



ANA LUIZA DE MAGALHÃES CASTRO

“A Conferência dos Pássaros”

Reflexões Sobre o Ator Narrador no Teatro de Peter Brook

“The Conference of the Birds”

Reflections on the Actor Narrator in the Theatre of Peter Brook

CAMPINAS

2012



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ANA LUIZA DE MAGALHÃES CASTRO

“A Conferência dos Pássaros”

Reflexões Sobre o Ator Narrador no Teatro de Peter Brook

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Suzi Frankl Sperber

“The Conference of the Birds”

Reflections on the Actor Narrator in the Theatre of Peter Brook

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestra em Artes da Cena.

Master dissertation presented to the Scenic Arts Post graduation Program of the University of Campinas to obtain the Master grade in Scenic Arts.

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna em 18 de dezembro de 2012.

Professora Doutora Suzi Frankl Sperber

CAMPINAS, 2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C279c Castro, Ana Luiza de Magalhães.
"A Conferência dos Pássaros": reflexões sobre o ator narrador no teatro de Peter Brook / Ana Luiza de Magalhães Castro. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Suzi Frankl Sperber.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Teatro de Peter Brook 2. Teatro - Técnica. 3. Atores. 4. Narrativa. 5. Subjetivação. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: "The Conference of the Birds": reflections on the narrator actor in the theatre of Peter Brook

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Theatre of Peter Brook

Theatre – Technic

Actors

Narrative

Subjectivation

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Suzi Frankl Sperber [Orientador]

Fernando Antonio Mencarelli

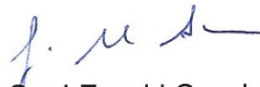
Cassiano Sydow Quilici

Data da Defesa: 18-12-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

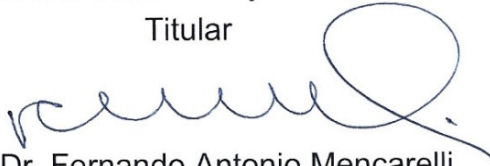
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pela
Mestranda Ana Luiza de Magalhães Castro - RA 100203 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber
Presidente



Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici
Titular



Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli
Titular

*Dedico este trabalho à minha família
e aos amigos de alma
com os quais compartilho
a jornada nesta vida.*

Agradecimentos

Primeiramente agradeço à Professora Doutora Suzi Frankl Sperber, minha orientadora, por sua generosidade e seu exemplo de força e integridade, singularmente femininas. Seu aceite inicial e seu acompanhamento foram essenciais para a materialização deste trabalho. Agradeço também ao grupo de orientandos do seminário conduzido pela Prof.^a Suzi, por sua contribuição com impressões e comentários sobre a minha pesquisa.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP que viabilizou parte importante desta pesquisa ao me conceder a Bolsa de Mestrado e a Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior, BEPE.

Agradeço especialmente aos amigos que contribuíram diretamente com a leitura e sugestões sobre os meus textos: Cristiane Moura, Tatiana Motta Lima, Carlos Sandroni, Mario Santana, Elisa Belém, Lidia Olinto e Juçara Lobato.

Agradeço às amigas: Teresa, Marinez, Sussuka e Mônica, (a “cooperativa feminina”); a meu irmão Renato de Magalhães Castro, a Ludwig Danielian; a Emiliano César de Almeida, Ariadne Meissner e Maria Érbia; a Alice Possani e Moacir Ferraz, pelo apoio e amizade. Minha gratidão a Sandra Lessa, pela parceria e a Ivy Michelino por sua generosa acolhida em Paris.

Agradeço a generosidade de Larissa Elias e Gabriela Lírio por me receberem e compartilharem suas experiências e indicações bibliográficas sobre Peter Brook. Em especial à Gabriela por me ceder a publicação original da peça “A Conferência dos Pássaros” escrita por Jean-Claude Carrière, contribuição fundamental para a pesquisa.

Agradeço também a disponibilidade e generosidade de Sérgio Rizek (tradutor e editor de *A Linguagem dos Pássaros*), por me receber para uma conversa muito gratificante. A Francisco Medeiros por me relatar a sua experiência com “A Conferência dos Pássaros” e a Fernando Montes diretor do Grupo Varasanta – (Colômbia), por me ceder gentilmente sua tradução em espanhol do texto do espetáculo, e a todo o grupo por me proporcionar a oportunidade de conhecer “A Conferência dos Pássaros” encenada.

Agradeço aos funcionários da Unicamp, principalmente do Instituto de Artes e ao Serviço de Apoio ao Estudante SAE, especialmente à Mara Sundfeld Figueiredo pelo apoio concedido através das bolsas de moradia, alimentação e transporte no primeiro ano do curso.

Finalmente agradeço aos professores do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena: a Verônica Fabrini pelos vários aprendizados, entre eles a oportunidade de participar do GICH (Grupo de Investigação da Cena Híbrida) e como aluna-assistente no PED (Programa de Estágio Docente), a Renato Ferracini pelas valiosas contribuições no exame de qualificação, a Matteo Bonfitto pelas indicações ao longo da pesquisa e pelas considerações fundamentais no exame de qualificação e a Cassiano Sydow Quilici pela generosidade e qualidade de suas aulas, textos e conversas informais que significaram uma referência muito importante para este trabalho.

RESUMO

Este estudo desenvolve uma reflexão sobre a presença da narrativa no teatro de Peter Brook. Compreendendo-a como resultante de sua pesquisa em direção à “qualidade” e à “vida” da cena. Da noção de narrativa, de cunho tradicional, deriva o conceito de experiência que dialoga com as premissas propostas por Brook para o seu teatro. O espetáculo “*A Conferência dos Pássaros*” foi escolhido para este estudo por apresentar plenamente a atuação narrativa no percurso do teatro de Peter Brook, conjugando, também, o saber desenvolvido pelo grupo, no primeiro ciclo de trabalho que se iniciou com a criação do Centro Internacional de Pesquisa Teatral – CIRT, em 1970.

ABSTRACT

This work develops a reflection about the presence of narrative in the theater of Peter Brook. Understanding this presence as a result of his search toward the “quality” and “life” of the scene. From the notion of traditional narrative derives the concept of experience, that dialogue with the premises proposed by Brook for his theater. The play "The Conference of the Birds" was chosen for this study because it presents the fully narrative acting in the Peter Brook's theatre process. It combines the knowledge developed by the group in the first cycle of their work that began with the creation of CIRT - International Centre for Theatre Research in 1970.

SUMÁRIO

Introdução	1
Apresentação	9
1. O Tema da Pesquisa	9
2. Contexto histórico geral da pesquisa	14
3. Peter Brook – breve histórico	17
4. O CIRT – <i>Centre International de Recherche Théâtrale</i> – Centro Internacional de Pesquisa Teatral	21
Capítulo I	25
“A Conferência dos Pássaros”	25
Etapas de Experimentação	26
1. No início, o teatro sagrado, “ <i>Orghast</i> ” e a viagem ao Irã, 1970 - 1971.	26
2. “ <i>Kaspar</i> ”	29
3. A viagem à África – o teatro rústico – de dezembro de 1972 a março de 1973	30
A emergência de uma linguagem – a travessia da pesquisa	38
O Vazio - O Deserto e o Tapete	40
4. EUA, de julho a outubro de 1973	45
5. O <i>Théâtre des Bouffes du Nord</i>	48
6. Improvisos à meia noite no <i>Théâtre des Bouffes du Nord</i> , 1975.	51
Os Textos	55
1. Um texto sufi	59
2. “ <i>L’Os</i> ” – “O Osso”	72
O Espetáculo – 1979 e 1980	73
Capítulo II	107
O Ator Narrador	107
Narrativa e experiência – processos de construção de si	107
Considerações Finais	122
Bibliografia	124
Anexos	130

Introdução

Tratarei de expor as bases do meu interesse e de minha relação com o teatro de Peter Brook e com as ideias centrais desta pesquisa.

No período da minha graduação¹, entre 1994 e 1999, alguns fatores se conjugaram para formar o sentido do meu interesse pelo que se pode chamar de uma atuação narrativa e pelo teatro de Peter Brook.

O primeiro fator foi o de que eu havia chegado a um ponto de crise com a linha de teatro que vinha praticando nos últimos sete anos, que era a do Teatro Antropológico de Eugênio Barba. Neste ponto, sentia que o caminho pelo qual havia nutrido um interesse muito genuíno como campo de desenvolvimento (mais que) artístico, se tornara, passados os anos, insatisfatório e impregnado por uma verve “heroica” que me incomodava. Sentia necessidade de encontrar uma via mais natural e mais “integrada” no modo de fazer teatro.

O segundo fator foi o fato de haver, em 1992, começado a *me trabalhar* a partir dos ensinamentos de G. I. Gurdjieff. Não era a primeira “escola de trabalho interior” da qual participava. Já havia estudado por alguns anos junto a um grupo de *Kabalah*.

Pensando bem, o primeiro lugar de “encontro comigo mesma”, com a sensação de experimentar um sentimento mais genuíno de mim mesma, foi o teatro. Um espaço de expressão que punha em movimento energias outras que não encontravam via de acesso na vida cotidiana. As possibilidades vividas neste espaço “liminar” do teatro me proporcionavam uma experiência prazerosa e reveladora de uma identidade mais justa. Podia vivenciar o meu corpo, minhas emoções e minhas percepções de outras maneiras, descobrindo vias de expressão com uma nova liberdade e interconexões mais plenas. O corpo desde o início se revelou como um campo de emergência de conhecimento e de expressão, significando uma base fundamental para o meu trabalho.

Desde cedo, me senti atraída por tudo que se relacionava com dança, experimentação e expressão através do corpo. Vale mencionar que as pessoas que me introduziram, tanto no grupo de *Kabalah*, quanto no Trabalho de Gurdjieff foram duas

¹ Comecei minha graduação com a idade de 28 anos, já tendo oito anos de trabalho como atriz profissional, havia cursado a formação para atores ministrada pela CAL (Casa das Artes de Laranjeiras) entre 1984 e 1986.

“mestras de teatro”, cujos trabalhos tinham o componente corporal fortemente presente. São as diretoras Maria Thais (Teatro Balagan) e Marilenna Bibas (Omamê Teatro).

O terceiro fator foi o contato com as ideias e o teatro de Peter Brook, através da releitura de *O Teatro e seu Espaço*², (que havia lido na época da CAL) e também com a leitura de outros dois livros de Brook lançados no Brasil durante os anos da minha graduação: *O Ponto de Mudança – Quarenta Anos de Experiências Teatrais* em 1994 e, em seguida, *A Porta Aberta*, em 1999. Mas o material mais impactante para mim foi o vídeo com o registro de uma fala de Brook dentro de um Seminário ministrado por J. Grotowski no Centro Teatro Ateneo da Universidade de Roma, que também trazia o documentário “*Stages*” – um registro da turnê da companhia de Brook na Austrália, em 1980. Neste vídeo pude ver e ouvir Brook e os atores falando sobre seu trabalho e vislumbrar cenas de quatro espetáculos do CICT: “Ubu”, “Os Iks”, “O Osso” e “A Conferência dos Pássaros”. Até aquele momento havia visto, de Brook, o filme “Encontro com Homens Notáveis” baseado na autobiografia de G. I. Gurdjieff e creio que “*O Mahabharata*”, este também, durante o período em que estava cursando a faculdade.

Suzana Saldanha, professora de interpretação dos primeiros períodos da faculdade, nos leu alguns trechos do livro *O Ator Errante* de Yoshi Oida em uma tradução livre do italiano feita por Rosella Terranova, (com quem Suzana seguia um grupo de pesquisa em preparação corporal para teatro). O livro ainda não havia sido lançado no Brasil e as passagens que Suzana trazia para nós tinham uma aura de *pequenos tesouros* da arte do ator japonês, integrante da companhia de Brook.

Nesta época, como mencionei, havia recém ingressado na Escola de G. I. Gurdjieff, e Peter Brook também era um aluno do Instituto Gurdjieff. No final dos anos 50 Brook começou a frequentar as reuniões do grupo de Londres, conduzido por Jane Heap. Sua mudança definitiva para Paris, em 1970, e seu interesse pelas culturas tradicionais podem ser compreendidos em grande medida, por seu envolvimento com a prática *gurdjieffiana*. É possível fazer esta afirmação, apesar de Brook ter sempre sido muito discreto com relação a este assunto, pelo fato de que, mais no fim da vida, aos oitenta anos, o diretor ter se permitido falar mais abertamente sobre este assunto em seu livro *Fios do Tempo*.

² Primeiro livro de Peter Brook, lançado no Brasil em 1970.

Transcrevo dois trechos do livro em que Brook relata a primeira reunião de grupo de que participou em Londres e o seu interesse por estar próximo à Madame de Salzmann:

Havia uma sala, havia pessoas, mas isso não é o que importa. O cenário era bem comum, mas a qualidade do encontro foi única. Ouvi palavras simples que imediatamente soaram verdadeiras, palavras que falavam de **uma compreensão que só pode ser comunicada diretamente, nunca pela escrita ou pela teoria**, e cujo princípio básico é que nada deve ser aceito passivamente; tudo deve ser questionado e verificado, pois **uma verdade só adquire sentido e convicção se for testada, redescoberta e provada passo a passo na experiência própria de cada um.**

(...)

Depois da morte de Jane (Heap), Natasha e eu íamos frequentemente a Paris, onde a obra de Gurdjieff era mantida com uma intensidade crescente pela Madame de Salzmann, que estivera próxima a Gurdjieff desde que o conheceu no Cáucaso, durante a Primeira Guerra Mundial (e a revolução Russa). Através de sua incessante batalha pessoal, ela conquistara a capacidade de transmitir aos outros a qualidade única da experiência, e **eu agora fazia uma promessa a mim mesmo de estar sempre disponível para o surgimento, a qualquer momento, da oportunidade de estar perto dela.** (BROOK, 2000, ps. 98, 99 e 172) (grifo meu)

Paris havia sido o centro do Trabalho³ de 1924 até a morte de Gurdjieff em 1949 e era onde residia Madame de Salzmann⁴, a pessoa que foi preparada por Gurdjieff para dar prosseguimento ao Trabalho. A decisão de Brook de se mudar definitivamente para Paris, em 1970, desta forma, convergiu com o fato de poder *trabalhar* diretamente com Mme. de Salzmann junto ao grupo de Paris. Como aparece na citação, para Brook ou qualquer discípulo convicto, existindo a possibilidade, era natural que quisesse estar próximo a sua mestra, aquela que era a fonte viva do ensinamento.

Esta filiação de interesses, expressa no fato de Peter Brook ser membro do *Trabalho*, fazia com que a sua cena diante de meus olhos ganhasse um sentido ainda mais interessante e potente. Via em seu trabalho a expressão viva de uma atitude natural, que emanava a encarnação de princípios da proposta *gurdjieffiana*. Naquele momento

³ “Trabalho” é a forma como os membros do grupo se referem ao conjunto de práticas e ensinamentos trazidos ao ocidente por G. I. Gurdjieff. Derivado do termo “trabalho sobre si”, uma das ideias centrais dos ensinamentos trazidos por Gurdjieff.

⁴ Jeanne Allemand nasceu em 1889, em Reims – França e cresceu em Genebra – Suíça, onde estudou piano, composição e regência. Foi aluna e professora assistente de E. J. Dalcroze, criador do método de ensino de música e ritmo baseado em movimentos físicos. Casou-se em 1912 com Alexandre de Salzmann, um reconhecido pintor russo. Mudaram-se para a cidade natal de seu marido, Tbilisi na Geórgia, onde ela fundou uma escola de dança e música. Em 1919, durante a revolução russa o casal foi apresentado a George Ivanovich Gurdjieff pelo compositor russo Thomas de Hartmann. Jeanne tornou-se sua aluna mais próxima, acompanhando-o até a sua morte em 1949. Passou a assumir a direção do Instituto a partir de então.

representaram respostas fundamentais para as minhas inquietações. Assim, o contato com as ideias e o teatro de Brook significou uma autêntica “indicação de trabalho” para mim, conjugando de uma forma muito potente o teatro e o trabalho interior (de acordo com princípios do ensinamento *gurdjieffiano*). É importante, neste ponto, lembrar que é possível reconhecer historicamente um entrelaçamento entre estes dois campos: o das artes performativas e o das práticas espirituais, de variadas linhagens ou tradições. São áreas distintas, não resta dúvida, porém muitos artistas exploraram, por exemplo, relações entre práticas espirituais e técnicas de treinamento para o ator.

A Contação de Histórias – o *Raconte Tapis*

Coincidentemente, nesta mesma época, a contação de histórias entrou na minha vida, através, tanto do sufismo (coincidindo por sua vez com “A Conferência dos Pássaros” que é um texto sufi), quanto do teatro. Reencontrei, depois de muitos anos, um amigo de colégio, Felipe Varella, que havia se tornado membro da Tradição Sufi, do grupo do Rio de Janeiro, e que participava também do Grupo Granada de Contadores de Histórias coordenado por Nícia Grillo. Com Felipe tive o primeiro contato com a abordagem sufi de estudo de histórias que depois se aprofundou nas oficinas que fiz com Inno Sorsy, também ela, membro da Tradição Sufi. Inno mora em Londres há muitos anos, mas é natural de Gana – África e traz a contação de histórias “no seu sangue”, como uma prática cultural vivenciada na sua infância. Esses eventos aconteceram no ano de 1997: o trabalho com Felipe e a primeira oficina com Inno.

Neste mesmo ano fiz um curso de extensão na Uni Rio “Beckett, Movimentos D’Alma” com o diretor francês Tarak Hammam. O curso foi promovido pelo Núcleo de Pesquisa do Ator coordenado pela professora Tatiana Motta Lima. Ao término do curso, que durou cerca de um mês, Tarak nos propôs que continuássemos juntos como um núcleo de atores para que desenvolvêssemos um trabalho de teatro a longo prazo.

Para ajudar a custear o trabalho em teatro e ao mesmo tempo nos manter unidos, Tarak nos trouxe dezesseis tapetes que fundaram a “filial” brasileira de seu trabalho com os *Raconte Tapis*. Foi assim que, um ano depois, em julho de 1998, inauguramos as atividades com os *Tapetes Contadores de Histórias* no Rio de Janeiro.

Estava me tornando uma **contadora de histórias**, trabalhando com este material muito especial que eram os tapetes artesanais confeccionados por Tarak. O tapete nos colocava sentados no chão para contar histórias diante, e muito próximos, das crianças que nos ouviam. Cada tapete é o cenário de uma história. Costurado com tecidos de texturas variadas, os tapetes-cenário têm volumes, portas que se abrem, árvores em três dimensões, etc. Os personagens são independentes, para serem manipulados pelos contadores, que os fazem percorrer a história pelo cenário-tapete.

O grupo ainda está ativo e desdobrou o trabalho, ao longo dos anos, para outras formas de suporte que contam novas histórias. Os tapetes ainda existem, os primeiros, juntamente a outros confeccionados pelo grupo brasileiro.

Este período de trabalho nos *Raconte Tapis* – Tapetes Contadores de Histórias – (a nova tarefa de contar histórias e a relação direta com as crianças) foi, para mim, um exercício e um aprendizado muito intenso e enriquecedor. Aprendi muito sobre escuta e sobre as possibilidades de estabelecer um contato direto e sensível com os ouvintes.

Foi para mim um autêntico processo de aprendizado que me transformou, abriu áreas da minha capacidade de sentir e me comunicar. Ninguém melhor que as crianças para nos ensinar a sentir.

Neste aspecto também encontro um ponto de contato com Brook, em sua opção por confrontar os atores, e sua pesquisa em teatro, com a percepção das crianças. Brook sistematicamente manteve contatos periódicos entre seus atores e as crianças, principalmente através das “animações”. Percebo nessa escolha um movimento em direção a uma “sensibilidade mais essencial”, presente de forma natural nas crianças. Segundo o diretor, funcionava como um caminho importante de verificação da eficácia na comunicação, proporcionando um ganho de qualidade para a cena. Evidenciando o “falso” no desempenho dos atores. Proporcionando uma aproximação, para os atores, a uma dimensão de qualidade mais “essencial”, ou talvez, dito de outra maneira, proporcionava a saída de certos níveis de anestesia em direção a um ganho de estesia. As crianças não dissimulam, quando não estão interessadas, elas deixam isso evidente; como também aceitam o jogo entre realidade e fantasia com menos resistência. Respeitar estas potencialidades contidas no olhar da criança, é uma atitude que, incorporada a tarefa da

atuação, ajuda a promover uma ampliação perceptiva e a entrada plena no acontecimento teatral, operando como fator de verificação da conexão do ator com o momento presente.

Pela maneira como estas experiências, do contato com crianças, vividas pela companhia, foram relatadas nos textos e registros audiovisuais, pode-se inferir que efetivamente esta prática, (especialmente presente na experiência africana), contribuiu para imprimir na cena do diretor uma qualidade de respeito e sensibilidade diante do outro. Não só na relação com as crianças, em geral as animações tinham a função de colocar o grupo em contato com seres humanos em contextos com problemáticas sociais “reais”, em espaços “reais” (em contraponto ao espaço de lazer próprio ao teatro “mercantilizado”) – o grupo desenvolveu improvisações para cegos, doentes, imigrantes, estudantes, empresários...

