



CASTRO, Ana Luiza de Magalhães. *Peter Brook, um Teatro Formas Simples*. Campinas: Unicamp; Instituto de Artes; Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena; Curso de Mestrado; Orientadora: Suzi Frankl Sperber. FAPESP; Bolsa de Mestrado. Atriz, diretora, contadora de histórias.

RESUMO

O texto aborda alguns aspectos da atuação narrativa própria ao teatro desenvolvido por Peter Brook, utilizando os conceitos de formas simples e de “pulsão de ficção” trabalhados por Suzi Sperber no campo da teoria literária. Reconhecendo a efabulação enquanto uma pulsão humana essencial, que pode ser detectada na cena de Brook através da relevância do papel da imaginação e também da relação ator-espectador. Conclui que o ator narrador em Brook se aproxima das reflexões de Walter Benjamin sobre o narrador e a narrativa tradicional, que se verifica no desejo do diretor de reencontrar uma comunicabilidade que instaure a dimensão da “construção de si”. Um nível de operação que é próprio da função narrativa nas culturas tradicionais que pressupõem a experiência humana enquanto condição comum, tornando possível a transmissão e construção de sentidos dentro de um ambiente de pertencimento coletivo.

PALAVRAS-CHAVE: Atuação: Narrativa: Peter Brook.

RESUMÉ

Le texte analyse quelques aspects de l'acteur narrateur propre au théâtre développé par Peter Brook, à l'aide des notions de formes simples et "pulsion de fiction" travaillés par Suzi Sperber dans le domaine de la théorie littéraire. En reconnaissant la fabulation comme une pulsion humaine essentielle, qui peut être détectée sur la scène de Brook à travers la pertinence du rôle de l'imagination ainsi que la relation acteur-spectateur. La conclusion est que l'acteur-conteur, pour Brook, s'approche des réflexions de Walter Benjamin sur le narrateur et le récit traditionnel; on peut le vérifier dans le désir de Brook de retrouver une communicabilité qui établisse la dimension de la «construction de soi". Un niveau de d'opération qui est propre à la fonction narrative dans les cultures traditionnelles et qui comprend la condition humaine commune, rendant possible la transmission et la construction des significations au sein d'un sentiment d'appartenance collectif.

MOTS-CLÉS: Performance: Narration: Peter Brook.

A noção de **teatro de formas simples** que proponho neste texto, se refere ao período, considerado por alguns autores, como sendo o terceiro momento da trajetória profissional de Peter Brook, com início em 1970 quando o diretor se mudou definitivamente para Paris fundando o CIRT – *Centre International de Recherche Théâtrale* (Centro Internacional de Pesquisa Teatral) formado por atores de várias nacionalidades. A partir deste momento, Brook vai se aproximar das culturas tradicionais com o propósito de encontrar uma comunicabilidade universal e uma possível função justa e diferencial do evento teatral dentro da sociedade industrial. Noções fortemente presentes também na proposta de Antonin Artaud, ou seja, uma dimensão da arte que ultrapassa o campo estético, alcançando um sentido cultural maior. Nos anos 60, as ideias de Artaud foram emblematicamente revisitadas e Brook também absorveu esta influência¹. No início dos anos 70 o diretor declarou:

Obviamente eu não acredito que o status quo do teatro seja saudável (ressaltou Peter Brook, quando nós dividimos um táxi voltando do aeroporto de Londres). Eu não acredito, nem mesmo, que seja

promissor. Momentos isolados surgem aqui e ali. Diferentes escolas de teatro vêm e vão. Um novo dramaturgo desponta. Mas eu não tenho muita fé em nada disso. **Porque eu não vejo que se esteja lidando com os problemas essenciais. Como fazer com que o teatro seja absolutamente necessário para as pessoas**, tanto como são necessários o alimento e o sexo? **Algo que seja assim como uma simples necessidade orgânica – como o teatro costumava ser e ainda é em certas sociedades. O “fazer crer” é uma necessidade. É esta qualidade, perdida nas sociedades industriais ocidentais, que eu estou em busca.** (ROOSE-EVANS, 2001, p. 174) (grifo meu)ⁱⁱ

O diretor passou a estabelecer relações diretas com culturas tradicionais não ocidentais, tanto dentro da própria Companhia, como indo ao encontro direto e geográfico com algumas sociedades não industriais.

