente, como metáfora da própria experiência que estava sendo vivida pelo grupo. A viagem empreendida pelos pássaros apoiou simbolicamente a viagem empreendida pelos artistas. O trabalho de criação a partir da “A Conferência dos Pássaros” estendeu-se até o último ano da pesquisa quando o grupo foi aos Estados Unidos.

O propósito de vivenciar as metáforas da narrativa proporcionou o exercício de princípios de trabalho do contador de histórias. É uma característica da ação do contador de histórias estar em relação direta, em “contato” direto, com os seus ouvintes, e nesta relação

atuar com uma transparência necessária à uma comunicação sensível e flexível o suficiente para navegar em diferentes camadas de sentido.

Então, a transparência e o contato se fizeram necessárias para que o grupo pudesse estabelecer canais de comunicação com platéias de regiões culturalmente tão diferentes em seus costumes e idiomas, como também, na verdade, dentro da própria companhia, composta por atores de diferentes nacionalidades: Japão, Bali, Mali, Alemanha, Inglaterra, Líbano, Grécia, EUA, França, etc..

A complexa tarefa de conduzir um grupo com mais de 10 referências culturais diferentes repousava na convicção de uma base humana comum, para além das especificidades culturais.

Estamos procurando aquilo que dá vida própria a uma forma de cultura – não estudando a cultura em si mesma, mas o que está por trás dela. Para isso o ator tem que tentar despir-se de sua própria cultura e, sobretudo de seus estereótipos. A vida tende constantemente a rotular até mesmo o africano mais inteligente e flexível como “um africano”, e todo japonês apenas como um “japonês”. (BROOK, 1994, p. 146)

Para desenvolver um pouco mais esta idéia da “ética do contato e da transparência” transcrevo um texto do diretor Antunes Filho que aborda qualidades que se afinam a esses conceitos:

O teatro de Peter Brook é importante há décadas, porque se sustenta no jogo dos atores. Trata-se de um jogo de coisas profundas, apoiado numa simplicidade franciscana. Brook renega os artifícios, abole a parafernália, foge do efeito pelo efeito, dos arabescos, do teatro “mercadoria oca” de embalagem luxuosa. Seus atores jogam com tanta simplicidade que, quando os aplaudo estou aplaudindo também os autores. Estes se deixam reconhecer pelo trabalho minimalista dos intérpretes, que não se intrometem de maneira histriônica. Em Brook a simplicidade é fundamentalmente complexa, porque busca a razão maior do teatro: a essência – sem mistificação! – da alma humana.

Antunes reconhece o que Brook tratou de imprimir em seu teatro. O próprio Antunes parece que “acatou” as idéias de Brook; sua cena se despojou da “parafernália” e se centrou no “jogo dos atores”.

Penso que o alcance das relações entre o universo da narrativa tradicional e dos princípios de trabalho dos contadores de histórias no teatro de Brook se expressa mais que como procedimentos de linguagem, revelam na verdade uma “atitude artística”, que pressupõe a concretização de “ações éticas” que Peter Brook desejou e efetivamente desenvolveu em seu trabalho. E que, como afirma Antunes, se apóia em uma “simplicidade franciscana” que não ofusca os autores com “histrionismos”.

“Servir à narrativa” e ao mesmo tempo manter sua “marca própria” é também um princípio de trabalho importante do contador de histórias. A transmissão de uma história de tradição passa pela experiência única e individual de quem a narra, tanto quanto pela

capacidade de compreender e transmitir os significados propostos pela narrativa. Há aí um jogo, de “contradição vivificante”, entre servir e se fazer presente; entre o pessoal e o impessoal, pois uma história de ensinamento tradicional é sempre maior que a individualidade psicológica. As narrativas populares são construções simbólicas que têm um alcance arquetípico.

## II

A epopéia sufi “A Linguagem dos Pássaros” escrita pelo poeta persa Farid ud-Din Attar, no séc. XII é um tipo de “narrativa de ensinamento” construída como uma estrutura simbólica que se projeta enquanto metáfora. São instrumentos de transmissão de experiências. Os mestres no oriente se utilizam das histórias para transmitir ensinamentos a seus alunos. “A Linguagem dos Pássaros” é uma “história de ensinamento”, muito especial por seu tamanho e complexidade. Estas histórias originariamente têm a função de atuar como “espelhos” do “processo de desenvolvimento interior”. Neste caso está vinculado ao que se poderia chamar de repertório de ensinamentos da Tradição Sufi. Tendo o autor F. U. Attar como um de seus expoentes.

A efetivação desta operação se dá na possibilidade de que as significações contidas no símbolo podem se revelar plenamente àqueles que se perguntam sobre os sentidos da própria existência e buscam um conhecimento prático sobre os processos de desenvolvimento de si.

O que desejo destacar é que estas narrativas tradicionais ou de ensinamento, tratam da ética diante da vida e de si mesmo, mais que de uma moral, no sentido de uma norma exterior ao Ser. Não é o caso de difundir uma “moral da história”, mas sim indicar práticas de atuação em contextos e situações determinadas.