Este tipo de processo se dá em mão dupla: aquilo que se abre ao outro se abre em direção a si mesmo, em dupla implicação. Assim como ocorre com o contador de histórias tradicional e seu ouvinte, ambos têm consciência de que a “transmissão da experiência” implica em uma operação de abertura e mútua “afetação”.

A Roda de Histórias Indígenas – a questão da ancestralidade

A contação de histórias continuou se desdobrando na minha vida em outras vertentes. Permaneci trabalhando com o *Raconte Tapis* até o ano de 2002, quando decidi deixar o grupo. Havia conhecido Rute Casoy que desenvolvia um trabalho com histórias indígenas, conduzindo a *Roda de Histórias Indígenas*. No período em que comecei a frequentar a *Roda*, ela era mais um grupo de estudos que um grupo de contadores de histórias propriamente dito. Fizemos algumas vivências, participamos de eventos, seminários até que, de 2005 a 2007 vivemos um período mais artístico – nos apresentamos em vários espaços, teatros, centros culturais, eventos, etc.

Rute também havia trabalhado com o Grupo Granada coordenado por Nícia Grillo e além da *Roda*, conduzia a *Oficina Livre de Histórias*, da qual também participei, onde trabalhamos com histórias de tradições em geral.

Encontrei no trabalho com as histórias um novo sentido. O teatro se apresentava como um campo de muitos desequilíbrios e o estudo das imagens das tradições era, para

mim, muito mais concreto e interessante que os textos de teatro ou a forma como os processos eram conduzidos, as dificuldades de produção, de convívio, etc.

O trabalho com as narrativas tradicionais trouxe uma ampliação de entendimento, apresentando um contexto menos subjetivo, menos “desenraizado”. As histórias, e no caso do contexto indígena, os mitos, (havia muitos mitos de origem em nosso repertório), vão além da psicologia individual alcançando conteúdos arquetípicos que falam à condição humana, a experiências humanas num diapasão mais universal ou “objetivo”⁵. Percebi que através do trabalho com as histórias era possível acessar diferentes regiões de sentido, desde vinculações ancestrais, (no caso da relação com a tradição indígena), a perguntas existenciais que, ao mesmo tempo em que diziam respeito a minha individualidade, alcançavam uma dimensão humana maior.

Uma “diretora-narradora”

Minha graduação foi em Direção Teatral, o que promoveu o exercício da função da direção e neste ponto a referência do trabalho de Peter Brook teve também sua importância. As “pistas” que recebia de seu teatro foram aplicadas tanto no meu trabalho como atriz e contadora de histórias, quanto no de diretora.

Nas duas montagens de espetáculos que dirigi na universidade: “Uma Rede para Iemanjá” de Antônio Callado e “De Amor e Morte” – adaptação de um conto tradicional indiano – optei por trabalhar com os atores uma atitude “desarmada”, “natural” com relação ao público e a seu próprio trabalho. Propus a eles que experimentassem fazer contato direto com o espectador de uma maneira simples. Nas duas montagens, os atores estavam em cena aguardando a entrada dos espectadores de forma “natural” e “sensível”, evitando a dispersão e a atitude de “representação”. A ideia era: “estar aí, diante” de forma simples e aberta. Isto, para mim, significava eleger o trabalho com a atenção e a qualidade de percepção, como base para o desenvolvimento da ação cênica.

⁵ Uso este termo de acordo com o conceito de “arte objetiva”, utilizado tanto por Gurdjieff quanto pelo Sufismo. No contexto da Tradição Sufi, as histórias são consideradas mapas ou ferramentas precisas de transmissão de conhecimento. São estruturas refinadas de armazenamento de experiências. As narrativas sufis podem ser consideradas como exemplos de “arte objetiva”, ou “arte sagrada”. Ver *O Sufismo no Ocidente*, Anônimo, Edições Dervish: Rio de Janeiro, 1988.

O contato direto com o espectador e o compartilhar as próprias percepções são qualidades do narrador. Efetivamente estava tratando de aplicar as qualidades de contato, em termos de atenção e delicadeza, como havia aprendido no contar histórias para as crianças.

Cabe ressaltar que o trabalho ativo com a própria atenção, é um procedimento técnico muito concreto. E ocorre também, um trabalho com a atenção do espectador, de forma sutil, através de um “convite sensível”. Esta ação, por sua vez, pode promover uma concentração que transforma a qualidade da escuta e do silêncio.

O primeiro espetáculo, em 1997, “Uma Rede para Iemanjá” tratava de problemas da realidade brasileira contendo traços da dimensão metafísica. O texto de Antônio Callado é um pequeno mosaico de entrelaçamento de destinos, recheado de simbolismos da problemática sociocultural brasileira. A segunda montagem, em 1999, era um **teatro narrativo**, bem próximo ao que vi nas cenas da “Conferência dos Pássaros” (no documentário) – os atores se alternavam entre narrar e atuar os personagens. Não era contação de histórias, era teatro, porém narrativo. Fizemos uma adaptação de um conto paralelo à narrativa principal do *Mahabharata* – a história de *Savitri*.

A escolha destes dois textos refletia a influência da relação com a contação de histórias e com o teatro de Peter Brook. A contação de histórias significava uma aproximação às tradições e a dimensão arquetípica, em tramas que não eram somente representativas da “subjetividade burguesa” ⁶, e o teatro de Brook significava contato, desconstrução da representação e um campo de transformação da percepção. Um território de “trabalho sobre si”, aliando inteligência, energia e delicadeza em dinâmica de equilíbrio.

⁶ De acordo com W. Benjamin, quando contrapõe o romance à narrativa tradicional, vide o texto “O Narrador” (2001).

Apresentação

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, 2.000, p. 272 e 273) (grifo meu).

1. O Tema da Pesquisa

Este estudo, de maneira geral, se propõe a desenvolver algumas reflexões sobre a presença da narrativa, no sentido tradicional, no teatro de Brook, verificada tanto no trabalho do ator, quanto na escolha por encenar textos tradicionais não dramáticos, como é o caso do poema escrito por Farid ud-Din Attar *A Linguagem dos Pássaros* ou *A Conferência dos Pássaros*, obra célebre da literatura sufi, procedente da tradição oral, que versa sobre o tema da busca espiritual. A epopeia serviu de material para a pesquisa dos atores durante os anos iniciais da companhia, ao mesmo tempo em que infundiu ideias e princípios que Brook tinha interesse em trazer para o seu teatro e, finalmente, gerou um espetáculo concretizando plenamente o procedimento narrativo na cena e no trabalho do ator.

Esta pesquisa não entrou no terreno do contador de histórias propriamente dito. Um território específico e bastante amplo nos dias de hoje⁷. Ela está focada no teatro, em procedimentos cênicos e do trabalho do ator. **O contador de histórias ou narrador tradicional aparece fundamentalmente como uma referência filosófico-prática que repercute na estética do teatro de Peter Brook.** Desta maneira a reflexão proposta nesta pesquisa é de cunho mais filosófico, entrelaçado com o território prático. Brook é um exemplo de encenador que conseguiu mover as condições práticas para alcançar a encarnação dos princípios teóricos que predicou para o seu teatro. Em Brook o discurso coincide com a prática, ou talvez seja porque sua teoria surja e se debruce sobre o terreno empírico. Como ele mesmo disse durante um encontro com jovens atores no *Bouffes du Nord* : “ (...) há uma teoria, que é uma anti-teoria, mas uma anti-teoria de uma maneira muito precisa. A primeira coisa é que não há um método, e isso é muito importante, (...) porque é realmente uma teoria que vem de uma experiência prática.”⁸ (BROOK, vídeo RAI/Pontedera, 1992, 29:07m)⁹

⁷ Além da contação de histórias de cunho tradicional, há uma atividade profissional nessa área que cresceu muito no meio urbano no Brasil e no Mundo, nos últimos vinte anos, contendo características muito particulares que a diferenciam do teatro.

⁸ *Il ya une théorie, qui est une anti-théorie. Mais une anti-théorie d'une manière très précise. La première chose est qu'il n'y a une méthode, et ceci est très important, (...) parce que c'est vraiment une théorie qui vient de l'expérience pratique.*

⁹ Todas as transcrições e traduções presentes no texto foram feitas por mim, salvo algum caso específico que será identificado.

A noção de ator contador de histórias é utilizada pelo diretor como uma referência constante em seus textos, como aparece também no livro *O Ator Errante* escrito por Yoshi Oida, talvez o principal colaborador de Peter Brook no período de formação da companhia.

Brook, em geral, faz menção em alguns momentos ao pai que conta histórias para o filho na intimidade da casa, e em outros momentos se refere aos contadores de histórias tradicionais que conheceu da África, na Índia ou no Afeganistão. Desta maneira, sua referência do contar histórias se dirige ao âmbito da intimidade afetiva e aos contadores de histórias de culturas tradicionais – não europeias. Para Brook estes dois contextos têm importância, já que seu teatro se dá no encontro entre atores e espectadores e tem a premissa de reunir o “íntimo e a multidão” (BROOK, 1994, p.63). Como será visto um pouco mais adiante, a intimidade e a confiança são valores cultivados dentro das relações do grupo.

Houve, como foi mencionado, no primeiro período do grupo, a contribuição fundamental trazida pelo ator japonês Yoshi Oida e, mais adiante, também de Tapa Sudana, vindos de tradições de teatro oriental; respectivamente do Nô/Kyogen no Japão e do Teatro de Bali. Estilos onde a **dimensão narrativa** está fortemente presente, entrelaçada com a corporalidade e a qualidade de presença do intérprete. Segundo Sudana:

*(...) à Bali, les acteurs se comportent comme des **serviteurs**. Ils servent une histoire (ou « quelque chose » de "plus grand" qu'eux) qui doit être racontée (honorer). Il faut que l'histoire soit plus importante, plus intéressante, supérieure à eux; l'histoire a déjà une vie. L'histoire englobe mieux la connaissance, la sagesse, ainsi qu'un chemin naturel (visible ou invisible, compréhensible ou incompréhensible) à suivre. Afin de révéler cette vie (ce mystère), les acteurs doivent mobiliser toutes leurs ressources. (Theatre Tribuana – 2012, <http://tapasudana.blogspot.com.br/>).¹⁰*

A dimensão narrativa, neste caso, tem um significado amplo e demanda do ator que “utilize todos os seus recursos” a fim de “servir à narrativa”, pois ela indica uma experiência.

Oida, por sua vez, foi presença fundamental nos primeiros anos da companhia. Ele era assistente de Brook no trabalho com os atores, como responsável por conduzir

¹⁰ (...) em Bali, os atores se comportam como servidores. Eles servem a uma história (ou alguma coisa “maior” que eles) que deve ser contada (honrada). É preciso que a história seja mais importante, mais interessante, superior a eles; a história contém já uma vida. A história engloba melhor o conhecimento, a sabedoria, assim como um caminho natural (visível ou invisível, compreensível ou incompreensível) a ser seguido. A fim de revelar esta vida (este mistério), os atores devem mobilizar todos os seus recursos.

exercícios de treinamento físico que trabalhavam níveis energéticos e de consciência do movimento, como mencionou o ator Bruce Myers¹¹, através do princípio do *jo ha kyu* trazido do Teatro Nô, como também com os emblemáticos exercícios com os bastões de bambu.

Tapa Sudana se incorporou à Companhia, anos depois, no período de montagem de “A Conferência dos Pássaros”, em 1979, e teve papel fundamental no trabalho com as máscaras balinesas (pertencentes ao teatro tradicional de Bali), utilizadas como elemento narrativo-expressivo de uma camada semântica importante no espetáculo.

Quando o *griot*¹² e ator malinês Sotigui Kouyaté se incorporou à companhia, já haviam se passado mais de dez anos de trabalho desde sua formação em 1970. Foi em 1984, por ocasião da montagem do espetáculo “*O Mahabharata*”. Mas, não é por acaso que Sotigui veio a interpretar vários protagonistas em montagens do CICT. Sua presença de ator-griot lhe conferia todos os atributos de um ator exemplar da proposta *brookiana*.

Nas palavras de Sotigui:

Ingressar no grupo de Peter Brook não foi uma experiência desorientadora para mim, ao contrário. Em nossa região na África, nós vivemos em comunidade, nós partilhamos. Eu também pertencço à casta dos *griots*, que são mediadores e conciliadores: seu papel é aproximar as pessoas. A pessoa nasce um *griot*: é transmitido de pai para filho. O *griot* é, em certo sentido, um artista de nascença, mas realmente não no sentido europeu.

(...)

Eu encontrei em Brook uma consideração pelos outros, tanto como atores – profissionais – quanto como seres humanos. Simplesmente há respeito e consideração mútua em todos os níveis.

(...)

Isso correspondeu perfeitamente com a minha natureza de *griot*, que vai em busca do contato e do encontro com o outro. Eu imediatamente me senti em casa neste teatro, que se tornou uma família para mim.

(...)

Universalidade é o primeiro princípio para Brook, eu acho. Ninguém é reduzido a sua nacionalidade ou identidade local. Não há barreiras entre as pessoas – e isso se estende para o relacionamento com o público também.

Eu não posso dissociar o teatro da vida.

(KOUYATÉ apud TODD e LECAT, 2003, p. 235 e 236).¹³

¹¹ Na conversa que tivemos em 21 de março de 2012 no período da pesquisa em Paris.

¹² *Griot* - denominação dada às pessoas que pertencem à casta de contadores de histórias tradicionais na África Ocidental. No caso de Sotigui, sua linhagem é da família Kouyaté do antigo Império Mandengue, que no período pré-colonial abrigava o que hoje é o Senegal, a Gâmbia, a Guiné-Bissau, a Libéria, a Mauritânia, a Guiné, o Mali, Burkina Faso, o norte da Costa do Marfim e o leste do Níger. O sobrenome, Kouyaté, teve origem nesse império e significa "há um segredo entre mim e você".

¹³ *Joining Peter Brook's group was not a disorienting experience for me, but quite the contrary. In our part of Africa we live in community; we share. I also belong to the caste of griots, who are mediators and*

Kouyaté menciona um posicionamento fundamental presente na visão multicultural de Brook, que é a noção de pertencimento a uma raiz cultural e ao mesmo tempo ir além dela, alcançar uma universalidade ontológica. Talvez, partindo de sua própria cultura, o griot reconheça este paradoxo, inerente ao seu papel de “aproximar as pessoas”. É possível encontrar no pensamento tradicional a noção de pertencimento a um contexto cultural específico que leva em conta a percepção do partilhamento de uma condição humana comum mais abrangente.

Outro ponto fundamental é o acolhimento da presença do público. A meu ver este talvez seja o principal aspecto que diferencia o teatro de Brook dentro do contexto europeu. A ética de “não haver barreiras entre as pessoas” e haver “respeito e consideração mútua em todos os níveis” é fruto de um trabalho artístico que alcança um sentido pleno de uma forma de relação arte – vida. No sentido que esta relação tem em contextos tradicionais, assim como Kouyaté afirma quando diz que ser griot é uma competência artística, porém não no “sentido europeu”.

Assim, o tema desta dissertação nasceu das minhas inquietações de percurso e da relação, embora à distância, com o teatro de Peter Brook. Trata-se de uma relação feita, sobretudo através de seus livros e registros audiovisuais (filmes, documentários) e também espetáculos.

Houve um contato direto, em março/abril de 2012, quando estive em Paris, (realizando pesquisa com o financiamento da Bolsa BEPE concedida pela FAPESP) que fez toda a diferença para uma compreensão direta do trabalho do diretor, mas a sua “presença distante” já havia sido impressa em minha história.

A escolha por este tema nasceu também do aprendizado adquirido na atividade de contar histórias que resignificou minha atuação em teatro.

Antes de abordar o espetáculo propriamente dito, o texto trata dos “anos de aprendizado” (BANU, 2002) referente ao processo de pesquisa vivido pela companhia de

conciliators: their role is to bring people together. One is born a griot: it's transmitted from father to son, The griot is in a certain sense an artist from birth, but not really in the European sense. (...) I found with Brook a regard for others, both as actors – professionals – and human beings. Simply put, there is respect and mutual consideration at every level.(...) This corresponded perfectly with my nature as a griot, who goes in search of contact and meeting with other peoples. I immediately felt at home in this theatre, which has become for me a family. (...) Universality is the first principle for Brook, I think. No one is reduced to their national or local identity. There are no barriers between people – and that goes for the relationship with the audience too. I cannot dissociate the theatre from life.

Brook no início dos anos 70, onde “A Conferência dos Pássaros” já dialogava com o grupo. Por esta razão, as experiências acumuladas pelos atores durante este período influíram de maneira determinante no processo de preparação e de concepção do espetáculo.

2. Contexto histórico geral da pesquisa

É sabido que as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX foram marcadas pela nomeação do inconsciente e da psique, como pela afirmação do indivíduo em posse das novas possibilidades tecnológicas oferecidas pelo crescente mundo industrial. No campo teatral a força da tecnologia se fez presente na progressiva dissolução de fronteiras resultante das turnês das companhias, proporcionando a ampliação e aceleração do intercâmbio entre os artistas dos diferentes países. Trouxe o impacto determinante representado pelas novas possibilidades oferecidas pela luz elétrica. (ROUBINE, 1982). Este contexto deu surgimento à figura do encenador¹⁴, autor de sua própria cena.

A chamada Era dos Encenadores se define pelos artistas que se dedicaram a resignificar o teatro em todos os seus níveis: conceituais e consequentemente técnicos. Os próprios encenadores foram também os teóricos de suas cenas. Escreveram sobre sua prática, e com isso geraram pensamento sobre o teatro em geral.

Este período se iniciou emblematicamente a partir das experimentações de Antoine e Stanislavski, no campo do realismo, por um lado; e por outro, no campo do simbolismo, com Maurice Maeterlinck e Strindberg, por exemplo. A polaridade entre o “natural” (do realismo) e o “abstrato” (proposto pela corrente simbolista), ou entre a “ilusão do real” e a “teatralidade” se desdobrou ao longo do tempo nas variadas proposições estéticas que surgiram. Inspirando e dando curso a proposições como a de Gordon Craig e Adolphe Appia, Meyerhold, Brecht, em múltiplas direções até chegar a Kántor, Grotowski, Ariane Mnouchkine e o próprio Brook – a título de exemplos. A intenção deste tópico é delinear

14 Os termos “encenação” e “encenador” (no lugar de “diretor”) foram introduzidos por Yan Michalski na tradução do livro de Jean-Jacques Roubine *A Linguagem da Encenação Teatral*, Jorge Zahar, RJ, 1998. Segundo Michalski, a opção por traduzir *mise en scène* e *metteur en scène* pelos termos mencionados são em razão de que “na palavra encenação vejo implícito, com maior força sugestiva, o resultado da elaboração criativa de uma linguagem expressiva autônoma”. (p.13 do livro citado) Esta é, pois, a diferenciação do diretor para o encenador, ao diretor se designa o profissional que desempenha uma função onde não é necessária **uma autoria** ou um **“pensamento cênico”** – ele simplesmente executa normas dentro de um padrão conhecido e esperado no processo de montagem de uma peça.

um quadro geral do ambiente histórico e teatral que precedeu e acompanhou a obra de Brook, sem o propósito de desenvolver um aprofundamento crítico maior.

Sabemos que os anos 60 e 70 apresentaram uma série de eclosões no âmbito da cultura em resposta a um panorama de tensões geradas pela guerra fria, a guerra do Vietnã e a crescente formatação de uma sociedade de consumo que enquadrava também as artes e o teatro como atividades mercantilistas, ditando modos de produção e venda “do produto” que implicam, até hoje, uma determinada relação com o tempo do fazer artístico, a forma de se reunir os elencos e a dificuldade do desenvolvimento de estéticas mais elaboradas que pudessem revelar “uma descoberta artística”. Expressão utilizada por Grotowski no texto “Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo” constante na publicação revisada de *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 - 1969*, editado por Ludwig Flaszen e Carla Pollastreli:

Os atores não têm a possibilidade de encontrar algo que seja uma descoberta artística e pessoal. Não podem. Portanto, para enfrentar, devem explorar o que já sabem fazer e o que lhes deu sucesso – e isso vai contra a criatividade. Porque criatividade é antes descobrir o que não se conhece. (GROTOWSKI, 2007, p. 227)

Esta necessidade de garantir condições de trabalho para que haja o exercício da criatividade, no sentido mencionado por Grotowski, foi uma das premissas que movimentou toda uma geração e está também na base do que Peter Brook explorou nos 60 e 70. O exercício da criatividade significa, portanto encontrar vias próprias de criação e para isso era necessário abordar o desconhecido. Correr riscos e experimentar, eram ações necessárias para gerar “descobertas artísticas”. Também havia a necessidade de ressignificar o sentido do teatro enquanto atividade coletiva, como pondera Brook:

Nós não temos nenhuma tradição ocidental para nos ajudar a encontrar uma direção em relação a essa cerimônia pública e social, que se chama teatro. Por isso nós estamos hoje, em um período em que o ponto de partida é obrigatoriamente a pesquisa. Quando não se tem alguma coisa, só nos resta buscar, como possibilidade. (BROOK, DVD, Seminário no *Centro Teatro Ateneo di Roma*, 1989, 24min: 45ss.).¹⁵

Tanto no caso de Grotowski, quanto em Brook, as experimentações se dirigiram

¹⁵ *Nous n'avons aucune tradition occidentale pour nous aider à trouver une direction par rapport à cette cérémonie publique et sociale, qu'on appelle le théâtre. Pour cela, nous sommes aujourd'hui à une période où le point de départ est obligatoirement la recherche. Quand on n'a pas quelque chose, il n'y a que chercher.* (transcrição diretamente do DVD)

privilegiadamente aos procedimentos psicofísicos do trabalho do ator, sendo este, considerado como o elemento essencial da cena. Segundo Brook: “(...) 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)

Este, portanto foi o momento de eclosão do **teatro experimental**, apoiado na ética de grupo, categoria própria de um período de crise e de reinvenção. Um espaço necessário para geração de novos sentidos. Talvez seja importante perceber este como sendo o ambiente do desabrochar e do desenvolvimento mais efetivo das pedagogias do teatro, que haviam sido iniciadas ou “profetizadas” no início do século. Este talvez seja um legado importante dos anos 60 e 70, a instauração das práticas de pesquisa. Algumas mais sistematizadas, outras mais caóticas.