Com a colaboração de Micheline Rozan, Brook concebeu e viabilizou um projeto de pesquisa com duração de três anos, que incluía viagens ao Irã, à África ocidental e aos EUA. A investigação deste período de formação da companhia se dirigiu aos elementos primordiais do teatro: a voz/som, o ritmo, a corporalidade e o jogo. “Como Grotowski, Brook estava comprometido com a questão: O que é o teatro? O que é uma peça? O que é um ator? Qual a relação entre eles, e quais são as melhores condições para que se dê esta relação?” (ROOSE-EVANS, 2001, p.175).

Durante estes anos os atores se apresentaram e improvisaram diante das mais diversas plateias em diferentes condições, sempre fora do âmbito eurocêntrico ou em espaços urbanos “marginais”. Havia o interesse em receber a influência de diferentes olhares e concepções de mundo que emanavam destes espectadores e de seus contextos. O grupo pouco a pouco adquiriu um conhecimento empírico a partir desta convivência. Além de se apresentarem, testemunharam, trocaram e/ou participaram, de modo geral, de manifestações de dança e usos do corpo, de canto, ritmo e de ritos nos contextos específicos dos locais que visitaram em suas viagens. Cada local com sua cultura específica e sua diferenciada concepção de mundo. Seja no Irã, em Ifé na Nigéria, com Luiz Valdez e o Teatro Campesino, ou com os índios americanos.

A noção de **formas simples** é retirada dos estudos da teoria literária, e designa os gêneros da literatura que têm sua raiz na oralidade. Segundo André Jolles em seu livro *Formas Simples*, elas são: a lenda ou hagiografia (vida dos Santos), a saga, o mito, a adivinha, o ditado, o caso, o memorável, o conto (incluindo o conto de fadas) e o chiste.

As Formas Simples ou “pequenos gêneros”, segundo Hans Robert Jauss, “seriam elementos básicos tecidos na oralidade - e posteriormente na escrita” (JAUSS, apud SPERBER, 1998, p.75), ou seja, são produções comunicativas ou formas de enunciação próprias das sociedades ágrafas, em um contexto pré-industrial. Estes elementos, por sua vez, podem ser encontrados na estrutura dos textos mais complexos, “não simples”, fruto da elaboração de um sujeito - o autor. As formas simples, portanto, retratam a experiência humana geralmente de forma simbólica e anônima, com sentido coletivo e universal.

Pelo prisma arquetípico e simbólico, as formas simples são bastante complexas ou amplas e não são *simplórias*. Como bem observa Suzi Frankl Sperber:ⁱⁱⁱ

A expressão “formas simples”, cunhada por Jolles, não deve ser entendida ao pé da letra. O conjunto de formas “simples” em verdade não é simples, isto é, didático, unívoco, plano, bidimensional. (...) Ao contrário, a maior parte das formas simples trabalha com uma linguagem infinita, no dizer de Julia Kristeva, ou seja, uma linguagem que contém elementos psicológicos, portanto ocultos e de decodificação não automática nem óbvia. (SPERBER, 1998, p. 84)

A necessidade do exercício do simbólico na vida psíquica e cognitiva dos seres humanos é fato. O símbolo é a figura de linguagem que relaciona a cognição intelectual com a experiência afetiva e sensorial, ele abarca mais amplamente a experiência e ajuda no trabalho de elaboração necessária a construção de conhecimento em diferentes níveis. Quando Brook afirma que o *faz de conta* é uma necessidade e que é esta qualidade “perdida” que ele quer encontrar para o seu teatro, o diretor se aproxima do que Suzi Sperber chama de “pulsão de ficção”.

A pulsão de ficção é a necessidade imperiosa de contar para atribuir um sentido, corrigi-lo, entender, ou tentar compreender. Ao fazer isso, por meios que são mais do que palavras, são *performance*, com uso de recursos como gestos, movimentos, palavras, linhas, cores, formas no espaço ou na superfície plana, a pulsão de ficção cria imagens, usa símbolos – (que remetem à experiências vividas)

(...)

A pulsão de ficção, a força que impele para a efabulação, explica porque é ficcional a primeira manifestação infantil com sentido e cunho de totalidade. Ela deixa claro que o nível associativo e a inteligência se exercitam num campo ficcional, também nos tempos iniciais de cada ser humano. (SPERBER, 2009, p. 577 e 578)

Apoiado nesta evidência da necessidade humana da efabulação, como aponta também Sperber, Brook efetivamente, através do percurso da pesquisa, encontrou as condições que permitiram ao seu grupo de atores vivenciar um processo de aprendizado quanto a esta possível função simples e orgânica que o teatro pode vir a suprir. O diretor explorou notadamente o reposicionamento da relação entre palco e plateia e entre arte e vida. Assim como fizeram, muitos outros artistas, naquele período dos anos 70. Brook diz em seu livro *Fios do Tempo*:

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 EUA). (BROOK, 2000, p. 272 e 273) (grifo meu).