O fio narrativo da “Conferência”, ou “Linguagem dos Pássaros” retrata um grupo de pássaros de vários tipos e espécies que, em vista da desordem e das desavenças em que viviam decidem empreender uma perigosa viagem em busca do *Simorg*, o rei que seria capaz de estabelecer a ordem e a paz. Durante o percurso, muitos desistem da meta, pressionados pelas duras privações da viagem. Ao chegarem a seu destino, os que conseguiram fazer a travessia, descobrem que não há rei, ficam completamente atordoados se entregam à morte; em seguida, o guarda do palácio os faz entrar em uma sala e lhes mostra um misterioso espelho, dizendo: “Se vocês quiserem encontrar o rei (o Simorg), olhem no espelho. Cada pássaro então olhou-se no espelho e, quando olhava em uma direção via a si próprio, quando olhava em outra direção via o rei”. (Oida, 1999, p.130).

A partida para a África pressupunha um “mergulho no desconhecido”, diante disso o diretor elegeu um material que pudesse dar suporte artístico e subjetivo para a aventura:

Nosso ponto de partida era necessariamente nós mesmos. Para evitar o perigo de dar voltas em círculos narcisísticos, torna-se absolutamente essencial ser impulsionado pelo lado de fora, e isso se dá quando se busca

trabalhar algo que desafia nosso entendimento, forçando a visão para além do próprio horizonte pessoal. (...)  
“A Conferência dos Pássaros” se constitui num trabalho de níveis e facetas ilimitadas – para nós, representou o oceano de que precisávamos. Aproximamo-nos dele cautelosamente, passo a passo. (BROOK, 1994, p. 205)

A experimentação com “A Conferência dos Pássaros” se estendeu até o final do projeto, em 1973: - em um teatro no Brooklin, EUA, a Cia realizou uma apresentação que se destinava a mostrar o que a haviam explorado durante os três anos da pesquisa. “A Conferência dos Pássaros” foi apresentada em três versões durante uma noite: a primeira começava às 20h e foi encenada a partir da “vitalidade mundana” do “teatro rústico”, a segunda começou à meia noite e se desenvolveu à luz de velas, no ambiente grave e profundo do “teatro sagrado” e a terceira assumiu a forma de um canto improvisado que começou às cinco horas da manhã e terminou com o raiar do dia. Diz o ator Yoshi Oida:

Essa história servia também para o nosso grupo: ao término daquela longa e tórrida expedição, não havia nada, nenhuma revelação em particular. (...) nós mesmos e nossas experiências eram tudo o que nos restava. Nada podíamos fazer a não ser reexaminar o nosso eu interior. (...) Como diz Attar em seu poema: “Fizestes uma longa viagem para chegar ao viajante.” (OIDA, 1999, p. 130)

### III

A experiência da narrativa pressupõe a sustentação de sentidos abertos, segundo Walter Benjamin “metade da arte narrativa está em evitar explicações. (...) O leitor é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.” (BENJAMIN, 1996, p. 203)

Benjamin opõe “narrativa” à “informação”, a narrativa trabalha com o símbolo enquanto a informação trabalha no signo. A informação é descartável, de rápida leitura. É descritiva, enquanto a narrativa têm vazios, não é feita para explicar, mas para fornecer imagens e experiências. Digamos que há um campo poético na narrativa. O espaço da “experiência”.

Os termos usados no vocabulário de trabalho de Brook estão próximos às formulações de Benjamin sobre a “narrativa”, o “narrador” e a “experiência”. A simplicidade da cena de Brook, a presença do ator enquanto elemento central do seu teatro parece reabilitar o humano diante da técnica e do controle. Nas palavras do diretor:

(...) 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)  
Para se fazer teatro somente uma coisa é necessária: o elemento humano. Isto não significa que o resto não tenha importância, mas não é o principal. (BROOK, 1999, p. 12)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROOK, Peter. O Ponto de Mudança. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

\_\_\_\_\_. A Porta Aberta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. Fios do Tempo – memórias. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2000.

OIDA, Yoshi. Um Ator Errante. São Paulo: Beca, 1999.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas, Vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 1996.

Áudio visual:

DVD:

Fala de Peter Brook no Seminário com Grotowski no Centro Teatro Ateneo – Università di Roma, 1989.

Stages. Documentário de turnê realizada pela Cia. de Peter Brook na Austrália. Adelaide, Austrália: Macau Lights Films – 1980.

## Notas

---

Em 1965 Peter Brook fundou, com a colaboração de Charles Marowitz, o “Teatro da Crueldade”, nome do grupo “independente de pesquisa”, que trabalhou a “portas fechadas” e também título do primeiro espetáculo que levaram a público. O título é uma homenagem a Artaud, diz Brook: “Artaud não usava a palavra crueldade no sentido de sadismo, mas visando despertar-nos para um teatro mais rigoroso, em última análise, implacável para todos nós.” (Brook, 1994, p.83)

A Conferência dos Pássaros, ou Linguagem dos Pássaros - narrativa Sufi do Séc.XII, escrita pelo poeta persa Farid ud-Din Attar.

FILHO, Antunes – texto publicado no programa do espetáculo “A Tragédia de Hamlet”, dirigido por Peter Brook e apresentado em São Paulo e no Rio de Janeiro em 2002.

“Teatro Sagrado” e “Teatro Rústico” são termos usados por Brook em seu livro “O Teatro e Seu Espaço” ou “The Empty Space”.