Um aspecto importante de ser apontado é o fato de que as ideias de Artaud e de Brecht circulavam pelos palcos neste período de convulsões socioculturais, é possível perceber as semelhanças entre os dois momentos: do período das duas grandes guerras do início do século e dos anos 60, 70. Alguns autores se referem a um ressurgimento, nos anos 60, das propostas das vanguardas históricas do início do século.

Particularmente a exploração da dissolução da dicotomia palco e plateia e a permeabilização das fronteiras entre arte e vida voltam a interessar vivamente os artistas. Havia também uma espécie de desejo de curar a vida em sociedade através da retomada do rito, por exemplo, falando no sentido *artaudiano*; ou através das proposições de cunho político, mais próximas da vertente *brechtiana*. Ainda em outra direção, as rupturas trazidas pelo *Happening* proposto por Allan Kaprow e subsequentemente através do desenvolvimento da *performance art*, encontraram ressonância e de certa maneira, retomaram as intervenções dos surrealistas nas primeiras décadas do século XX.

Cabe neste ponto mencionar que Brook não evita, nem nega as influências – ao contrário, afirma sua inevitável e benéfica ação sobre os artistas¹⁶ – reconhece um papel importante do processo natural de “imitação” das proposições que algum artista tenha trazido e que então é “digerido” pelo meio. O diretor confere uma lógica e um valor a este

9 Ver o livro: *Between Two Silences – Talking with Peter Brook* de Dale Moffitt, pgs.122 e 123, o comentário de Brook sobre o ato de receber influências e sobre a recepção em Londres ao trabalho de Martha Graham. A princípio ninguém foi assistir, e o espetáculo foi duramente criticado. Passado algum tempo vários espetáculos na cidade reproduziam sua proposta e logo ela passou a fazer muito sucesso.

processo. Parece dizer de uma forma de “diálogo-pensar-prático”, próprio do fazer artístico, que tem um caráter “mimético” necessário na relação com o meio. Distingue, porém a diferença entre a má e a boa imitação.

Desta maneira, Brook assume que está sujeito às influências e à reprodução de proposições de outros artistas. Mas, ao mesmo tempo tem clareza de que deve se posicionar, afirmando criativamente sua singularidade dentro do panorama de temas e proposições explorados no meio artístico em geral.

Da mesma maneira, seu interesse e deslocamento em direção às culturas arcaicas é uma escolha artística própria, mas está também em sintonia com as tendências do momento. Artaud, por exemplo, “profetizou” (como diz Grotowski) a possibilidade de uma renovação vital da cena, através do encontro entre o teatro europeu e formas teatrais de culturas tradicionais – como o teatro balinês, com o qual teve contato. Efetivamente a busca de contato com tradições e culturas não europeias, ou do diálogo entre ocidente e oriente se fez presente na base das pesquisas dos grandes reformadores do teatro e das artes em geral no século XX.

Cabe também lembrar a influência, em Brook, dos ensinamentos trazidos por G. I. Gurdjieff e o interesse pelos valores e qualidades morais e éticas contidos nas culturas tradicionais. Gurdjieff empreendeu longas viagens a países do meio oriente em busca de um conhecimento vivo que respondesse à sua indagação existencial, em áreas não “contaminadas” pela cultura ocidental. Brook empreendeu longas viagens a países com culturas não europeias em busca das bases de geração da “qualidade” universal para o teatro.

O teatro de Brook, portanto, está inserido, de início, no período moderno e foi acompanhando as transformações ocorridas ao longo dos anos, ganhando uma direção mais definitiva a partir dos anos 70 quando fundou sua própria companhia. De lá para cá podemos dizer que seu trabalho evoluiu dentro de uma mesma proposição, mantendo uma coerência de princípios e de estética apesar da diversidade de gêneros que aborda.

3. Peter Brook – breve histórico

Peter Stephen Paul Brook nasceu na Inglaterra em 1925, filho de pais russos, judeus e imigrantes. Dirigiu sua primeira montagem em teatro aos 17 anos de idade na Faculdade.

Iniciou sua vida profissional no contexto do teatro londrino do final dos anos 40 e, segundo ele, em um ambiente livre das “teorias”:

Felizmente, quando comecei a fazer teatro, eu ignorava completamente todas as classificações. Naquele tempo, a Inglaterra oferecia uma grande vantagem: não havia escolas, nem mestres, nem exemplos. O teatro alemão era totalmente ignorado, Stanislavski praticamente desconhecido, Brecht era apenas um nome e Artaud nem isso. Não havia teorias; então quem fazia teatro passava livremente de um gênero a outro. Grandes atores podiam ir de Shakespeare para a farsa ou comédia musical. O público e os críticos aceitavam de bom grado, sem achar que fosse uma traição a eles ou à “arte do teatro”. (BROOK, 1999, p.6)

Se esta declaração correspondente à realidade ou não, não será verificado no âmbito desta pesquisa, mas creio que Brook revela aqui um posicionamento que marca uma característica sua importante enquanto artista. Que é a afirmação de uma abertura e liberdade em relação aos gêneros e estilos. Esta característica o acompanhou ao longo dos anos, pois ele continuou transitando pelos gêneros e pelas linguagens do cinema, da ópera e do teatro. Para o diretor o teatro é o local onde “convergem muitas energias diferentes, e onde todas as categorias desaparecem” (BROOK, 1999, p.6).

Brook efetivamente trabalhou em teatro, cinema e ópera. No final dos anos cinquenta já havia se tornado um diretor reconhecido.

Se, no início pragmático de sua carreira, o diretor não teve acesso às teorias e aos “mestres”; com o tempo, o reconhecimento e as turnês, Brook conheceu e trocou ideias com muitos dos principais nomes do teatro do séc. XX, como Brecht, Gordon Craig, Samuel Beckett, entre outros artistas e profissionais de outras áreas como Moshe Feldenkrais, por exemplo.

Brook, em 1951, esteve pessoalmente com Brecht em Berlim, “Brecht descreveu-me sua teoria do “distanciamento” (...) ele era articulado e divertido, mas eu não me convenci. Para mim o palco ainda era o mundo de ilusão que havia cultivado desde a infância. (...) Por outro lado, fiquei encantado pela riqueza e pela estonteante teatralidade de seu trabalho como diretor.” (BROOK, 2000, p. 105). Ele assistiu também a espetáculos do *Berliner Ensemble*, como “A Mãe Coragem” em Munique, interpretada por Helene Weigel e “O Preceptor” em Berlim Oriental, onde testemunhou um tipo de representação que lhe casou um grande impacto:

A montagem de Brecht, com um elegante cenário giratório e uma música sarcástica, colocava em relevo uma forma de ação estilizada que eu nunca vira

antes. (...) os estados internos eram diretamente espelhados por movimentos corporais contorcidos e grotescos, executados por um jovem ator de inacreditável destreza. (...) O resultado era como se uma forte visão caricatural houvesse sido estampada em uma forma humana; cada músculo era disciplinado para servir à visão grotesca brilhantemente executada e puramente teatral. A experiência era totalmente inesperada, e o seu choque abria possibilidades e questões sobre a representação que eram completamente novas e distantes de qualquer coisa que o teatro de minha casa proporcionava. (BROOK, 2000, p. 107).

Incluo esta citação sobre as impressões que o espetáculo de Brecht causou em Brook, como uma imagem da importância e do impacto das influências. Da percepção da potência que reside no encontro com outras poéticas, com outras referências. O quanto pode provocar em desdobramentos estéticos. Fica evidente que depois deste encontro Brook pode vislumbrar possibilidades totalmente novas para ele, que certamente transformaram sua cena. Seja por adesão ou negação, seu pensamento artístico foi contaminado por novas imagens.

Como mencionado anteriormente, a possibilidade de contato entre os artistas teve e continua tendo papel fundamental no desenvolvimento das estéticas, assim como a consciência da existência destes processos de contaminação inevitáveis e até mesmo necessários. Por outro lado, a contaminação pode ser tão ininterrupta que dilua a consistência das nascentes proposições artísticas. O que ocorre no contexto contemporâneo, pela velocidade de circulação das informações e absorção pela mídia.

Em 1964, momento em que cogitou deixar o teatro por estar “saturado”, como afirmou no filme “*Brook par Brook*” – realizado por seu filho Simon; Brook recebeu o convite de Peter Hall para ser codiretor da *Royal Shakespeare Company*. Ele só aceitou o convite porque o colega consentiu que ele pudesse trabalhar paralelamente com um grupo de pesquisa independente sem a obrigatoriedade de apresentar espetáculos. Com a colaboração de Charles Marowitz, fundaram o grupo experimental na LAMDA¹⁷ e a primeira apresentação foi intitulada de *Teatro da Crueldade*, em homenagem à Artaud, “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) Era preciso “superar as formas estáticas, rígidas e geralmente imprestáveis” (BROOK, 1994, p.84) que segundo ele, vigoravam no período. Brook lutou para não se deixar enquadrar pela “tradição” do “Teatro Morto”, enquanto codiretor da Royal

¹⁷ *London Academy of Music and Dramatic Art.*

Shakespeare Company. Buscou reencontrar as forças latentes da “Era Elisabetana com o seu questionamento apaixonado sobre a experiência individual e social, e seu sentido metafísico de terror e espanto” (BROOK, 2000, p.187).

Houve nesta época, em 1965, o encontro entre J. Grotowski e Brook, quando este convidou o colega polonês para trabalhar por duas semanas com os atores do Teatro da Crueldade. Brook escreveu sobre o valor deste encontro em seu livro *O Ponto de Mudança*, reconhecendo que Grotowski trouxe bases mais claras para conduzir um trabalho de investigação com a subjetividade dos atores de forma mais fundamentada, diante das dificuldades e erros que Brook reconhece ter cometido em sua condução. A amizade e colaboração entre os dois artistas se perpetuou durante o desenvolvimento do trabalho de ambos até a morte de Grotowski em 1997.

No ambiente da contracultura, Brook realizou experimentações importantes como o *happening* “US” (uma crítica à guerra do Vietnã) e “O Exercício com a Tempestade” em 1968 e dirigiu espetáculos emblemáticos como “Marat/Sade” de Peter Weiss, “*Oedipus*” de Sêneca e “Sonho de uma Noite de Verão” de W. Shakespeare. Em 1970, finalmente, fundou seu próprio grupo onde poderia desenvolver a viabilização de novas bases que desejava explorar em seu teatro.

Brook expôs em seu primeiro livro *The Empty Space*, editado em 1968, reflexões e problemas fundamentais que balizaram suas escolhas e que refletem os seus embates. Reflexões que alcançaram sentido em um âmbito maior dentro do contexto teatral. Resumidamente as questões são: a perpetuação das formas engessadas e mercantis do “Teatro Morto”, a possibilidade de expressão de uma qualidade única, porém com o perigo de ser hermética do “Teatro Sagrado” e a vitalidade e bom senso do “Teatro Rústico” contendo, por outro lado, a tendência à banalização. Com o “Teatro Imediato” ele trata de definir o que acredita ser o mais justo enquanto procedimentos práticos, a partir de sua experiência, para as relações intrínsecas do teatro. É neste momento, portanto, que Brook começa a teorizar sobre os problemas fundamentais do seu trabalho, que são: a questão da qualidade do evento cênico, da “vida” da cena e a possibilidade de reunir as características dicotômicas que lhe interessavam, do teatro sagrado e rústico. O diretor havia chegado à maturidade no final dos anos 60, depois das rupturas e experimentações, quando então seu trabalho ganhou uma nova direção verticalizada no sentido da pesquisa.

Segundo Matteo Bonfitto em seu livro *A Cinética do Invisível – processos de atuação no teatro de Peter Brook*, a trajetória artística do diretor é geralmente dividida, pelos estudiosos, em três fases:

(...) a primeira fase cobre o período de 1945 a 1963, e corresponde ao período do aprendizado profissional de Brook, durante o qual ele trabalhou “em um contexto variado, explorando diferentes formas e estilos” segundo Marshall e Williams¹⁸. Em relação à segunda fase (1964 – 1970), chamada por Trewin¹⁹ de “teatro do distúrbio”, ela constituiu um período de reavaliação e maturação profissional. Finalmente, o terceiro período compreende o trabalho desenvolvido por Brook e seus atores desde 1970, que inicia com a abertura do Centro Internacional de Pesquisa Teatral (CIRT). (BONFITTO, 2009, p. 1)

O tema desta dissertação se refere mais especificamente ao momento, considerado por alguns autores como sendo o terceiro momento da sua trajetória, de acordo com a citação, que se inicia em 1970 quando Brook muda-se definitivamente para Paris e funda o CIRT – *Centre International de Recherche Théâtrale* (Centro Internacional de Pesquisa Teatral) formado por um grupo de atores de diferentes nacionalidades.

4. O CIRT – *Centre International de Recherche Théâtrale* – Centro Internacional de Pesquisa Teatral

Em 1970, aos 45 anos de idade e no auge de sua carreira como diretor – já reconhecido pela qualidade de suas obras, o diretor inglês, ao mesmo tempo em que fazia grande sucesso com sua montagem do “Sonho de Uma Noite de Verão” com o elenco da *Royal Shakespeare Company*, trabalhava simultaneamente para fundar seu próprio Centro de Trabalho em Paris – cidade onde já vinha realizando projetos intercaladamente a suas atividades na Inglaterra e em Nova Iorque.

Em colaboração com Micheline Rozan levantaram os recursos para dar início ao CIRT que cumpriria um programa de três anos de pesquisa incluindo viagens ao Irã, à África ocidental e aos EUA – (na baixa Califórnia e regiões indígenas, indo até ao bairro negro do Brooklin em Nova Iorque).

Queríamos escapar da ideia de companhia, mas não queríamos nos enclausurar num laboratório fora do mundo.
Desde o início a palavra “centro” parecia corresponder ao que desejávamos. (...) Sentíamos que **a pesquisa teatral precisa ser constantemente testada na**

¹⁸ Ver *Peter Brook: Transparency and the Invisible Network*, em A. Hodge (org.), *Twentieth Century Actor Training*. (BONFITTO, 2009, p. 1)

¹⁹ *Peter Brook: A Biography*, p. 199.

***performance*, e que a *performance* precisa ser incessantemente revitalizada pela pesquisa**, com o tempo e as condições que esta requer – e que uma companhia profissional raramente pode oferecer.
(BROOK, 1994, ps. 145, 146) (grifo meu)

Desde sua fundação, a relação entre pesquisa e *performance* já aparecia como uma premissa de base do CIRT, esse posicionamento reflete a importância, para o diretor, da relação ator – espectador como um fator chave de seu teatro, considerando a *performance* enquanto campo de pesquisa da mesma maneira que o trabalho “a portas fechadas”.

A discussão sobre teatro, cultura e tradição, neste período, gerou uma vertente com a qual Peter Brook esteve também dialogando, que é a antropologia teatral, representada, principalmente, pelos diretores Richard Schechner, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, (quem finalmente nomeou o seu teatro com este termo).

Sobre esta questão, James Roose-Evans, em seu livro *Experimental Theatre*, relata uma conversa com Brook em 1970, em que o diretor expressou seu interesse por reencontrar um sentido para o teatro a partir do contato com culturas não europeias.

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. Fazer crer – “o faz de conta” é uma necessidade. É esta qualidade, perdida nas sociedades industriais ocidentais, que eu estou em busca.** (ROOSE-EVANS, 2001, p.174). ²⁰ (grifo meu)

O diretor estabeleceu efetivamente relações diretas com culturas não ocidentais, tanto dentro da companhia, quanto geograficamente. Pelo que se infere da sua fala, o contato direto com estas culturas ajudaria a encontrar os caminhos para lidar com os “problemas essenciais”, talvez porque estas culturas possuíssem ainda uma sensibilidade para o essencial.

²⁰ *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.* (ROOSE-EVANS, 2001, p.174)

O “faz de conta que é uma necessidade” talvez localize o cerne desta pesquisa sobre o ator narrador em Brook, e representa um dos alicerces onde o diretor vai apoiar o seu trabalho a partir deste momento.

Em outra direção, Georges Banu chama a atenção para um aspecto interessante a cerca do internacionalismo em Brook:

(...) (il) a aussi une valeur métaphorique. Brook ne veut jamais se séparer de ce qui est la vie, de ce qui lui apparaît comme une condition vitale de l'homme moderne. Or aujourd'hui c'est le melting-pot qui est coutumier, et non pas la pureté archaïque. En mélangeant des nations, Brook prend pour modèle la rue. La rue des grandes villes occidentales. « Pour qu'une troupe puisse être un miroir du monde il faut qu'elle se compose d'éléments très divers » (BROOK, apud BABLET, 1973, p. 22). L'hétérogénéité des villes sert de fondement à ce groupe volontairement réfractaire à la pureté qui distille, sépare, exclut. (BANU, 2002, p. 31)²¹

Brook não deixou de atuar como um diretor europeu e dialogar com seu contexto. Como disse para o seu colega Roose-Evans, houve a determinação de lidar com o que ele detectava como sendo problemas essenciais do teatro - “europeu” e, como aponta Banu, a evidência do “*melting pot*” no mundo cada vez mais globalizado, torna o interculturalismo uma realidade cotidiana na Europa.

Brook faz questão de frisar, que a escolha de fundar uma companhia multicultural não parte do desejo de gerar um acúmulo de saberes, ou de buscar um hibridismo estilístico através das diferentes culturas, mas ao contrário, de buscar o ponto de encontro dentro da diferença, não no sentido de uma anulação ou uniformização das singularidades, mas sim buscando “o que está por trás” dos “estereótipos” de cada cultura. A busca pela universalidade dentro da diversidade, (assim como aparece na citação de Sotigui Kouyaté na página 14). Nas palavras de Brook:

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) (grifo meu).

²¹ (Isso) tem também um valor metafórico. Brook não quer se separar nunca do que é a vida, do que lhe aparece como uma condição vital do homem moderno. Ora, hoje em dia é o *melting pot*, (a mistura) que é o comum e não a pureza arcaica. Mesclando as nacionalidades Brook tem como modelo a rua. A rua das grandes cidades ocidentais. ‘Para que uma trupe possa ser um espelho do mundo é preciso que ela se componha de elementos bem diversos.’ (BROOK, apud BABLET, 1973, p. 22). A heterogeneidade das cidades serve de fundamento para este grupo voluntariamente refratário à pureza que destila, separa e exclui.

A investigação empreendida com o CIRT se dirigiu aos elementos primordiais da linguagem teatral: a voz – anterior à linguagem, ou enquanto “som significante” – o ritmo, a corporalidade e a presença, a energia 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?” ²² (ROOSE-EVANS, 2001, p.175).

²² “*Like Grotowski, Brook is concerned with the question: What is theatre? What is a play? What is an actor? What is the relationship between them all, and what conditions best serve this relationship?*”

Capítulo I

“A Conferência dos Pássaros”

As pessoas têm dito repetidamente que meu trabalho recente é “simples”, e isso se tornou um clichê muito amigável. A advertência que eu sempre faço a essas declarações é que o caminho para a simplicidade é extremamente longo, e eu desencorajo qualquer pessoa a tentar começar com a noção de simplicidade, porque isso é algo que surge como resultado de diversos, e por vezes, complicados processos.

Uma noção ética de simplicidade como ponto de partida pode ser reveladora se envolve descartar todo o questionamento, seja como forma de proteção ou reação defensiva e somente ver o que acontece. Isso era o que pretendíamos com nossos projetos iniciais no início dos anos setenta.