A noção de comunicabilidade subjacente à necessidade de “transparência, contato e clareza” e a busca por uma “experiência direta e compartilhada”, fala de uma valorização do “humano” enquanto condição comum, que também está presente na universalidade das formas simples. A cena de Brook cada vez mais se delineou no jogo da imaginação – o “*make believe*” – imbuído da ética do compartilhamento de experiência, da simplicidade e do jogo da efabulação sendo produzido como “não representação”, se constituindo enquanto ato, enquanto acontecimento produzido no aqui e agora, na interseção entre realidade e imaginação. A “visão dupla” a que Brook se refere em muitos textos.

Há dois mundos, o mundo do dia a dia e o mundo da imaginação. (...) Na maior parte das sociedades, particularmente na África, o mundo imaginário e o mundo do dia a dia se misturam. O teatro deveria ser um lugar de encontro entre estes dois mundos. (...) A relação saudável é a da coexistência. E esta coexistência na forma artística torna possível para um adulto encontrar o caminho de volta para aquilo que toda a criança conhece por instinto. (BROOK, apud, HUNT e REEVES, 1999, p. 176)^{iv}

Alguns autores, de fato, se referem ao teatro de Peter Brook como sendo um teatro de formas simples, e isso se deve a presença do diálogo com as culturas arcaicas inerentes à formação do grupo, como também pelas obras emblemáticas de culturas tradicionais, enraizadas na oralidade, que o diretor se dedicou a encenar. São elas: a epopeia sufi “A Conferência dos Pássaros” escrita no século XII pelo poeta persa Farid ud-Din Attar e “O Mahabharata”: as escrituras sagradas do Hinduísmo, também muito

antiga. São exemplos de formas simples extremamente elaboradas.

A categoria de um teatro de formas simples remete também às reflexões de Walter Benjamin sobre o narrador e a narrativa tradicional, ou seja, a valorização da transmissão de experiência, do contato, da universalidade e da construção de sentido com caráter coletivo através do uso da imaginação e da comunicabilidade inerente ao “contar uma história”.

Brook pôde encontrar, nos países que visitou no início dos anos 70, culturas em que a narrativa e a *Erfahrung* (a experiência no sentido pleno – aquela que é passível de ser transmitida em comunidade) eram realidades vivas.

As reflexões sobre o “narrador tradicional”, a “narrativa” e a “experiência” presentes nas reflexões de Benjamin no início do século XX, principalmente em seu ensaio *O Narrador* (2001, ps. 197 a 221), onde Benjamin diagnostica o declínio da “narrativa” e a perda da “experiência” no mundo industrial, se aproximam deste caráter ético e naif do teatro de Brook. A simplicidade de sua cena, a presença do ator enquanto elemento central do seu teatro atinge o sentido de reabilitação do humano diante da técnica e do controle. Nas palavras do diretor:

(...) 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)

Bibliografia citada:

- **BENJAMIN**, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, Vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 2001.
- **BROOK**, Peter. *Fios do Tempo*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2000.
- _____. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- **ROOSE-EVANS**, James. *Experimental Theatre – from Stanislavsky to Peter Brook*. London and New York: Routledge, 2001.
- **SPERBER**, Suzi Frankl. *Ficção e Razão – uma retomada das formas simples*. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.
- **SPERBER**, Suzi Frankl. *Para uma gramática da ficção: uma leitura brasileira das formas simples*. V. 1. Tese apresentada ao Concurso para Titular em Teoria Literária, DTL, IEL, Unicamp. Campinas: 1998.
- **HUNT**, Albert and **REEVES**, Geoffrey. *Peter Brook – Directors in Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

i Em 1964 Brook e um colaborador, Charles Marowitz, fundaram um laboratório de pesquisa que se chamou “Teatro da Crueldade” em homenagem a Antonin Artaud. Segundo 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)

ii *Obviously I don't believe the theatrical status quo is healthy (remarks Peter Brook, as we share a taxi back from London airport). I don't believe it is even promising. Single events flicker here and there. Different schools of theatre come and go. A new playwright emerges. But I don't see much hope in any of this because I don't believe it begins to grapple with the essential problems. How to make theatre absolutely necessary to people, as necessary as eating and sex? Something that is a simple organic necessity – as theatre used to be and still is in certain societies. Make believe is a necessity. It's this quality, lost to Western industrial societies, I am searching for.*

iii Em sua tese apresentada no concurso para professor titular ao Departamento de Teoria Literária, IEL, publicada posteriormente no livro *Ficção e Razão*.

iv