(BROOK, apud TODD e LECAT, 2003, p. 51).²³

²³ *People have said repeatedly that my recent work is ‘simple’, and this has become a very friendly cliché. The warning I would always attach to such statements is that the road to simplicity is extremely long, and I discourage anybody else from trying to start with the notion of simplicity, because it is something that arises as a result of diverse, sometimes convoluted, processes. An ethical idea of simplicity as a point of departure can be revealing if it involves discarding everything moot, whether it is a protection or a defensive reflex, and seeing what happens. This is what our first projects in the early 1970s were all about.*

Etapas de Experimentação

Se me perguntam o que nós aprendemos nestes três anos de experiência, diria que, sobretudo, nós fomos “des-intelectualizados”, retornamos para aquilo que cria um elo simples com qualquer ser humano.²⁴

(BROOK, vídeo *Cinque sensi del teatro 4a Puntata* PETER BROOK - *Il Teatro delle forme semplici* – RAI/Pontedera – 27:45m.)

1. No início, o teatro sagrado, “Orghast” e a viagem ao Irã, 1970 - 1971.

As atividades do CIRT se iniciaram em novembro de 1970 no *Mobilier National* em Paris, com atores escolhidos em audições e por indicação. A primeira realidade do grupo era a de que não compartilhavam nem cultura nem língua comuns.

Além dos exercícios de “treinamento” para as três áreas – corpo, voz e improvisação/jogo; a proposta central do primeiro ano foi a de explorar as estruturas sonoras e significantes da linguagem para se chegar ao primeiro espetáculo do Centro.

O trabalho se concentrava em três áreas: desenvolvimento e controle físico, no qual as técnicas das várias tradições presentes no grupo eram compartilhadas e comparadas; exercícios vocais alternando pelas diferentes línguas representadas – pesquisa que levou ao (...) *Orghast*, (língua inventada por Ted Hughes a partir da experimentação vocal dos atores no campo da relação entre som e sentido) - e técnicas de improvisação. Este trabalho foi posto à prova seis semanas depois, em uma apresentação (de um conto de Grimm) para noventa crianças. (TODD e LECAT, 2003, p. 38).²⁵

O primeiro ano de trabalho do Centro se dirigia à pesquisa do Teatro Sagrado. Para Brook o sagrado não se refere a uma forma pré-determinada, mas emerge de um trabalho sobre a qualidade da ação.

No filme “*Autour de l'Espace Vide*”²⁶, em seu primeiro módulo – “Do Espaço Vazio ao Teatro Sagrado”, o diretor desdobra as relações entre as noções de “vida” – “espaço vazio” – “intensificação da energia” – e jogo com a “imaginação” como operações que podem levar a “tornar visível o invisível” que em última instância significa uma

²⁴ *Si on demande qu'est-ce qu'on a appris dans trois ans de expérience, je dirais que surtout nous étions « desintellectualisé ». Nous avons retourné a ce que crée un lien simple avec tout etre humain.*

²⁵ *Work concentrated on three areas: physical development and control, in which the techniques of the varying traditions embodied in the group were shared and compared; vocal exercises, drawing on the various languages represented – a research which would lead towards the ur-verbal expression of Orghast – and techniques of improvisation. This work was put to the test after six weeks in a performance for ninety children.*

²⁶ Filme concebido e realizado por Jean-Gabriel Carasso e Mohamed Charbagi em 1991.

transformação em termos de qualidade. O diretor fala de um “mundo invisível mais amplo se fazendo visível através da vida humana”²⁷, fala da possibilidade de conferir a um objeto banal (uma garrafa de água) um significado “sagrado” através da ação do intérprete em um estado suficientemente justo de receptividade, talento e criatividade. (BROOK apud CARASSO e CHARBAGI, 1991) A qualidade do sagrado desta maneira se localiza no próprio momento vivo significativo, não está atrelado necessariamente a um tema religioso, por exemplo. O sagrado está na própria materialidade da vida, no mistério do existir, e o teatro tem a potencialidade de tornar acessível esta experiência.

Em junho de 1971 a companhia viajou para o Irã (antiga Pérsia) onde apresentaram: “*Orghast*”, escrito por Ted Hughes, nas ruínas das tumbas do Rei Artaxerxes II em Persépolis. As apresentações faziam parte da programação do Festival de Shiraz do Irã.

O “*Orghast*”, língua inventada por Hughes, foi concebida a partir da exploração de línguas antigas: o grego arcaico, o latim e o Avesta (língua cerimonial do Zoroastrismo). Basearam-se no mito de Prometeu, de Hércules e de Édipo para desenvolver a trama do espetáculo. Atores locais foram incorporados ao elenco junto com os atores do grupo.

A investigação focada sobre o Teatro Sagrado se deu, portanto, através da dimensão mítica e da exploração das fontes da linguagem. Brook mencionava os *Mistérios de Elêusis* e a tragédia grega como referências para este momento da pesquisa. Os atores exploraram suas possibilidades de vibração e ampliação da sonoridade da voz, utilizando-a próxima do encantamento e de uma ambiência mântica, litúrgica. “Nossa tarefa consistia em religar as palavras (incompreensíveis no nível intelectual) ao sentimento interior” (OIDA, 1999, p. 93). A escolha de utilizar a desconstrução da linguagem coloquial tinha por objetivo buscar uma comunicabilidade direta em *palavra-som-sentido* – coerente com a realidade vivida no cotidiano do Centro, já que a ausência de língua comum proporcionava a exploração de muitos exercícios no nível da linguagem.

O uso de matrizes míticas trabalhava também um nível de legibilidade, de acordo com a premissa da busca da linguagem universal: intencionalidade basal no teatro de Brook. Era desejado que houvesse um nível de entendimento e de naturalidade – mesmo em uma dimensão mais hermética. Havia o propósito de garantir que um sentido “simples”

²⁷ (...) « si on veut toucher fortement le spectateur, c'est à dire, aider le spectateur à se ouvrir à un monde lié à notre monde, mais au même temps plus large, plus rich, plus mystérieux » (00:11:17) (...) “C'est l'invisible qui apparaît à travers le monde visible qui est la vie des hommes. » (00:19 :05)

ou universal fosse compartilhado entre atores e espectadores. Isso não significa que o objetivo tenha sido alcançado plenamente. Entretanto a intenção pode ser percebida nos termos utilizados por Oida, (o ator protagonizou o espetáculo, fazendo o papel do Rei) quando menciona uma conexão “humana” e “verdadeira” entre os atores/personagens e a produção de uma “ressonância universal”:

Sendo a língua de *Orghast* uma invenção, o ator não precisava se remeter a nenhum código particular, podia abordar a peça como bem quisesse. **Se os personagens estivessem interligados de uma maneira humana e verdadeira, a ação, por si mesma, parecia-me dotada de ressonância universal.** Esse sentimento provinha do lugar excepcional da representação (as ruínas de Persépolis). Fazer o papel de um rei, em frente da sepultura de um rei verdadeiro, morto há milhares de anos, tornava-me consciente da extensão de minha fala no tempo, voltada para o passado e para o futuro a uma só vez. (OIDA, 1999, p. 97)

Apesar da intenção de comunicabilidade o espetáculo foi tido como solene. Brook e Hughes experimentaram desenvolver uma versão “mundana” da trama para ser apresentada ao ar livre nas cidades, mas não deu muito certo.

Os atores continuaram a trabalhar com as improvisações. O grupo deu continuidade aos exercícios utilizando o tapete como demarcação do espaço, como faziam em Paris, se apresentando ao ar livre, para a população local. Foi neste momento que nasceram os *carpet shows*. Fizeram contato também com as formas teatrais do país: “o *Ta’azieh*, que é a única forma de representação dos mistérios religiosos que o Islã produziu, e o *Ru’hozi*, uma forma de *commedia dell’arte* que ainda é muito viva, na qual simples artesãos e comerciantes se reúnem em pequenos grupos e se apresentam.” (BROOK, 2000, p. 248). Estes contatos contribuíram para a confirmação da direção da pesquisa para o ano seguinte que se definiu pela viagem à África. A proposta era a de explorar o Teatro Rústico a partir do trabalho com as improvisações nos *carpet shows*.

Esses espetáculos (os *Ru’hozi*) são deliciosamente obscenos, carregados de energia física e muito oportunos, **representados diretamente a partir das reações do público.** (...)

Esses grupos representavam **(improvisando a partir de um tema) com uma velocidade estonteante, com uma criatividade súbita**, e, como nós havíamos feito experiências com a mesma forma durante muito tempo, ficamos cheios de admiração. (BROOK, 2000, p. 248 e 249) (grifo meu).

A Cia vivenciou uma sessão de improviso junto com os atores iranianos, o que representou uma revelação da ineficácia deles em relação aos atores locais. Confronto

importante que apontou a necessidade de um aprendizado, que efetivamente pôde ser vivenciado nos três meses de pesquisa nos países da África Ocidental visitados pelo grupo.

É importante mencionar que nos exercícios iniciais do grupo no *Mobilier National* já figurava a exploração da “língua de pássaro”, porém sem relação direta com o texto de Attar.

2. “*Kaspar*”

O CIRT retomou as atividades, após a experiência no Irã, no outono (outubro) de 1971 trabalhando em Paris, no *Mobilier National*. O primeiro projeto que desenvolveram foi a montagem, em duas versões, de “Kaspar” de Peter Handke. Baseado no caso Kaspar Hauser – o grupo trabalhou a noção da dicotomia entre a natureza instintiva e a personalidade social. Segundo Oida, *Kaspar* propunha “questões realmente fundamentais sobre a existência.” (OIDA, 1999, p. 102).

Há uma ideia muito fundamental nos ensinamentos de Gurdjieff que se refere à divisão do ser humano em “essência” e “personalidade”²⁸. O trabalho com “Kaspar” remete claramente a esta relação. Kaspar representaria a essência que não ganhou a “roupagem” da personalidade. Os atores puderam explorar através desta peça um aspecto do ser humano onde habita uma presença viva “não-informada” (JANUZELLI, 1993)²⁹ diferindo da dimensão cotidiana de comportamento e de percepção. Esta presença que olha o mundo como pela primeira vez é uma instância que é chamada a ser despertada no ser humano que trilha o caminho de desenvolvimento do Ser. Esta noção está presente em muitas tradições de trabalho espiritual. A ideia de que a vida neste mundo é uma ilusão e

²⁸ O termo “essência” aqui não se refere à filosofia Essencialista, ele aparece no ideário proposto por Gurdjieff com uma significação própria, sendo caracterizado pela possibilidade de transformação. “No início de sua vida, o ser humano é corpo e essência. A personalidade é ainda virtual e não está ainda constituída. (...) A medida, porém, que intervém a necessidade de enfrentar a vida, a personalidade começa a crescer.”

“A essência é o que é inato, isto é, os dons e marcas particulares a cada um. Ela é o seu patrimônio inicial na vida e aquilo que está incumbido de fazer “prosperar”. A outra parte é aquilo que adquirimos. (...) Por essa razão, Gurdjieff emprega (...) este termo “personalidade” (do latim *persona*: máscara).” “A personalidade se desenvolve sob a ação das circunstâncias exteriores (o lugar, a época, o meio) (...) é “o que não é dele”, isto é, o que aprendeu” por imitação, movido pela necessidade de proteção de si e de adequação. “Tanto uma como outra são necessárias à vida e, se o homem quiser se conhecer, conhecer “a sua vida”, deverá, em primeiro lugar, ser capaz de distingui-las em si mesmo.” (VAYSSE, 1993, ps. 103 a 105).

- Jean Vaysse nasceu em Le Mans, França em 1917. Atuou como médico cirurgião, seguindo os passos de seu pai e de seu avô. Em 1947 tomou contato com o ensinamento de Gurdjieff e chegou a ser um dos dirigentes do grupo em Paris na década de 60.

²⁹ Ver o livro *A Aprendizagem do Ator* de Antonio Januzelli, referindo-se à proposta de Joseph Chaikin, fundador do Open Theatre.

que se deve despertar para a “realidade” traz em si uma diferenciação entre “olhares”, entre possibilidades perceptivas.

Pelas referências mais evidentes, se percebe que Brook não trabalhava diretamente com os atores fazendo referência às ideias de Gurdjieff. Mas a escolha deste texto, por exemplo, lhe permitia explorar questões que lhe interessavam. Afinal, as questões que remetem ao binômio “personalidade e essência” são questões que o teatro historicamente vem enfrentando, na medida em que se coloca o problema da representação do “clichê” contra o mais “autêntico” – toda discussão sobre verdade cênica remete a esta problematização da noção de homem, que traz em si a contraposição entre personas ou máscaras sociais e uma região que seria mais própria ao Ser, mais “autêntica”.

A abordagem do duplo “essência e personalidade” no ser humano pode ser percebida no teatro de Brook, como uma de suas noções fundamentais. A noção de vazio, muito utilizada por Brook, no caso do trabalho do ator, emerge justamente da possibilidade de des-identificação com a personalidade social, no sentido de uma entrada no espaço vazio “psíquico” – um lugar “entre”. Neste espaço pode surgir a visão que testemunha – ou a “consciência” – no sentido *Gurdjieffiano*. No “trabalho sobre si” se desenvolve pouco a pouco a possibilidade de coagulação desta “visão” que tem a capacidade de discernir as diferentes “vidas” – da personalidade e da essência. Na verdade pode-se dizer que o “trabalho” começa quando começa a operar o terceiro elemento – aquele que vê – que se descola da dualidade. No espetáculo “A Conferência dos Pássaros” estas relações se configuram na metáfora pássaro-homem. A reflexão sobre os duplos no espetáculo se desenvolverá melhor mais adiante.

3. A viagem à África – o teatro rústico – de dezembro de 1972 a março de 1973

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).³⁰

³⁰ *There are two worlds, the world of everyday and the world of imagination. (...) In most societies, particularly in Africa, the imaginary world and the everyday world intermingle. The theatre should be the meeting place between these two worlds. (...) The healthy relationship is the coexisting one. And the coexisting one in artistic form makes it possible for an adult to find his way back to what every child knows unaided.*

Em primeiro de dezembro de 1972 um grupo formado por onze atores: Yoshi Oida (Japão), Bruce Myers, Helen Mirren, Natasha Parry, mulher de Brook (Inglaterra), Andreas Katsulas, Lou Zeldis e Sylvain Corthay (EUA), Mirian Goldsmith (Alemanha), Malick Bagayogo (depois Malick Bowens) (Mali - África), François Marthouret e Michèle Collison (França), a musicista e compositora Elizabeth Swados (EUA) e Ayansola – percussionista africano, o jornalista inglês John Heilpern convidado para fazer o registro da viagem, alguns técnicos e auxiliares e uma pequena equipe de cinema, embarcou para a Argélia dando início a viagem do CIRT com duração de cem dias passando por cinco países da África Ocidental.



Partindo da Argélia o grupo iniciou a viagem descendo o Saara. Passaram por cinco países ao todo, retornando novamente pelo deserto. O ponto alto do roteiro foi a cidade de Ifé na Nigéria. Berço da cultura Yorubá. Lá permaneceram três semanas, a maior estadia em um único local.

Nesta segunda viagem do programa de três anos de pesquisas, notadamente os atores parecem ter vivido o processo mais marcante de desconstrução de condicionamentos

e de verticalização da pesquisa, utilizando a improvisação nos “*carpet shows*” (espetáculos no tapete). Cada um viveu um embate muito concreto com os seus limites em diversos níveis: físico, cultural, psíquico e artístico. Embate com o ambiente, a temperatura, as condições de convívio, a cultura, a comida, as doenças e às exigências da proposta do diretor. Vivenciaram a desorientação proporcionada pelos fracassos e plenitude dos encontros muito intensos e reveladores com algumas expressões da cultura e religiosidade africanas. Como foi o caso do encontro com os *Peulhs* e a potência de seu canto. Ou os ensaios dentro da floresta sagrada de Ifé. A presença constante das crianças, o funeral noturno em que participaram com seu canto, e ainda outras experiências importantes³¹.

As premissas do Teatro Rústico ditavam as experimentações nas aldeias africanas, a céu aberto. Agora a ausência de uma língua comum se dava também entre o grupo e a população. Mais que a língua, não haviam referências culturais compartilhadas. Neste contexto, a música, o ritmo e o jogo simples foram os elementos fundamentais de suporte para as improvisações diante das plateias africanas. Segundo Brook:

É sempre o teatro popular que vem salvar a situação. Através dos tempos ele tem tomado muitas formas e todas com um só traço em comum – uma aspereza. Sal, suor, barulho, cheiro: o teatro que não está dentro de um teatro, um teatro em carroças, em vagões, sobre tripé, de plateias em pé, bebendo, sentadas ao redor de mesas, plateias participando e respondendo ao espetáculo. (BROOK, 1970, p. 37)

Havia também o projeto maior de se chegar a um espetáculo a partir da epopeia sufi “A Conferência dos Pássaros”:

Nosso ponto de partida éramos 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) (grifo meu).

Brook e Liz Swados (musicista e pesquisadora americana, convidada por Brook para conduzir o trabalho musical com o grupo) prepararam pequenos enredos adaptados a

³¹ Sobre algumas destas experiências ver: o livro *Conference of the Birds* de John Heilpern, sobre o encontro com os *Peulhs* – (ps. 139 a 148); sobre encontro com o transe na cultura Yorubá – (ps. 276 e 277). No livro *Fios do Tempo* de Peter Brook, sobre o funeral e o canto noturno – (ps. 258 a 260). E no livro *Um ator Errante* de Yoshi Oida, sobre um encontro entre dança japonesa e um ritual africano, (ps. 122 a 125).

partir da “Conferência dos Pássaros”. Ted Hughes havia trabalhado primeiramente em Paris nestas adaptações, mas o material não correspondeu às intenções de Brook. Hughes produziu tramas com carga muito densa e subjetiva. Brook preferiu investir na leveza e jocosidade para o novo contexto, já que as energias a serem exploradas, pelo menos inicialmente, deveriam ser “rústicas”, ou seja, cômicas, vitais, alegres, irônicas. Um dos roteiros preparados por ele e Swados, por exemplo, ao invés do confiável e verdadeiro guia espiritual representado pela Poupa na história original, havia dois charlatões que faziam proposições aos pássaros. Estas tramas serviram para as improvisações dos “Birds Shows”.



35 Peter Brook and his actors in Africa, one of many versions of *The Conference of Birds*

Os fragmentos da *Conferência* serviram, de modo geral e de forma livre, como material para exercícios do grupo, denotando uma atitude que evitava a solenização a priori com o texto, afinal “o oceano” deveria ser explorado “passo a passo”.

Portanto, a abordagem inicial de Brook com “A Conferência dos Pássaros” se caracterizou por um tom de “profanação”, ou seja, pela opção por abordar primeiramente a camada prosaica e mundana do grande poema místico. Procedimento em acordo com a intenção de explorar um teatro do improviso, imerso no ambiente da cultura africana, onde pudessem emergir todas as gamas de energia. A expressão cultural da região visitada pelo grupo era caracterizada por possuir tanto uma grande vitalidade no sentido corporal e vocal, como também uma capacidade de atenção e quietude muito ricas para a pesquisa. Um tipo de atenção que cria um campo de confiança, a partir de um olhar que não está movido pelos padrões de julgamento europeus.

*Brook always maintained that nothing had a better effect on the actors than the stillness of the African audiences. The African doesn't have a Mediterranean temperament. He's capable of enormous energy, explosions, a simmering quality. But the African also possesses a great sense of stillness. This concentrated attention was the most precious thing to play to. A small audience, curious eyes round the carpet, watching in silence – the conditions were ideal for risks and experiment. (HEILPERN, 1999, p. 151)*³²

Assim, a primeira camada de abordagem da *Conferência* foi no nível simples do conto, como se refere Bruce Myers: “*C’était une version primitive de La Conférence peu mystique. Simplement un conte*” (MYERS, apud. BANU, 2002, p. 255)³³. Este procedimento parece prever a aquisição dos alicerces necessários para a abordagem posterior mais abstrata. E provavelmente contribuiu também para permitir um relacionamento orgânico e a absorção progressiva das imagens literárias mais abstratas.

Grotowski, por exemplo, realizou uma “profanação reveladora” na construção do espetáculo “O Príncipe Constante” proporcionando um reencontro com a potência da imagem religiosa cristã através do que paradoxalmente se configurava, como uma atitude transgressora, para o contexto católico polonês. Reconfigurar o “clichê religioso” pôde abrir brechas que tornaram possível a revelação das forças vitais adormecidas nos símbolos “cristalizados”. Este espetáculo causou grande impacto quando foi apresentado, em 1964, nos outros países da Europa. É provável que o tipo de abordagem do signo religioso e a atuação “total” de Ryszard Cieslak, tenham contribuído para disseminar o interesse e uma “permissão” em tratar destes temas.

O grande projeto de Brook previa o trânsito entre os dois terrenos, do sagrado e do rústico a fim de encontrar uma medida justa de inter-relação entre eles. De acordo com sua busca por “um novo relacionamento isabelino unindo o privado e o público, o íntimo e a multidão, o secreto e o aberto, o vulgar e o mágico.” (BROOK, 1994, p.63). Sua opção de abordagem da “Conferência”; além de confrontar a obra com a sua contradição, estava também confrontando as categorias: do sagrado e do rústico. Na verdade a própria estrutura

³² Brook sempre afirmava que não havia nada que tivesse efeito melhor sobre os atores que a quietude das plateias africanas. O africano não tem um temperamento mediterrâneo. Ele é capaz de uma imensa energia, explosões, uma qualidade “fervente”. Mas o africano também possui um grande senso de quietude/tranquilidade. Esta atenção concentrada era a coisa mais preciosa para atuar. Uma pequena plateia, olhos curiosos em volta do tapete, observando em silêncio – a condição era ideal para correr riscos e experimentar.

³³ “Era uma versão primitiva da *Conferência*, pouco mística. Simplesmente um conto”.

do texto original contém esta complexidade, ela possui um nível prosaico-psicológico que permite a abordagem mais “rústica”. Brook escreveu no seu livro *Fios do Tempo*:

Muitos elementos cômicos e até dolorosos da história eram bem próximos do que estávamos vivendo naquele momento, pois a viagem era uma implacável privação das fachadas e defesas próprias de cada pessoa, de modo que sentimos que poderíamos usá-los para uma nova série de espetáculos improvisados. (BROOK, 2000, p.254).

Além dos roteiros para improvisação, os exercícios com a “linguagem dos pássaros” tiveram continuidade. Aproveitando que estavam acampados em locais arborizados com a presença abundante de pássaros, havia momentos, na parte da manhã, dedicados à escuta e observação dos pássaros para em seguida trabalharem na “imitação” de suas posições (atitudes) e movimentos, e sua linguagem – canto e arrulhos.

Sim, nós trabalhamos com pássaros, era bom isso, tentar fazer isso, tentar fazer o pássaro muito bem, com os sons, os movimentos. E era um pouco abstrato... você não poderia realmente se tornar um pássaro, mas a sensação do pássaro no meu corpo era muito impressionante, muito impressionante. (retirado da entrevista gravada com o ator Bruce Myers, 2012, 39m:50s) ³⁴

John Heilpern dá uma ideia em um determinado momento da viagem, da quantidade de experimentações com pássaros que se fazia nos *carpet shows*:

The shows were little more than public workshops, stick work, song, the best musical work ever done by the group, and many birds: birds travelling, birds searching, birds lost, birds drowning, birds fighting for survival. The work was building up to another try at the big piece, The Conference of the Birds. (HEILPERN, 1999, p. 244, 245) ³⁵

E corroborando a fala anterior de Bruce Myers, Heilpern transcreve um comentário que Lou Zeldis – um dos atores – fez a ele: “Sabe, está ficando realmente irritante não ser capaz de voar.” ³⁶ (1999, p. 245).

Com este material realizavam improvisações livres, e de personagens-tipo, próximos aos que figuram na trama da *Conferência*, como mencionou Brook anteriormente.

³⁴ *Yes, we worked with birds, that was nice, to try to do that, to try to act the bird very well, with the sounds, the movements. And it was a little bit abstract, you couldn't really become a bird, but the idea of bird in my body was very impressive, very impressive.*

³⁵ As apresentações eram um pouco mais que *workshops* públicos: trabalho com os bastões, canções, o melhor trabalho musical feito pelo grupo até então e muitos pássaros: pássaros viajando, pássaros em busca, pássaros perdidos, pássaros se afogando, pássaros lutando para sobreviver. O trabalho estava evoluindo para uma nova tentativa com a grande peça, *A Conferência dos Pássaros*.

³⁶ *“You know,” said Zeldis afterwards, “it’s getting really irritating not being able to fly”.*

“Fizemos até uma “versão pássaro” completa de *Romeu e Julieta*, em que todos os personagens eram pássaros e o texto era substituído pelo som que eles emitiam.” (OIDA, 1999, p.116).

Mais adiante para a montagem do espetáculo, retrospectivamente os atores puderam encontrar vários elementos comuns entre a viagem dos pássaros e as viagens nos primeiros anos do Centro. Ambos se defrontaram com seus limites, se expuseram a provas em condições difíceis, vivenciando o convívio em grupo e a busca por dar nascimento a um saber/conhecimento a partir de um “voo no desconhecido”. Era-lhes pedido adquirir capacidades que pressupunham transformações profundas. A pesquisa artística estava entrelaçada com novas dimensões de subjetividade.

Em especial o processo vivido na viagem à África, encarnou muito proximamente em vivência real, aspectos da experiência proposta no texto de Attar. Por exemplo, na trama da história, a viagem começa com a travessia do deserto; na África, o grupo atravessou concretamente o deserto do Saara. Yoshi Oida relata sua experiência:

(...) Entre o lugar em que eu me encontrava, na planície pedregosa, e o horizonte, não havia nada. Absolutamente nada. (...) Eu sentia uma suave brisa no rosto e esse mundo de silêncio me trazia um verdadeiro sentimento de liberdade. (...) Na minha pele, havia meu “eu” e, fora, nada além do céu e da terra. Eu me lembrei de uma velha expressão chinesa que diz “*ten, chi, jin*”: céu, terra, homem. Ali, no deserto, só havia céu, terra além de mim mesmo. A fórmula não representava para mim, até aquele momento, nada mais do que um conceito, porém agora (...) não sabia como me portar fisicamente, naquele espaço. (...) Tentei, a posição sentada, com a coluna ereta. Era muito melhor. Eu me lembrei, então, das palavras do velho mestre zen: “Concentre sua energia na parte baixa de seu abdômen”. Só então senti realmente estar entre o céu e a terra. Fui tomado neste instante por um sentimento novo e muito particular de minha própria existência, um sentimento que não tinha nada de comparável com a consciência comum que temos de nós mesmos. (...) O deserto me modificara. (OIDA, 1999, p. 106 e 107).

Este relato dá uma ideia das possibilidades de experiências que afetaram os atores num nível concreto de percepção e de procedimentos técnicos que alimentaram tanto a memória individual, quanto comum do grupo. Brook conduziu exercícios especialmente de caráter perceptivo com os atores no período da travessia pelo deserto³⁷.

Essas articulações, com certeza, devem ter sido pensadas pelo diretor, ele percebia a riqueza deste material para os seus propósitos, mas não partilhou isso intelectualmente com os atores. A *Conferência* era, entre outras coisas, um projeto a longo prazo que mantinha o

³⁷ Sobre isso ver o livro *Um Ator Errante* de Yoshi Oida e *Conference of The Birds* de John Heilpern

foco do grupo na construção de um espetáculo – que se daria em algum momento – o que confere um sentido prático para a pesquisa e a existência (artística e material) de uma companhia profissional. Mas esse não era o único foco, nem talvez o mais importante naquele momento.

Esse paralelo entre as viagens é de certa forma, óbvio. Porém, segundo o ator Bruce Myers realmente não havia uma menção direta por parte de Brook, no período inicial do Centro, a uma proposição espiritual de abordagem da *Conferência*. Myers lembra o fato de que ele, por exemplo, não tinha ideia do que fosse o sufismo naquele momento, e de que o foco do trabalho, segundo ele, era o trabalho com a presença e a energia, tanto no trabalho consigo mesmo, quanto com o outro, visando desenvolver a capacidade de atuarem juntos explorando as qualidades de jogo e de interconexão.

Imperava a dimensão prática vivida nos exercícios de treinamento diários (exercícios de atenção, sincronia, respiração, de tai chi, Feldenkrais, os bastões, música e ritmo, os pássaros) e nas improvisações trabalhadas nas apresentações dos *carpet shows*: (*Shoe Show* (Espetáculo do Sapato), *Birds Show* (Espetáculo dos Pássaros), *Hag Show* (Espetáculo da Bruxa), *Walking Show* (Espetáculo da Caminhada), *Bread Show* (Espetáculo do Pão), *Box Show* (Espetáculo da caixa), *entre outros*), onde se vivenciava a energia coletiva e a relação com os espectadores.

Procedimentos que serviam ao objetivo presente na criação do CIRT, de que “a pesquisa teatral precisa ser constantemente testada na *performance*, e a *performance* precisa ser incessantemente revitalizada pela pesquisa”. Desde modo, a alternância entre o trabalho “interno” do grupo e a *performance* diante dos espectadores, que visavam a gênese da linguagem e do próprio grupo, eram os focos principais da pesquisa naquele período inicial.

Isso afirma, portanto, a opção do diretor por trabalhar no terreno prático antes de qualquer ideia filosófica. A dimensão espiritual, ou de conexão com o sagrado (de acordo com a concepção de Brook), era também uma premissa da pesquisa, e se fazia presente na exploração constante e concreta de qualidades de energia e de presença. Através do trabalho de desconstrução de hábitos e confrontação das diferenças que permitiam a abertura de espaços para outras experiências de “ser”, além da personalidade e cultura fixadas.

Neste ponto é interessante notar a importância dos “fracassos” no processo de aprendizagem. Nicolas Duchesne em seu *memoire de maitrise*³⁸ chama atenção para que: «A peu près de 95% des improvisations furent des “échecs” très utiles»³⁹ (DUCHESNE, 1999, P. 60). Sim os fracassos tiveram papel fundamental, mas as boas experiências também. Houve, durante o percurso, uma espécie de equilíbrio orgânico neste processo entre insucessos e momentos reveladores.

Voltando à abordagem da *Conferência*, não houve, portanto, uma abordagem intelectualizada sobre sua temática, neste momento. Os atores estavam aprendendo sobre como estarem abertos e preparados para atuar no momento presente. Como serem capazes de acionar um jogo vivo em cena que produzisse comunicação direta, simples. Para o ator Yoshi Oida o processo significou um aprendizado real:

Durante esse período de pesquisa do “teatro rústico”, senti que eu mesmo tinha me transformado num “ator bruto.” (...) Tinha necessidade de me esconder nos bastidores antes de entrar em cena, achava que havia um “mistério” do ator. (...) Fui então forçado a me livrar do meu velho hábito (...). Era preciso, agora, que eu a criasse (a ilusão do papel) representando sem nenhuma preparação. (...) Desde essa época, mesmo quando trabalho num palco europeu, não tenho mais necessidade de um esquema fixo para atuar, sou capaz de improvisar quando é preciso, e adquiri uma importante habilidade para reagir a uma situação nova ou inesperada, a tudo aquilo que pode ocorrer num espetáculo. Aprendi a ser um “ator bruto”. (OIDA, 1999, p. 127 e 128)

O percurso africano parece representar um marco na história do grupo. Pelo menos dentro do alcance desta pesquisa acabou recebendo uma atenção maior, principalmente em razão da leitura do livro de John Heilpern. Na sequência, desenvolvo algumas reflexões a partir de Heilpern e do conceito de “vazio” em Brook.

A emergência de uma linguagem – a travessia da pesquisa

Segundo John Heilpern, (jornalista convidado por Brook para acompanhar o grupo e fazer o registro da viagem, publicado posteriormente no livro, *Conference of the Birds*), o período da pesquisa vivido por Brook e os atores do CIRT na vigem à África, parece ter sido “a experiência fundante” - a mais determinante por sua intensidade e poder de geração da identidade do grupo. Como uma espécie de cadinho alquímico, a experiência africana combinou elementos, fundiu substâncias e produziu o metal raro da sintonia do grupo.

³⁸ Dissertação de mestrado

³⁹ “Cerca de 95% das improvisações foram fracassos muito úteis.”

Dando continuidade ao período de trabalho nos anos anteriores, o período africano parece significar o grande “salto” de qualidade, depois das primeiras experiências em Paris e no Irã; enquanto o período americano parece ter a qualidade do amadurecimento, e de certa maneira um retorno progressivo ao teatro “conhecido” com nova “bagagem”. Com relação aos frutos da experiência africana Heilpern escreve:

*For there was the unique and individual colour of a real group, sensing each other out, playing with danger and care, care for each other, but performing as one, absolutely as one true group of people who have come together to share what they have to offer. (...) in an empty space, a group of performers simply and openly show themselves for what they are, and hope to be. (HEILPERN, 1999, p. 320)*⁴⁰

Heilpern está se referindo a última apresentação improvisada da “*Conferência dos Pássaros*” – na cidade de Oshogbo, quando finalmente “*something priceless had sprung (...) It was a seed, and a beginning.*”⁴¹ (HEILPERN, 1999, p. 321) No dia seguinte o grupo iniciou o caminho de volta para a França.

Cada momento, deste primeiro período de três anos da formação do grupo, trouxe a sua contribuição ao processo como um todo, porém, parece que o período africano proporcionou um giro mais profundo. O vazio se tornou real e gerador de vida cênica. O des-condicionamento foi mais profundo.

Heilpern defende a sua hipótese na Introdução de seu livro:

(...) tudo o que Brook fez na última década está ligado a essa inacreditável viagem Africana (...). Em um certo sentido você pode ver a África na montagem de Brook do *Jardim das Cerejeiras* e no seu épico indiano de dez horas de duração, *O Mahabharata*. (...) Havia dois símbolos supremos no trabalho. Um era **o tapete**, que a trupe de Brook podia desenrolar ritualisticamente e atuar sobre ele para qualquer pessoa que se dispusesse a assistir; o outro eram **as areias do deserto**, nas quais a trupe em alguns momentos formou um círculo humano para criar uma outra área de jogo para as suas improvisações rústicas. *O Jardim das Cerejeiras* foi encenado sem cenários, sobre tapetes. *O Mahabharata* não tinha cenários da mesma maneira. Foi encenado sobre tapetes e areia. (HEILPERN, 1999, p. I).⁴²

⁴⁰ Havia a presença única e individual de um grupo real, sentindo-se uns aos outros, atuando com risco e cuidado, cuidado para com cada um, mas atuando como “um”, absolutamente como um verdadeiro grupo de pessoas que havia se reunido para compartilhar o que tinham para oferecer. (...) em um espaço vazio, um grupo de atores de forma simples e abertamente, mostrava quem eles eram e o que esperavam ser.

⁴¹ Algo inestimável havia surgido. (...) Era uma semente e um início.

⁴² (...) everything Brook has done in the last decade links to that incredible African journey (...) In a sense, you can see Africa in Brook's production of *The Cherry Orchard* and in his ten-hour Indian epic, *The Mahabharata* (...) there were two supreme symbols in the work. One was a carpet, which Brook's troupe would ritualistically roll out and perform on for anyone who cared to watch; the other was desert sand, on which the troupe would sometimes form a human ring to create another playing area for their rough

O Vazio - O Deserto e o Tapete

Heilpern afirma que o teatro de Brook, após a viagem à África, traz a marca do deserto e do tapete. Além da presença material destes elementos (areia e tapetes), detectada por Heilpern, deles emana a dimensão filosófica do “espaço vazio”. Representam a concretização material do conceito.

A noção de vazio é sem dúvida uma noção muito importante no teatro de Brook. Tanto no espaço físico, quanto no espaço psíquico do ator. Tomando-o em sua dimensão técnica, se remete ao movimento de esvaziamento daquilo que possa impedir o fluxo perceptivo e criativo. Esvaziar-se para abrir um espaço vazio, porém pleno de intensidades. Um vazio gerador de vida. Esta é uma tarefa técnica sutil que solicita um trabalho de percepção de si e de direcionamento da atenção. A relação com o vazio – do espaço, por exemplo, e da ausência de *a priores* na improvisação – promove uma sensibilização perceptiva e uma instância que é uma base fundamental de apoio concreto para o ator. É o fato de modificar o corpo, pôr em cheque seu estado, revela as tensões musculares que são desnecessárias e podem ser relaxadas, como outros aspectos relacionados com os estados interiores e a corporalidade. Este aspecto remete ao papel da concentração, mencionada muitas vezes por Brook. Era trabalhada constantemente pelos exercícios de “treinamento” com tai chi, os bastões, sincronização de movimentos, entre outros. Exercícios que trabalham a qualidade de atenção conjugada com o nível físico.

Stanislavski fez referência, a partir de seu estudo empírico, à importância de se manter os músculos relaxados para garantir a sensibilidade e a flexibilidade “psíquica” na atuação. Como também criou os exercícios dos “círculos de atenção”, que focavam a presença do ator. Estas noções têm sido trabalhadas enormemente nas artes performativas, nos procedimentos que visam à instauração da presença através do corpo e da atenção, o trabalho a nível psicofísico do ator.

Voltando a Brook, para se criar um espaço vazio, em cena, se coloca a premissa evidente da ausência de cenário, o que faz com que o foco se desloque totalmente sobre o ator e a relação dele com a ausência ou emergência de sentidos e com a pertinência da ação.

improvisations. The Cherry Orchard takes place without sets, on carpets. The Mahabharata doesn't have sets, either. It is played on carpets and sand.

Para Brook o vazio é condição de possibilidade, é abertura para a fonte de vida da cena. E o teatro se dá na relação entre o elemento humano e o espaço vazio:

Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Uma pessoa atravessa este espaço vazio enquanto outra a observa, e isso é suficiente para criar uma ação cênica. (BROOK, 1999, p. 4)

Pode-se considerar, desta maneira, que a ação cênica se dá em um movimento de conexão de atenção, entre agente e observador, essa concentração da atenção promove um fenômeno de “unificação” e intensificação da percepção.

Indo um pouco mais além, Brook afirma muitas vezes que o teatro que busca é aquele que privilegia a experiência coletiva e por isso a relação com o observador tem um papel de essencial importância. Da mesma forma que os contadores de histórias, aos quais ele se refere também muitas vezes, trabalham na relação direta com seus ouvintes.

No Seminário com Grotowski no Centro Teatro Ateneo em 1989, Brook diz:

Um grupo previamente preparado (os atores) encontra um outro grupo sem nenhuma preparação (o público), temos reunidos uma série de fragmentos, o que se costuma chamar de indivíduos, num mesmo espaço. Para todos há a mesma pergunta concreta: “algo vai acontecer?” (mesmo que não seja colocada em palavras). (...) Se a resposta é insuficiente será vivida como um “não”, os dois grupos continuam separados como fragmentos e cada um permanece com uma ideia diferente do que se passou. Mas se essa coisa misteriosa acontece, (...) quando se dá essa unidade, ela se expressa por um “sim”, que é o mesmo “sim” pra todo mundo.

(...) com essa transformação dos fragmentos em unidade, há uma intensificação da energia coletiva (...) (que) produz por um breve momento uma transformação da qualidade da percepção. (...) há uma sensibilidade muito fina, um momento de compreensão que toca até mesmo uma possibilidade de consciência mais completa para cada fragmento. (BROOK, DVD, 1989, 14m.: 10s.)

Para Brook, a ideia de unidade deriva do estabelecimento de contato, analogamente ao fenômeno da luz elétrica. Há algo que faz com que as percepções se abram e se encontrem, e produzam intensificação da própria atenção; o que de maneira nenhuma anula a pluralidade de diferenças – trata-se de conexão, unidade como conexão. Unidade onde há coexistência de sentidos. As singularidades e a pluralidade não são anuladas. Pelo contrário, pode-se apreciá-las melhor de dentro da abertura do vazio.

Unidade na perspectiva de permitir transformação de energia, *intensificação da energia coletiva*, sintonia, ritmo. No sentido da qualidade da experiência e o que isso

proporciona perceptivamente para as pessoas envolvidas. Unidade como o *quiasma*⁴³ de Maurice Merleau Ponty, por exemplo. Como encontro, *co-funcionamento*, como *único corpo da experiência*:

(...) faz com que pertençamos ao mesmo mundo - um mundo que não é projetivo, mas que realiza a sua unidade através das impossibilidades tais como a de meu mundo e do mundo do outro. Essa mediação pela ruína, este quiasma fazem com que não haja simplesmente antítese: para - Si, para - Outro, que haja o Ser como contendo tudo isso, de início como Ser sensível e em seguida como Ser sem restrição. O quiasma em lugar do Para Outro: isso quer dizer que não há rivalidade eu - outrem, mas co-funcionamento. Funcionamos como um único corpo. (PONTY, 1987, p. 200)

Para Brook a experiência estética se produz no sujeito (tanto do agente, quanto do receptor) e não emana do objeto, ou seja, não está na forma da obra teatral em si, mas sim em como se vive a experiência da cena enquanto acontecimento. Está no “como” e na relação com a “experiência”.

Pode-se dizer que o vazio é um princípio relacional essencial da sua pesquisa. É a partir de onde nasce a experiência estética de seu teatro. O vazio surge pela “ruína” das brechas de percepção do sujeito des-condicionado, tornando possível a conexão em “quiasma”, em “co-funcionamento”.

Em outra formulação Brook fala novamente sobre este tema no documentário *Stages* feito por ocasião da turnê companhia internacional na Austrália, em 1980.

(...) occasionally, when one is into the theatre, and something happens to this group of people, - suddenly one is brought together in a very special, very mysterious way. Which is perhaps through laughing together, through an exchange of a strong current of energy. A sudden concentration on something that is actually going on under the surface. And suddenly one sees oneself more animated - watching and following, and entering into an action more vividly. (...) When the performance is over, something has been fed. Perhaps that's the best of

⁴³ Um **quiasma** é um ponto de coito (encontro) entre os cromatídeos, mediante a divisão celular.^[1]

Essa estrutura conforma-se nos cromossomas homólogos quando, na meiose, parte do braço de cada cromossoma se quebra e é recomposta no respectivo homólogo. A esse fenómeno, que é de extrema importância para a evolução, dá-se o nome de permutação cromossômica ou crossing-over. Esse fenómeno está associado à ligação dos genes, ou seja, do linkage, o qual proporciona maior variabilidade genética e percentagens gaméticas diferentes das que seriam encontradas de acordo com a segunda lei de Mendel. ([http://pt.wikipedia.org/wiki/Quiasma_\(genética\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Quiasma_(genética)))

O **quiasma óptico** é uma estrutura em formato de X formada pelo encontro de dois nervos ópticos. As fibras da parte medial de cada retina cruzam para projetarem para o outro lado do cérebro, enquanto que as fibras da parte lateral da retina continuam no mesmo lado. Como resultado temos que cada hemisfério cerebral recebe informações sobre o campo visual contralateral de ambos os olhos. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Quiasma_Óptico)

the theatre can do. But it's a "hell of a lot" that it could happen. (BROOK, DVD *Stages*, 1980, 46m.: 40s.)⁴⁴

Aproxima-se novamente da poética fenomenológica de Merleau Ponty, na forma como o filósofo descreve modos de percepção:

A percepção abre-me o mundo como o cirurgião abre um corpo, percebendo, pela janela que fez, órgãos em pleno funcionamento, vistos na sua atividade, vistos de lado. É assim que o sensível me inicia no mundo (...). A percepção é primeiramente não percepção das coisas, mas percepção dos elementos (água, ar...) de raios do mundo, de coisas que são dimensões que são mundos, deslizo sobre esses elementos e eis-me no mundo, deslizo do subjetivo para o Ser. (PONTY, 1987, p. 102)

A experiência do sensível, antes e além da cultura, se desloca da instância do “subjetivo” em direção ao “Ser”, onde se descortina a visão dos processos – “os órgãos em funcionamento”. Essa pode ser uma imagem do que ocorre com a percepção do ator no jogo a partir do vazio e do contato sensível: ela se torna mais “fina” – mais essencial. Funciona no nível da “percepção dos elementos”.

Brook relata uma cerimônia chamada *Chauu*, que viu em Bengala, que se refere também ao conceito de vazio:

(...) Os participantes representavam cenas de guerra (...). Pulavam olhando fixamente para frente, e no seu olhar existia uma força extraordinária, uma intensidade incrível. Perguntei a seu mestre: “Como conseguem isso? No que estão concentrados, para ter um olhar tão forte?” Ele respondeu: “É muito simples. Digo-lhes para não pensarem em nada, só olharem para diante e manterem os olhos bem abertos”. Percebi que nunca teriam conseguido tal intensidade se estivessem concentrados em algo como “O que estou sentindo?”, ou se tivessem preenchido o vazio com ideias. É algo difícil de aceitar para a mentalidade ocidental, que durante tantos séculos consagrou as “ideias” e a mente como divindades supremas. A única resposta está na experiência direta, e **no teatro é possível experimentar a realidade absoluta da extraordinária presença do vazio**, em contraste com a confusão estéril de uma cabeça entulhada de pensamentos. (BROOK, 1999, p. 19). (grifo meu).

Aqui o diretor toca o plano do trabalho do ator mais diretamente, em uma operação que diz respeito à qualidade do pensar na atuação. É importante ressaltar que “não pensar” não significa não sentir, nem tampouco não testemunhar e ser “impressionado” pelo

⁴⁴ Transcrição direta do DVD, feita por Silvia Prado dos Anjos (Nylaia). (Tradução minha) (...) ocasionalmente, quando se está dentro do teatro, e algo acontece a esse grupo de pessoas, - repentinamente as pessoas se sentem unidas de uma maneira muito especial, muito misteriosa. Que se deu talvez através do rir juntos, através da troca de uma forte corrente de energia. Se dá uma concentração repentina em algo que está acontecendo naquele momento, sob a superfície. E de repente a pessoa se vê mais atenta – observando e seguindo e vivenciando a ação mais intensamente (com mais vida). Quando a apresentação termina, algo foi alimentado. Talvez isso seja o melhor que o teatro possa fazer. Mas já é “muito” que isso possa acontecer.

acontecimento cênico. Justamente o contrário, talvez: quando não se “pensa”, se vive e se apreende mais profundamente os significados – se acessa uma percepção mais essencial, mais “consciente”. A mente, na verdade, não deixa de estar presente, somente que está operando em outro “modo de funcionamento” que não a racionalidade cotidiana que analisa e nomeia as percepções. Há uma qualidade da mente que é pura “visão”, sem necessidade de palavras.

No livro *La Realidad del Ser* onde estão compiladas falas de Madame de Salzmann, há na abertura de cada capítulo, algumas frases-chave sobre o assunto tratado. Transcrevo algumas frases relacionadas com o tema do “pensar” e do “conhecer”, que dialogam com a ideia de “não pensar”:

*La verdad no puede ser pensada.
No saber, deshacerme de todo, es la más elevada forma de pensar.
La sensación es un instrumento de conocimiento, un instrumento de contacto conmigo mismo.
El sentimiento es el instrumento esencial del conocimiento.*
(SALZMANN, 1988, p. 86)⁴⁵

Estas frases remetem à noção dos “três centros”, ou três diferentes inteligências, que compõem o ser humano, adotada por Gurdjieff, que são: o centro do pensamento (intelectual), da sensação (instintivo/motor) e do sentimento. E se referem à noção de um tipo de pensar que “não sabe”, mas que é pensamento. O sentimento por sua vez aparece como sendo a chave do conhecimento. Estas ideias aparecem também em Attar. No tópico sobre os textos estes temas serão ainda desenvolvidos.

Retomando a experiência africana, podemos perceber que **o deserto espelha o espaço vazio** - fisicamente falando, sem cenários; como também, põe a vida em risco, aproxima do “não ser”, do vazio interno existencial. Como na experiência relatada pelo ator Yoshi Oida (nas páginas 34 e 35). O deserto tem, desta forma, o potencial de revelar uma outra “qualidade de vida” que nasce do encontro com o “não ser” – como se está acostumado a ser.

O tapete, por sua vez, também demarca um espaço vazio: a área de encontro de onde emerge o jogo, onde as atenções se concentram e são produzidas interações de forças

⁴⁵ A verdade não pode ser pensada. Não saber, desfazer-se de tudo, é a mais elevada forma de pensar. A sensação é um instrumento de conhecimento, um instrumento de contato consigo mesmo. O sentimento é o instrumento essencial do conhecimento.

e sentidos. “Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. (...) nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la”. (BROOK, 1999, p. 4) O tapete é a área da improvisação, é a demarcação do espaço que se “destaque da homogeneidade” (Mircea Eliade, 2001). Em seu livro *O Sagrado e o Profano*, Eliade aborda a noção do espaço e sua sacralização através de diferentes “demarcações”. O tapete, enquanto descontinuidade e delimitação de uma área lembra o parentesco que o teatro guarda com o ritual. Segundo Brook:

(...) o nosso tapete era o desconhecido. Ele tornou-se a expressão mais simples e direta da diferença entre o teatro e a vida cotidiana. Uma vez sobre o tapete, eram instantaneamente necessárias: uma nova intensidade, uma nova concentração, uma nova liberdade. Os atores tornavam-se cada vez mais vividamente conscientes desse desafio que sempre se repetia. (BROOK, 2000, p. 252)

A improvisação, em sua essência é um convite a lidar com o momento presente – a estar preparado, absolutamente sensível e pronto para agir “em relação”, em jogo. Movendo as energias do instante presente, que emanam do ambiente, dos parceiros, dos objetos, dos espectadores, de si mesmo.

Esta etapa de trabalho, a meu ver, representa um substrato fundamental para a companhia em geral e se relaciona inevitavelmente com a criação posterior do espetáculo “A Conferência dos Pássaros”.

4. EUA, de julho a outubro de 1973

No final de junho de 1973 o CIRT iniciou sua última etapa dos três anos de pesquisa. Viajaram para os EUA, para uma cidadezinha ao sul de São Francisco, Califórnia, onde atuava o grupo *Teatro Campesino* liderado pelo diretor mexicano Luis Valdez. Segundo David Williams “(...) *the two groups reached a recognition of their shared search through theatre: to make other dimensions visible, to touch man at all levels of his being, to heighten and clarify consciousness, to unify.*” (WILLIAMS, 1988, p. 228) ⁴⁶.

O trabalho com as improvisações foi bastante intenso, em meio a greves e confrontos entre os camponeses e trabalhadores imigrantes, caminhoneiros e proprietários

⁴⁶ (...) os dois grupos chegaram ao reconhecimento de que compartilhavam a mesma busca através do teatro: tornar visível outras dimensões, tocar o homem em todos os níveis de seu ser, elevar e iluminar a consciência, unificar.

de terras. Oida esclarece o posicionamento político de Valdez resultante de sua conexão com a cultura nativa mexicana:

Não são apenas razões políticas e econômicas que nos levam a apoiar essas greves. Trata-se, mais profundamente do futuro cultural da humanidade. (...) Fazemos teatro a fim de compreender os homens e a sociedade, e sua relação com os poderes cósmicos que os ultrapassam, representados pelo Sol e as estrelas. Nossa motivação principal para apoiar as greves não é política, (...) Queremos que a relação seja, mais profundamente, de ser humano para ser humano. (OIDA, 1999, p. 134).

Os fragmentos da *Conferência* foram improvisados em teatros, igrejas e parques. Em uma ocasião se apresentaram em cima de um palanque de comício, em meio a confrontos acirrados. Brook conta que os atores foram levados, por força da situação, a improvisar diante da reunião inflamada e: “Em um turbilhão de improvisações cômicas em alta velocidade, nossos atores perceberam-se exteriorizando as imagens que os espectadores precisavam ver. Com um novo nível de habilidade e humor que lhes foi subitamente proporcionado pela energia da reunião.” (BROOK, 2000, p. 265) Esta experiência lembra o contato que o CIRT havia tido com o *Ru’hozi* no Irã, e o quanto lhes interessou a vitalidade e a qualidade dinâmica daquela forma de “teatro rústico” iraniano. Parece que nesta apresentação na Califórnia os atores se aproximaram de uma qualidade semelhante.

O grupo esteve também em Minnesota nas reservas indígenas dos *Chippewa* em *Leech Lake* onde passaram uma semana trabalhando com o *Native American Theatre Ensemble*. Segundo Oida, “(...) pude notar até que ponto os procedimentos utilizados pelos índios lembravam-me os do teatro japonês. O trabalho dos índios era muito sensível e delicado, em particular no que se refere à voz e ao movimento.” (OIDA, 1999, p. 138).

Daí seguiram para Connecticut a fim de reencontrar o *Teatro Nacional dos Surdos* com o qual o grupo já havia trabalhado antes, em Paris. Seu teatro não verbal, baseado na eloquência dos movimentos, “ensinou muito” (BROOK, 2000, p. 265) aos atores do centro.

O final da estadia norte americana foi no Brooklin, na BAM (*Brooklin Academy of Music*) na cidade de Nova Iorque, onde permaneceram por três semanas, em setembro e outubro de 1973. O grupo ocupou o salão de baile seguindo um programa que se chamou: “Dias de Teatro” onde faziam exercícios pela manhã, improvisações à tarde e à noite sessões com a *Conferência* para poucos espectadores. Realizando demonstrações e trocas com outros grupos como os dois já citados e também com o *Teatro Laboratório* de Jerzy

Grotowski. Sempre trabalhando com a *Conferência*, já que “era o tema para o qual sempre retornávamos, pois estávamos buscando uma forma que sempre fugia do nosso alcance.” (BROOK, 2000, p. 267).

Improvisavam nas ruas do bairro diante da população de maioria negra, que reagiu algumas vezes de forma violenta. Segundo Williams (1988, p.229), Brook buscava encontrar um equilíbrio entre a liberdade e a vitalidade das improvisações – longe das regras teatrais e dos teatros fechados – e a intimidade concentrada do trabalho na BAM. Ambas tinham igual importância, cada uma contribuindo para informar e validar a outra.

Nesta viagem o grupo trabalhou sobre “A Conferência dos Pássaros” de forma mais intencional, enquanto que na África a tônica maior esteve no des-condicionamento e “emergência de um conhecimento” através dos exercícios contínuos e das experimentações imersas em uma cultura realmente diferente. Podemos talvez pensar que neste ambiente “radicalmente outro” a memória das vivências tenha se inscrito nos atores de maneira mais profunda, mais “essencial”.

Já a experiência americana teve um caráter de encontro e troca entre grupos com proposições semelhantes (BANU, 1985, p. 39). Significando talvez um retorno progressivo ao teatro “conhecido”, reconhecendo e dialogando com os seus “pares”.

Este período proporcionou um campo de confirmação da versatilidade e universalidade da *Conferência*, já que:

(...) nous avons joué de courts fragments de « La Conférence des Oiseux » toujours dans des formes différentes – des formes dictées par la nécessité de communiquer – et toujours en découvrant avec grande émotion que ce contenu était véritablement universel, qu’il passait sans gêne à travers toutes les barrières culturelles et sociales. (BROOK, texto do espetáculo, 1979, p. 76)⁴⁷

Houveram exercícios e improvisações realizados entre os grupos. Em uma ocasião os atores de Brook e os do Teatro Campesino atuaram juntos utilizando uma das bases temáticas da *Conferência*: que era a ideia do chamado a um empreendimento em grupo em prol de um ideal, que se desdobrava nas diferentes opiniões e resistências e nos enfrentamentos e superação dos obstáculos que inevitavelmente se apresentariam. Segundo Williams, (1988, p. 228) a experiência da solidariedade entre os grupos foi a qualidade que

⁴⁷ (...) nós apresentamos fragmentos curtos de “A Conferência dos Pássaros” sempre em formas diferentes – formas ditadas pela necessidade de comunicar – e sempre descobrindo com grande emoção que este conteúdo era verdadeiramente universal, que ele passava sem problema através de todas as barreiras culturais e sociais.

mais se evidenciou nesta improvisação, para a qual, no princípio, os integrantes do Teatro Campesino se mostraram reticentes.

A última apresentação na BAM tinha por objetivo, segundo Oida, apresentar o resultado dos três anos de pesquisa:

Em nossa última noite no Brooklyn (na BAM), dividimo-nos em três equipes, cada uma delas improvisando a sua própria versão do poema. No começo da noite Yoshi e Michelle Collison encaminham um espetáculo agitado e divertido, conduzindo o público com a sua exuberante energia. À meia-noite, Natasha e Bruce Myers acenderam velas e guiaram os espectadores ao longo de uma leitura delicada e grave do mesmo tema. Às quatro da manhã, muitos dos fiéis espectadores que haviam saído para algumas poucas horas de sono voltavam pela cidade escura e silenciosa para estar novamente conosco, ao que Andreas Katsulas e Liz Swados regeram uma cantata que crescia enquanto a luz do amanhecer passava pela janela e enchia de luz o espaço. A cantoria morreu ao longe e houve um longo momento de silêncio. Então, levantamo-nos e saímos. Ali acabava a nossa viagem americana. (BROOK, 2000, p.267 e 268).

Apresentaram, portanto, a primeira versão de acordo com o teatro rústico e a segunda com o teatro sagrado, finalizando com o canto improvisado. Da próxima vez, quando retomassem a *Conferência*, combinaram que tratariam de reunir em um só espetáculo todos esses diferentes elementos.

5. O *Théâtre des Bouffes du Nord*

Em 1974 Micheline Rozan e Brook encontraram um teatro em ruínas, escondido atrás de tapumes em uma área não muito nobre de Paris. Ele foi reformado, o suficiente de sua estrutura, para abrigar agora o CICT - *Centre International de Création Théâtrale*. Brook desejou manter as marcas do tempo expostas nas paredes internas do teatro que, segundo ele, eram como “rugas”, marcas da idade que lhe conferiam sua alma.

É um espaço íntimo, de modo que o público tem a impressão de que compartilha a mesma vida que os atores; é um espaço camaleônico, pois permite à imaginação vagar livremente. Ele pode tornar-se uma esquina para espetáculos irreverentes ou um santuário para cerimônias. (...) A sua planta baixa, como descobrimos depois, é muito semelhante à do teatro *The Rose* – (da Era Elisabetana na Inglaterra). (BROOK, 2000, p. 268).



Bouffes du Nord



The Rose

O centro havia encontrado a sua “casa”, o “círculo aberto” (título do livro de TODD e LECAT, 2003), espaço próprio à intimidade e a teatralidade essencial e imaginativa de seu teatro. “No caso do *Bouffes*, creio que se pode falar de amor à primeira vista por um espaço. (...) O *Bouffes* era inimaginável para nós: ele nos disse o que deveríamos fazer.” (Jean-Claude Carrière apud TODD e LECAT, 2003, p. 9) ⁴⁸, ele se refere à forma como o teatro foi reformado, mantendo sua história e suas proporções, e também acentuando a proximidade entre palco e plateia através do nivelamento do piso e da construção de arquibancadas baixas, (substituindo o fosso e a plateia), alojando o público no mesmo nível que os atores.

Era necessário segundo Brook, “pagar” pelas múltiplas experiências que haviam reunido nos anos de pesquisa e voltar a apresentar ao público o resultado de seu trabalho deste primeiro ciclo. O desafio seria retornar ao público europeu depois do período de “descondicionamento”. O grupo precisaria viver um período de adaptação à nova situação. Ao mesmo tempo em que era preciso “mostrar” o que haviam desenvolvido, havia a tarefa de transpor os princípios trabalhados no período das viagens para esta nova situação.

Durante este primeiro ciclo, dos anos de aprendizado do centro, o trabalho com a *Conferência* se deu de forma livre e fragmentária. Mas, também enquanto inspiração para o teor de “trabalho sobre si” que subjaz no trabalho do ator em Brook.

É digno de nota o uso da *Conferência*, como metáfora definidora das viagens e da

⁴⁸ In the case of the *Bouffes* I think one can speak of love at first sight, of falling for a space.(...)The *Bouffes* was unimaginable for us: it told us what to do.

investigação do grupo, tanto para John Heilpern que intitulou o seu livro – o relato da experiência africana – como: *Conference of the Birds*; quanto em Oida, que utiliza a mesma imagem para o percurso vivido pelo grupo nos anos de 1972 e 1973. Neste caso, o livro de Oida – *Um Ator Errante* – foi escrito 16 anos depois da experiência e isso pode significar uma avaliação a partir de um olhar retrospectivo. Oida inclusive se refere a “nós os ‘pássaros’ do CIRT” (OIDA, 1999, p. 143) denominando os atores do grupo no final do período das viagens em 1973. Porém, para Bruce Myers, como já foi dito, não havia por parte de Brook, na época, uma relação direta com o “significado” da *Conferência*. O que faz pensar que Brook não fez uma abordagem muito direta ou “dogmatizada” e que realmente houve um processo gradativo de relação e assimilação da epopeia “onde as facetas e os níveis são sem limite”, (BROOK, apud CARRIÈRE, 1979, p. 76 – acompanha o texto da peça). Além do que as pessoas são distintas e percebem diferentemente as coisas. Parece que para Yoshi Oida certos níveis em um sentido “transcendente” de operação da proposta de Brook eram mais evidentes que para outros atores. Mas, parece também, que com o tempo, o grupo foi ganhando uma compreensão mais homogênea sobre os princípios de trabalho, pois que eles mesmos os haviam edificado, juntos, em um processo empírico, que aglutinou um “corpo memória” do grupo.

Em relação ao outro aspecto focal deste estudo, fica claro que houve no primeiro ciclo de pesquisa e formação do grupo, uma relação intensa com a narratividade, através do jogo simples do “contar uma história” como exercício de comunicação direta com o espectador, onde a dimensão imaginativa fluía em conexão com a produção de ações corporais e vocais. Exercitaram intensamente um “contar histórias” que se dava através do jogo “não verbal”. Intenções primeiras e constantes dentro da investigação do centro, em relação com as quais era feita a exploração do material da *Conferência*. Sem dúvida é uma obra rica que forneceu muitas dimensões de investigação.

É interessante notar que a primeira apresentação que o grupo fez, para crianças, no Natal de 1970, em Paris, foi a partir de um conto de Grimm (BROOK, 2000, p. 226) que tratava de forma simbólica da necessidade da cooperação em grupo e da importância da contribuição da habilidade de cada indivíduo. Brook utilizou uma narrativa tradicional já no primeiro trimestre de trabalho do Centro. Um conto construído em linguagem universal para “trabalhar” o grupo. Pode-se comparar Brook aqui com a Poupá – como na história

dos Pássaros, utilizando uma história para proporcionar a elaboração de uma questão fundamental em um grupo recém-formado.

6. Improvisos à meia noite no *Théâtre des Bouffes du Nord*, 1975.

Depois da abertura do *Théâtre des Bouffes du Nord* em 1974, a *Conferência* foi revivida talvez como uma experiência matriz e motriz, **improvisada em sessões fechadas para convidados, realizadas à meia-noite**. Segundo Michel Chiron, ator e diretor que assistiu a uma destas apresentações, e com quem conversei um pouco, dentro da programação da pesquisa em Paris, havia toda uma atmosfera especial no fato de ir ao teatro assistir a essa apresentação, neste horário: “era bem sobre o aspecto do sagrado, pelas condições. O público estava reunido de uma outra maneira, com uma escuta diferente.” (CHIRON, 2012, 00m:25s) O que fica claro pelos relatos é de que se tratava ainda de uma “experiência improvisacional” longe de ser uma apresentação de espetáculo. Georges Banu também se refere a uma apresentação destas a que esteve presente:

A minuit: un récitant lit les principaux épisodes du récit tandis que des cris d’oiseaux traversent l’espace de haut en bas dans un fabuleux déploiement de sons – certains souvenirs d’Orghast reviennent – et un univers acoustique démesuré nous enrobe. Plongés en lui, nous suivons moins une histoire que nous ne nous laissons pénétrer par cette nappe sonore qui donne aux Bouffes l’ouverture d’un plain air immense. Appels aigus et soupirs mourants jaillissent à tous les niveaux, et la métaphore du voyage investit le théâtre tout entier. Cette séance avait quelque chose de la fraîcheur du vent et de la liberté du jazz. Elle révélait un groupe parvenu au bonheur de l’improvisation. D’autres rencontres de ce type-là suivirent car La Conférence accompagnait l’équipe qui y inscrivait une partie de son histoire. (BANU, 1985, p. 256)⁴⁹

Estas improvisações eram conduzidas pelo núcleo de atores que vivenciaram as viagens do início do centro. Parece que estes eventos tinham a função de manter acesa a chama das experimentações vivenciadas nas pesquisas, bem como dar vida à dimensão transcendente da proposta do CICT.

⁴⁹ A meia noite: um narrador lia os principais episódios da narrativa enquanto que os gritos (chamados) dos pássaros atravessavam o espaço de cima a baixo em um fabuloso desdobramento de sons – algumas lembranças do “Orghast” retornam – e um universo acústico sem medida nos envolve. Mergulhados nele, nós seguimos, menos uma história que nos deixamos penetrar por este naípe sonoro que dá ao *Bouffes* a abertura de um espaço aberto (ao ar livre) imenso. Chamados agudos e suspiros se apagando surgem em todos os andares, e a metáfora da viagem impregna o teatro inteiro. Esta sessão tinha algo do frescor do vento e da liberdade do jazz. Ela revelava um grupo que alcançou a alegria da improvisação. Outros encontros deste tipo continuariam porque *A Conferência* acompanhou a equipe que com ela escreveu uma parte de sua história.

Portanto, o espetáculo encenado em 1979 contém a memória de um longo processo de preparação desde o início do centro em 1970. Todas as experiências vividas na pesquisa com os pássaros – a “linguagem”: cantos, gritos e arrulhos. A corporalidade e as atitudes, os voos. E com os personagens-tipo. Nas situações limites e transformadoras ao se defrontarem com suas “fraquezas”, seus “medos”, seus “anseios”... Todo um material foi se sedimentando durante estes anos e inevitavelmente, mesmo que subliminarmente, esteve presente na memória dos atores no momento da montagem do espetáculo.

Esse modo de trabalhar conduzido por Brook aparece em outros projetos de montagem de textos não dramáticos com teor tradicional como “*O Mahabharata*” e o “*Tierno Bokar*” que tomaram um longo tempo de experimentações e sedimentação de um estudo sobre cada texto/tema. Que se justifica por sua extensão e complexidade, particularmente no caso do *Mahabharata*.

*Um conto é como um rio, cada qual bebe dele de acordo com o
recipiente que tem em mãos e ainda a depender de em que ponto de
suas margens esteja.*

Provérbio Burkinabê.

Os Textos

A Palavra da Narrativa e a Dimensão Simbólica



A Sura da Abertura, o *Bismillah*:

“Em nome de Deus, o Clemente, o Misericordioso”.

Na forma de uma Poupá. Turquia, século XIX.

O fogo que derrete o véu

Rumi

*Atenta para as sutilezas
Que não se dão em palavras.
Compreende o que não se deixa
Capturar pelo entendimento.*

Dentro do coração empedernido do homem
Arde o fogo que derrete o véu de cima abaixo.
Desfeito o véu,
O coração descobre as histórias do *Hidr*
E todo o saber que vem de nós.

A antiga história de amor
Entre a alma e o coração
Regressa sempre
Em vestes renovadas.

*Ao recitares “sol”
Contempla o sol.
Sempre que recitares “não sou”,
Contempla a fonte do que és.*

Neste tópico serão abordados e analisados alguns aspectos dos textos originais que foram adaptados para a cena: a *Conferência* de forma um pouco mais desenvolvida e *O Osso* mais sucintamente. Na esperança de que ajude a evidenciar sua qualidade intrínseca, de estrutura e de temática, que, por sua vez, propuseram caminhos cênicos e espelharam níveis de operação da vivência própria do grupo. A ideia de “crise e transformação”, por exemplo, como outras tratadas nos textos podem ser reconhecidas na proposta de trabalho e no próprio processo vivido pelos atores do centro.

Na minha experiência como contadora de histórias, a relação com o texto e seu estudo minucioso, na tentativa de ganhar compreensão sobre suas camadas de significado, é uma etapa importante do trabalho de preparação. Etapa necessária no sentido de “servir à história” e de buscar transmitir uma palavra “viva”, “real” e “corporificada”. Destilada por um processo de assimilação que não é somente do entendimento racional. Buscando, como diz o poema de Rumi: ao dizer “Sol”, contemplar “Sol” e estar atenta às “sutilezas que não se dão em palavras”. É possível e necessário trilhar um caminho prático para chegar a alcançar a encarnação destas palavras de Rumi. Esta é uma relação com o texto simbólico das histórias, que aprendi com os contadores de histórias na metodologia sufi⁵⁰, e que percebo de grande contribuição para o ator. Está intrínseca a ideia de ser “mensageiro”, de tomar a tarefa de presentificar o que a palavra/símbolo propõe. Isso causa um deslocamento fundamental na postura do artista. Como dizia Tapa Sudana sobre o “ator servidor” no Teatro Tribuana, de Bali. E também como assinala o diretor Antunes Filho:

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.**

(...) 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 Filho, texto que consta do programa do espetáculo “A Tragédia de Hamlet” dirigido por Peter Brook e apresentado em São Paulo e no Rio de Janeiro em 2002) (grifo meu)

⁵⁰ Há exercícios preparados, que propõem etapas de análise e de aproximação com o texto a fim de “engravidar-se” da história e ser capaz de contá-la, seguindo o princípio da transmissão de experiência. Propõem um percurso de estudo que visa a uma assimilação ampla da história a partir das palavras e da estrutura do texto.

Antunes usa termos ligados à transcendência: “Simplicidade franciscana”, “a essência da alma humana”, e o “autor”. De que autor será realmente a que Antunes está se referindo? A Shakespeare no caso, mas sugiro que há ainda uma outra “dimensão autoral”, *Gurdjieffianamente* diria que o que Antunes detecta é a presença da “consciência”⁵¹ no trabalho do ator, resultante do trabalho de “observação de si”.

Grotowski, por exemplo, usa a imagem do “duplo pássaro” descrito nos *Upanishads*: “um pássaro que bica e outro que observa”, (a testemunha que “vê”), para falar da ação do *performer*, daquele que dispõe do “*doing*”.

Ou seja, talvez, ao invés de perceber somente a presença de um ego afirmativo, haja também a presença de uma visão imparcial, ou simplesmente uma “presença inteligente”, que emerge do silêncio e do vazio. O ego, em si, se caracteriza em muitas literaturas canônicas, como um estado de consciência “cheio”.

Já a presença “d’aquele que observa” (que nasce da relação com o vazio) pressupõe o ato de abrir mão da “mão única” da afirmação. O que se coloca é a abertura de espaços perceptivos. Será que o “autor” a que Antunes aplaude, não está além do texto e além dos atores, e é de caráter impessoal? A “simplicidade franciscana” não seria resultante deste “abrir mão da afirmação de si” em direção à instauração de uma presença que serve a algo mais abrangente? Assim como dizia Tapa Sudana sobre o ator de teatro balinês.

Os dois textos escolhidos por Brook (tratados neste tópico) são textos tradicionais e também eles “servem” a algo maior que o autor que os “criou”. Brook mesmo faz alusão a esta questão: “(...) Attar, pertence a uma tradição em que o próprio autor se esforça para servir a uma realidade mais ampla do que a de sua imaginação e ideias pessoais.” (BROOK, 1994, p. 205).

*“Ó homens! Filhos e herdeiros de David, foi-nos ensinada
a linguagem dos pássaros e fomos cumulados de todos os bens.”*

*Corão, XXVII, 16.*⁵²

⁵¹ Como foi vista anteriormente na reflexão sobre o vazio no trabalho do ator.

⁵² Retirada da publicação brasileira – epígrafe de abertura – Attar editorial, 1991, 2ª Ed.

1. Um texto sufi

Conhecer a si mesmo é existir cem vezes. Porém, deves conhecer Deus por Ele mesmo e não por ti. É Ele quem abre o caminho que conduz a Ele, e não a sabedoria humana. (...).

Ciência e ignorância são aqui a mesma coisa, pois este Ser não se pode explicar nem descrever. (ATTAR, 1991, p. 5).

A Conferência dos Pássaros ou *A Linguagem dos Pássaros* (*Mantic Uttair*), como foi traduzida no Brasil é um texto célebre escrito pelo poeta sufi Farid ud-Din Attar⁵³ que viveu no século XII na Pérsia – um “livro de ensinamento” como lembra o ator Bruce Myers. Em sua qualidade de texto místico, apresenta de forma simbólica e através de muitas histórias alegóricas, um processo de iniciação e ascese espiritual em busca do amor divino.⁵⁴ Há a presença marcante de preceitos Islâmicos, desta maneira, sua estrutura segue a formalidade religiosa. É uma obra não exatamente extensa, mas de conteúdo bastante denso.

O pássaro, símbolo central da narrativa é uma metáfora que traduz a experiência da *alma*, a parte sutil do ser humano que é capaz de *voar* e transportar-se em diferentes dimensões. Este símbolo aparece em muitas tradições, não apenas no sufismo. No cristianismo, por exemplo, a imagem de uma pomba simboliza o Espírito Santo.

No *Dicionário de Símbolos* compilado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o verbete sobre pássaro é extenso e faz menção à obra de Attar, reproduz alguns trechos: “*A linguagem dos pássaros* de que fala o Corão é a dos *anjos*, o conhecimento espiritual.” “As aves viajantes – com as de Fari-od-Din Attar e do *Conto do Pássaro* de Avicena – **são almas engajadas na busca iniciatória.**” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 687) (grifo meu).

⁵³ Attar foi um dos mais renomados poetas sufis, nasceu e viveu em Neshapur, a cidade do grande poeta Omar Khayam. Herdou de seu pai uma loja de perfumes e ervas medicinais. Attar significa *perfumista* em persa. Além da *Linguagem dos Pássaros*, escreveu outras obras, entre elas o *Memorial dos Santos*, também traduzido no ocidente.

⁵⁴ O amor compreende a totalidade da existência em toda a sua dimensão, inclusive atemporal. Nem poderia ser de outro modo, porque a sua promessa visa ao definitivo: o amor visa à eternidade. Sim, o amor é «êxtase»; êxtase, não no sentido de um instante de inebriamento, mas como caminho, como êxodo permanente do eu fechado em si mesmo para a sua libertação no dom de si e, precisamente dessa forma, para o reencontro de si mesmo, mais ainda para a descoberta de Deus: «Quem procurar salvaguardar a vida, perdê-la-á, e quem a perder, conservá-la-á» (Lc 17, 33) — disse Jesus; *Trecho da Carta Encíclica - Deus caritas est - do sumo pontífice Bento XVI versando sobre o amor cristão*. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ascese>

Estrutura Geral da Epopeia

A Linguagem dos Pássaros é um poema épico, um tipo de narrativa construída em uma estrutura simbólica que se projeta enquanto metáfora. Tem um eixo central e uma pluralidade de sub-narrativas. Segundo os sufis, as histórias são instrumentos refinados de transmissão de experiência. Estas histórias originariamente têm a função de atuar como espelhos do processo de desenvolvimento espiritual. Os mestres no oriente se utilizam das histórias para a transmissão de ensinamentos a seus alunos, assim como faz a Poupá com os pássaros.

A Conferência dos Pássaros é uma “história de ensinamento”, muito especial por seu tamanho e complexidade. No caso do poema em questão, ele se insere culturalmente no repertório de ensinamentos da Tradição Sufi, destinados aos adeptos do Sufismo, como é, por exemplo, o próprio autor, Attar.

Carl G. Jung, no ocidente, compreendeu a função destas narrativas como representações simbólicas de processos da vida psíquica, ou formulações que espelham relações entre elementos que constituem a psique. Jung reconheceu empiricamente e formulou um percurso de transformação da psique humana descrito em sua teoria do “processo de individuação”. Sua colaboradora Marie Louise Von Franz desenvolveu um estudo bastante detalhado e amplo, acerca das variadas facetas do “processo de individuação” que podem ser “lidas” nas estruturas simbólicas das narrativas tradicionais. Foi uma estudiosa dos contos de fadas, sob o prisma *jungiano*, tendo vários livros publicados sobre este assunto.

Bruno Bettelheim, também desenvolveu um estudo sobre estas relações que está descrito em seu livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, onde reconhece, por exemplo, a importância dos contos de fadas na formação psíquica da criança. Há ainda muitos outros autores que trabalham neste campo.

Em sentido geral, há a noção de que a metáfora contida no símbolo pode 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”. A forma de interpretar as narrativas é livre e múltipla, pode partir de diferentes “ângulos”: através das tradições, da psicologia, da arte, etc.

O essencial a destacar é que estas narrativas tradicionais ou de ensinamento, tratam da ética perante a existência, mais que de uma moral, no sentido de uma norma exterior ao Ser. A “moral da história” deve ser compreendida como uma consequência prática, pois a metáfora deve ser lida em seu aspecto pragmático.

Resumo da trama

A narrativa inicia com:

- a “**Invocação**” ao Santo Criador, Alá.
- Depois de uma pequena “Parábola”, faz o “Elogio a Mohammed, o Senhor dos Enviados”.
- Uma “História Alegórica”.
- Seguem-se os “Elogios” aos quatro Califas – Abu Bekr, Omar, Osman e Ali.
- Vem a “Advertência Sobre o Fanatismo”, e sete histórias sobre os Califas e outras figuras importantes do Islam. Uma delas é Rabi’ah, que viveu no século VIII, “uma das mais importantes mulheres místicas do Islam.” (ATTAR, 1991, p. 266).
- A **Abertura**, então, se encerra com uma “Oração de Mohammed”.

A partir deste ponto se inicia a narrativa dos pássaros:

- “**Primeira Parte – A Apresentação dos Pássaros**”, aqui começa a narrativa da fábula dos pássaros propriamente dita, porém o fio narrativo se diversifica nas falas da poupa – o pássaro-guia – através das histórias que ela conta aos outros pássaros. São histórias alegóricas ou histórias de Santos e figuras emblemáticas da historiografia islâmica. Não só, há também passagens que apresentam ações de Jesus, José e seus irmãos, Jacó, entre outros personagens não-Islâmicos. A primeira parte tem dezesseis capítulos pequenos.
- “**Segunda Parte – As Desculpas dos Pássaros**”, composta por discursos, perguntas e desculpas dos pássaros e as respectivas respostas da Poupa através de histórias. Compreende os capítulos: dezessete ao trinta e sete. (São vinte pequenos capítulos)
- “**Terceira Parte – A Travessia dos Vales**” – contém sete capítulos referentes aos Sete Vales. O primeiro é o da **Busca**; o segundo o do **Amor**; o terceiro, do **Conhecimento**; o quarto, da **Independência**; o quinto, da **Unidade**; o sexto, da **Estupefação** e o sétimo é o da **Pobreza** e do **Aniquilamento**. A viagem aqui assume um caráter totalmente simbólico.

- **“Quarta Parte – A Atitude dos Pássaros”** – composto por um só capítulo contendo seis pequenos capítulos, sendo que um deles é o “Fim da história dos pássaros”, a ele se entremeiam outras histórias e relatos.

- E finalmente chega o **“Epílogo”** – composto por onze pequenos textos: “Histórias”, “Discursos” e Relatos. O livro todo contém 253 páginas, não contando com o Prefácio, Glossário, Índice e Índice Biográfico.

O enredo da fábula versa sobre a reunião entre “todos os pássaros do mundo, tanto os conhecidos como os desconhecidos” (ATTAR, 1991, p. 43) convocados pela poupa, para empreenderem uma viagem sem retorno até a morada do Simorg, o Rei pássaro mítico que poderá dissolver os conflitos e trazer a paz.

A primeira manifestação do Simorg teve lugar na China⁵⁵, em meio à noite sem lua. Uma de suas plumas caiu na China e sua fama correu o mundo todo. Cada um que dela ouviu falar imaginou um desenho e tomou-o como verdadeiro em seu coração. (...)

Todas as almas levam uma impressão da imagem dessa pluma. Como sua descrição não tem pé nem cabeça, nem começo, nem fim, não é necessário dizer mais nada a esse respeito. Agora, vós que sois homens de Caminho, tomai essa direção e colocai o pé nessa via.

Assim que a poupa terminou o seu discurso, os pássaros puseram-se agitados, sonhando com a majestade e a glória daquele rei, e, tomados pela ânsia de tê-lo como seu próprio soberano, ficaram impacientes para partir. **Fizeram, assim, seu projeto de viagem e resolveram ir juntos; cada qual tornou-se um amigo do outro e um inimigo de si mesmo. Porém, quando começaram a perceber quão longa e dolorosa seria essa viagem, hesitaram. E, apesar da boa vontade que parecia haver, cada um, justificando-se à sua maneira, deu uma desculpa diferente para não se comprometer.** (ATTAR, 1991, p. 45 e 46) (grifo meu)

Guiados pela Poupa um grupo de trinta pássaros consegue atravessar **o deserto e os sete vales** que simbolizam as etapas da transformação da consciência e encarnação do conhecimento, e alcançam finalmente a morada do *Simorg*.

Somente alguns desses milhares de pássaros chegaram com dificuldade à sua meta. Os pássaros que se puseram a caminho ocupavam o mundo inteiro, e agora restam somente trinta deles, e estavam todos pasmos, sem plumas e sem asas, fatigados e abatidos, com o coração partido, a alma agoniada, o corpo arruinado; porém eles viram essa majestade que não se saberia descrever e cuja essência é incompreensível, *Ser* que está acima do alcance da inteligência humana e da ciência. Então brilhou o raio da plenitude, e cem mundos foram queimados num instante. Eles viram milhares de sóis reunidos... (ATTAR, 1991, p. 227 e 228)

⁵⁵ A palavra “China” (na língua persa) também designa a alma e a mente humana. (nota dos tradutores em ATTAR, 1991, p. 23)

A palavra *Simorg*, em persa, também significa “**trinta pássaros**” – **os viajantes encontram a si mesmos transformados** na experiência de encontro com a Origem, a Fonte, Deus.

A leitura da versão integral brasileira⁵⁶ de *A Linguagem dos Pássaros* é uma experiência bastante intensa, por sua densidade. Apresenta e repete imagens e situações arrebatadoras, cheias de experiências-limite. Repete-se por toda a obra a noção de aniquilamento, de entrega da vida. A palavra “sangue” aparece muitíssimas vezes – como “lágrimas de sangue”, “banhado em sangue”, “os olhos cheios de sangue”. Não é definitivamente uma leitura suave e “angelical”, é abaladora, arrebatadora e ao mesmo tempo faz presente níveis inexprimíveis de amor, de sabedoria, de iluminação.

A Palavra Sagrada - palavra interpretada

As escrituras são, por princípio, textos a serem interpretados, como afirmam os tradutores de *A Linguagem dos Pássaros* no prefácio da tradução brasileira:

O fenômeno do *Livro Santo* revelado (não só entre muçulmanos, mas também para judeus, cristãos e zoroastrianos seguidores do “Avesta”) requer sempre como primeira tarefa a inteligência do *verdadeiro sentido* do próprio Livro. É nessa mesma perspectiva que se deve abordar os escritos de Farid ud-Din Attar. (...) o que se apresenta é essencialmente uma situação hermenêutica. (ATTAR, 1991, p. XII)

São textos que se constituem, desta maneira, enquanto palavra que convoca um movimento reflexivo conjugado a uma ação perceptiva não habitual. Como diz Brook, “algo que desafia nosso entendimento, forçando a visão para além do próprio horizonte pessoal.” (BROOK, 1994, p. 205)

O discurso místico-poético (da Linguagem dos Pássaros) (...) aponta para a interiorização da verdade corânica, na perspectiva de *reviver* o mistério de sua enunciação original.

(...) **A poesia mística não tenciona discorrer sobre o Caminho, mas percorrê-lo; ela não fala, ela faz:** é este o sentido original da palavra grega *poiesis*, um *feito*. **Dessa forma, vemos florescer uma literatura que se apresenta como via e guia para a compreensão e assimilação interior de realidades espirituais.** Para tanto, ela se vale de técnicas precisas.

⁵⁶ Tradução de Sergio Rizek e Alvaro Machado, Attar editorial, São Paulo, 1987. A partir da versão integral em persa e da tradução em francês de Garcin de Tassy, de 1863.

(...) O veículo básico dessa literatura é, pois, o símbolo,
(...) uma linguagem que se utiliza das qualidades intrínsecas das coisas para
significar realidades que as transcendem. (...) **O símbolo respeita a
complexidade da natureza humana, que não é puramente intelectual.**
(...) Na poesia mística, o leitor envolve não só a sua razão, mas também sua
imaginação e sentimentos: torna-se possível, assim, uma ascensão integral do
homem às esferas superiores. **O símbolo é aqui transformador, e não
simplesmente informativo.** (os tradutores; ATTAR, 1991, p. XV e XVI) (grifo
meu).

Segundo o trecho citado acima, *A Linguagem dos Pássaros* foi construída por
“mestre Attar” (ATTAR, 1991, p. XIII) na perspectiva de “reviver o mistério” e gerar a
experiência da “enunciação corânica”. Segundo os tradutores havia na época uma tendência
à intelectualização, legitimada enquanto estudo erudito dos preceitos do Corão.

Neste contexto o sufismo vinha cumprir a função de garantir a via experiencial da
proposta islâmica, garantir a conexão com **a fonte (*haqiqah*, a Realidade, ou Verdade)** para
além da **forma exotérica (*shari’ah* – enunciação exterior da lei, os dogmas)** através do
exercício da **transmissão viva (*tariqah* – método ou meio - caminho).**

Segundo Suzi Sperber, em artigo⁵⁷ apresentado no *III Colóquio Margens – Segundo
Tempo – “Literatura e Sagrado”*, o sentido que emerge além da estrutura formal e aparente
da linguagem, atinge o sagrado quando transcende o anedótico e o individual para tornar-se
universal. Esta é uma característica das narrativas próximas à oralidade, a de expressar a
experiência humana enquanto condição existencial comum. Ultrapassa o nível da vivência
individual e alcança o nível arquetípico. Não deixa de ser singular, porém encontra uma
conexão com um sentido maior, na ordem do “indizível”.

Esta relação entre a realidade comum e o salto para um nível de humanidade mais
profundo é o que se abre para o sentido do sagrado. O texto – em prosa ou poesia
– ao liberar-se do anedótico ou do ilustrativo, atinge um nível universal, o nível
da espiritualidade. Este indicia o invisível e indizível. (SPERBER, 2011, p. 2)

Há uma “ação hermenêutica” que também se faz presente no trabalho do ator em
Brook. No narrador tradicional ainda mais claramente, porque além do trabalho
hermenêutico prévio com o texto ou apropriada memória, há uma “hermenêutica do sensível”
diante do ouvinte, na percepção de como o “texto” está sendo recebido. No sentido de uma
verificação sensível sobre os sentidos em processo, durante e “em relação com”, em “co-
funcionamento”, “quiasma” (PONTY, 1987).

⁵⁷ “Essencialismo: debates sobre o sagrado e as incorporações da cultura” – texto ainda não publicado.
Agosto, 2011.

O Símbolo - plenitude perceptiva

No trecho citado na página anterior, é feita a menção à qualidade transformadora do símbolo, ferramenta de uma “técnica precisa” que conjuga “razão”, “imaginação” e “sentimentos”. Trata-se, portanto, de um processo perceptivo mais pleno.

Pensando a partir da visão *gurdjieffiana*, as diferentes percepções ou funções (pensamento, sentimento e sensação) coexistem em simultaneidade, porém não necessariamente se conectam. Ou se conectam de forma aleatória. Este seria o estado comum de fragmentação – a ausência de contato entre as diferentes áreas de percepção: intelectual, sensorial, afetiva. O que pode gerar a integração, segundo as ideias de G.I. Gurdjieff reside na intenção que determina a direção da atenção, ou seja, uma *atitude perceptivamente ativa e direcionada*. Essa *intenção ativa* pode proporcionar a inter-relação entre as percepções, transmutando a fragmentação em integração. As práticas meditativas, de um modo geral, visam a esta integração das “partes” em uma atividade perceptiva que contraria o funcionamento cotidiano fragmentado. Na linguagem gurdjieffiana, os centros se percebem mutuamente, recebem impressões do que se passa com cada um através de um trabalho no silêncio, na inação meditativa.

O símbolo, portanto, teria a capacidade de convocar as diferentes funções integradamente. Funcionando, digamos, como uma inspiração meditativa. O que a boa poesia também tem o poder de fazer.

Segundo Christopher Fremantle⁵⁸, no livro *De La Atención – conferencias, ensayos y cartas basados en las ideas de G. I. Gurdjieff*, a possibilidade de direcionamento consciente da atenção nos define enquanto seres humanos:

La Naturaleza, debemos creerlo, ha programado al hombre no solo para su sobrevivencia sino también para la posibilidad de evolucionar. Al dar al hombre el poder de dirigir voluntariamente su atención, la Naturaleza le ha dado la semilla del libre albedrío. El testimonio de los grandes profetas es unánime y sus vidas dan testimonio de ello. Si la evolución ocurriera mecánicamente, no habría desarrollo de la conciencia y la libertad, cualidades que diferencian al ser humano de los animales.(...)

Según las ideas de Gurdjieff, todas las impresiones recibidas son alimento para la psiquis, pero solo una diminuta proporción de las que nos alcanzan penetran

⁵⁸ “De los muchos alumnos reunidos en torno a G.I. Gurdjieff, Christopher Fremantle alcanzó un nivel de comprensión que le permitió transmitir la enseñanza a grupos de muchas partes del mundo” – retirado da orelha do livro citado. (Dos muitos alunos reunidos em torno de G. I. Gurdjieff, Christopher Fremantle alcançou um nível de compreensão que lhe permitiu transmitir o ensinamento a grupos de muitas partes do mundo).

*de manera suficientemente profunda para cumplir este propósito. Aquí la capacidad para dirigir la atención es crucial. Las impresiones se asimilan por medio de la **atención consciente**.*
(FREMANTLE, 1996, ps. 62 e 63) (grifo meu).⁵⁹

Trazendo para o campo do trabalho do ator, justamente, é inerente ao ofício da atuação a relação com a atenção e com a imaginação. Brook explorou esta relação especialmente visando à emergência de “uma corrente de energia viva” dentro do coletivo a partir do compartilhamento da atenção – tanto entre os atores, quanto entre atores e público. Nos exercícios de treinamento se trabalhava intensamente o direcionamento e manutenção da atenção para executar exercícios de sintonia e conexão de grupo. Bruce Myers e John Heilpern falaram sobre estes exercícios de sincronicidade, um deles que foi praticado na África os atores ficavam dispostos em círculo e um deles iniciava um movimento; os outros, um a um, (ou todos juntos, em outros momentos) deviam seguir “imitando”, sem olhar diretamente para quem fazia o gesto. Heilpern relata um dos momentos em que o exercício “funcionou”: *“Somehow each movement flowed so naturally and spontaneously into the next it was as if one wasn’t even aware of making it. It was as if our minds and bodies had vanished. And it seemed like a miracle.”* (HEILPERN, 1999, p. 244).⁶⁰ E ele continua o relato dizendo que os atores durante aquele dia estiveram sempre muito sintonizados, “como se estivessem juntos há cem anos” alcançando a qualidade, a simplicidade e o risco, que se buscava, nas apresentações dos *carpet shows* na parte da tarde – os exercícios de treinamento eram feitos normalmente na parte da manhã.

Retornando ao texto de Attar, um ponto que parece interessante de ser destacado, é a presença da distinção entre corpo, alma e espírito, enquanto diferentes e opostas naturezas no homem. As práticas de harmonização entre estas diferenças são premissas básicas do processo de ascese espiritual. A todo o momento, na narrativa de Attar, há a alusão a esta tripartição. Muitas vezes somente entre corpo e alma e em outras, entre alma e espírito.

⁵⁹ A Natureza, devemos crer, programou o homem não só para sua sobrevivência, mas também para a possibilidade de evoluir. Ao dar ao homem o poder de dirigir voluntariamente sua atenção, a Natureza lhe deu a semente do livre arbítrio. O testemunho dos grandes profetas é unânime e suas vidas dão testemunho disso. Se a evolução ocorresse mecanicamente, não haveria desenvolvimento da consciência e a liberdade, qualidades que diferenciam o ser humano dos animais. (...) Segundo as ideias de Gurdjieff, todas as impressões recebidas são alimento para a psique, mas só uma diminuta proporção das que nos alcançam penetram de maneira suficientemente profunda para cumprir este propósito. Aqui a capacidade para dirigir a atenção é crucial. As impressões se assimilam através da atenção consciente.

⁶⁰ De alguma maneira, cada movimento fluiu tão naturalmente e espontaneamente no próximo, que era como se a pessoa não estivesse nem ciente de o estar fazendo. Era como se nossas mentes e nossos corpos tivessem desaparecido. E era como um milagre.

O campo de exploração da relação entre mente e corpo, tem seu papel tanto na ascese espiritual, quanto no teatro. E é um aspecto de relevância no trabalho do ator em Brook, como mencionado acima. Os processos de direcionamento da atenção envolvem necessariamente um relacionamento entre mente e corpo, que significa a relação entre qualidade de atenção e ação.

Não se pode considerar enquanto afirmação absoluta, de que, em se lendo a palavra escrita por Attar se irá experimentar uma transformação projetada e prevista – como dizia a citação da página 61, mencionando que o texto não *fala*, mas *faz*. Certamente as imagens e as situações expostas no texto irão proporcionar algum grau de estesia, de alguma maneira uma transformação de percepção é estimulada e apontada, pela intencionalidade e qualidade da escrita do autor, porém, a possibilidade de consumação desta experiência de uma palavra “*poiesis*”, mora no trabalho do receptor. Em seu desejo e em sua abertura, em seu interesse em decifrar e compreender o símbolo e consecutivamente “apreender o ensinamento”. Em sua capacidade de dirigir conscientemente sua atenção, movido por suas perguntas e seu desejo de compreensão. O que, por si, deflagra o processo de *encarnação do ensinamento*⁶¹. Tratando-se, portanto, de aquisição de conhecimento em um sentido existencial único e intransferível.

É oportuno relembrar que no contexto de uma escola de desenvolvimento “interior”, como é o sufismo, há um conjunto de práticas que se combinam para promover o desenvolvimento de capacidades perceptivas e *encarnação* do ensinamento. O estudo de textos e ideias é uma das práticas que se conjuga com exercícios de cunho energético, que trabalham diretamente sobre os estados perceptivos, ou em outras palavras, sobre estados de consciência, ou ainda sobre qualidades de atenção.

Sobre este aspecto vale utilizar uma referência da própria *L.P.*: - o **terceiro vale** (dos sete que devem ser franqueados até a morada do Simorg) é o vale **do conhecimento** (*Ma'rifat*) e o ensinamento desta etapa, proferido pela poupa aos pássaros, fala de um momento em que:

Cada peregrino toma um caminho diferente, (...) nenhum pássaro conhece a rota secreta pela qual o outro vai, e o discernimento chega-nos por signos diferentes. (...) Quando o sol da Verdade brilha na cúpula deste caminho, (...) cada um será

⁶¹ Que inevitavelmente convocará a dimensão ética de um posicionamento prático no mundo.

iluminado segundo seu mérito e encontrará a posição que lhe está assinalada no conhecimento da verdade. (Attar, 1991: 194)

Os pássaros que conseguiram atravessar o primeiro estágio que é o **Deserto**, quando alcançam o **Terceiro Vale** já atravessaram o **Primeiro Vale, da Busca** (onde se experimenta a primeira transformação de estado, e a possibilidade de uma nova percepção das coisas) e também já atravessaram o **Segundo, o Vale do Amor** (o fogo). Ou seja, depois de atravessado o Deserto, abre-se a *Busca* e então se alcança o caminho da experiência do “fogo” do Amor, para que, no **Terceiro Vale**, cada consciência individual construa seu conhecimento único e singular, que a transformará e ficará inscrita em seu Ser.

Trata-se, portanto, no Terceiro Vale, de um tempo do entendimento que é único de cada indivíduo. Segundo os gregos antigos este seria *Kairós* - o tempo do *insight*, que difere de *Chronos* – o passar das horas, das estações, do dia e da noite, e *Aion* – o tempo cósmico, com a dimensão “macro” da passagem das eras, que se refere a esferas menos acessíveis. *Chronos*, *Kairós* e *Aion* conformam as três dimensões temporais para os gregos antigos. *Kairós* é o tempo *qualitativo*, relativo à coerência pessoal na aquisição de “sabedoria”.

Crise e transformação

Um outro elemento muito importante na narrativa sufi é a **ideia de aniquilação**, de provas, de auto superação, reconhecimento das próprias falhas, das deficiências humanas. Como também de experiências extremas: amores arrebatadores, visões extraordinárias, perdas extremas, etc. É marcante a presença de emoções muito intensas. A palavra *sangue* é proferida muitíssimas vezes. “Estar mergulhado em sangue”, “os olhos cheios de sangue”, são expressões que se repetem.

Não há ascese sem crise, é necessário que haja rupturas a fim de abrir o acesso à transformação.

A solução religiosa, além de resolver a crise, ao mesmo tempo “abre” a existência a valores que não são mais contingentes, nem particulares, permitindo, assim, que o homem supere as situações pessoais e acabe conseguindo aceder ao mundo do espírito. (ELIADE, apud SPERBER, 2011, p. 4).

Os conteúdos e estruturas do inconsciente, que decorrem de situações existenciais imemoriais, sobretudo as situações críticas, têm aspectos religiosos. Ao pôr em questão a realidade do mundo e a presença do homem no mundo, qualquer crise

existencial tem um caráter religioso porque nos níveis arcaicos da cultura o ser se confunde com o sagrado. (SPERBER, 2011: 5)

Suzi Sperber, citando Mircea Eliade, aponta que a crise existencial tende ao caráter religioso, por colocar “em questão a realidade do mundo e da presença do homem no mundo”. Este tipo de operação aparece no percurso dos pássaros no poema composto por Attar e aparece no percurso dos atores do centro, em especial no período africano. Este tema nos leva de volta às questões de des-condicionamento e abertura de novos espaços de criatividade, como foi tratado no início da dissertação. É difícil pensar em des-condicionamento sem crise. O tema da crise se coloca como inerente tanto à ascese quanto à criatividade, aludindo ao sentido *grotowskiano* (mencionado na página 16), pois a “descoberta artística” pressupõe a entrada no desconhecido, o que trás em si a experiência da ruptura. Outra referência sobre este tema é o ideograma chinês que representa a palavra *crise*, este mesmo ideograma significa também *oportunidade*.

A adaptação do texto para o teatro

Finalmente a Cia chegou à última versão de sua experimentação com a epopeia sufi, concretizando a promessa de reunir em uma, as diferentes possibilidades que os atores e Brook haviam experimentado nos anos iniciais de pesquisa. Era preciso “suplantar as impressões parciais e fragmentárias causadas no passado com uma tentativa de capturar o poema em sua inteireza, de contar sua história de modo mais pleno.” (BROOK, 1994, p. 207)

O escritor Jean-Claude Carrière, havia se incorporado ao grupo em 1974, foi responsável pela tradução do texto *Timão de Atenas* de Shakespeare, para o francês; a primeira montagem do CICT em sua nova sede, o Teatro *des Bouffes du Nord*. Durante este tempo entre 1974 e 1979 Brook e Carrière trabalharam utilizando o texto⁶² da Conferência como base de exercícios para os atores. Desta forma Carrière também pôde como escritor, vivenciar etapas de experimentação com este material:

Avant de travailler une pièce, Peter Brook et moi faisons toujours des exercices. Nous nous sommes servis des nombreux personnages de La Conférence pour inventer d'autres personnages, jouer sur les gestes, pour imiter sans les imiter.

⁶² No início Brook utilizou a tradução inglesa de Charles Stanley Nott de 1954, e agora utilizaram também a tradução francesa feita pelo orientalista Garcin de Tassy, em 1863, na qual C. S. Nott havia se baseado.

Nous avons créé des oiseaux humains et des hommes-oiseux. (CARRIÈRE, 2010, p.1)⁶³

No início de 1979, os organizadores do Festival de Avignon convidaram o CICT para montar um espetáculo para o Festival em julho, Brook perguntou a Carrière se ele poderia escrever uma peça a partir da *Conferência*, em cinco meses de ensaios, e ele “teve a boa ideia de aceitar” (CARRIÈRE, 2010, p. 2). Sua tarefa, como foi dito, era a de escrever um roteiro estável que contasse a história de maneira mais plena, ao contrário dos fragmentos e leituras próprias sobre o texto original, trabalhados nos exercícios. Ao final de dois meses ele entregou para os atores uma primeira versão do texto.

Brook acredita na importância da presença de um escritor, “um especialista, um homem das palavras” (Brook, 1994, 208) para construir os textos de seus espetáculos. Porém, o autor deve estar aberto para o processo colaborativo com os atores. Através de improvisações, as cenas escritas vão sendo testadas e experimentadas a fim de se chegar à forma mais justa do texto, a partir das necessidades da cena.

Este processo se dá na verdade, no CICT com todos os elementos que vão dar forma ao espetáculo, tendo sempre o jogo do ator como eixo. Tanto a figurinista e cenógrafa Sally Jacobs, quanto os músicos e etc., trabalhavam pesquisando e testando sua criação na relação com os atores – vendo na prática o que realmente “ganhava vida”.

Os atores improvisavam as cenas que Carrière havia escrito e ele assistia a este trabalho juntamente com a intervenção do diretor. A partir desta interação ia reescrevendo e reestruturando o texto.

A adaptação feita por Carrière seguiu a linha narrativa geral do texto de Attar, valorizando seu aspecto dinâmico. O texto da peça está composto por cinco partes, ou grandes cenas, assim como o texto original se estrutura em cinco grandes capítulos. A ideia fundamental de Carrière e Brook para a adaptação era de não fazer uma assembleia dos pássaros, mas sim, uma viagem, enquanto que no texto original a viagem é relatada praticamente no final do livro, em um parágrafo. A maior parte da situação retratada é justamente a conferência, a conversa entre os pássaros. Já na peça, a conferência acontece no início, nas duas primeiras cenas e daí em diante começa a viagem. Carrière enxertou

⁶³ Antes de trabalhar em uma peça, Peter Brook e eu fazemos sempre exercícios. Nós utilizamos vários personagens da *Conferência* para inventar outros personagens, trabalhar sobre os gestos, para imitar sem os imitar. Nós criamos pássaros humanos e homens-pássaros.

histórias e encontros com personagens dentro do percurso da viagem, ou seja, na travessia pelo deserto e pelos sete vales até a chegada à morada do Simorg.

Toda a carga da tradição islâmica presente no texto de Attar e a repetição de temas e histórias, não aparece na adaptação. O texto de Carrière recolheu o que havia de universal no texto original. A aventura dos pássaros é a mais evidente e com caráter simbólico inespecífico. No texto original ela está imersa no contexto da religião islâmica.

Na adaptação, Carrière trabalhou para fazer uma síntese muito acurada das histórias e dos personagens-pássaros. A diversidade de pássaros alude aos diferentes tipos humanos, no sentido das diferentes tendências de caráter e comportamento. Por exemplo, o Falcão é o guerreiro, leal e orgulhoso que não vê sentido em empreender tamanha viagem para encontrar um rei legítimo na medida em que ele já serve a um rei. O Pardal é pequeno e sensível, e sua desculpa é de ser frágil, ele não acredita ser capaz de fazer tal viagem. Tipologias diferentes, porém ambos são convidados a ir além e si, e cada um tem sua desculpa para não colocar-se em questão, o medo do comprometimento os faz duvidar.

Para a estruturação dos personagens e do estilo do texto, optaram pela construção narrativa intercalada com a dramática, tendo em vista a dimensão narrativa na atuação:

*La deuxième idée – que nous avons d’ailleurs eue ensemble avec Peter – c’était de faire de la huppe (personnage central de La Conférence des Oiseaux) à la fois un personnage et un conteur. Il faut peut-être s’arrêter sur ce point un instant car c’est une idée majeure de Peter Brook. Dans tout le travail théâtral de Peter, chaque acteur doit être capable, à la fois, de jouer son personnage et de le raconter. Il est le conteur de son propre personnage. Pour lui, l’acteur idéal est celui qui est, ni totalement dedans, ni totalement dehors, **qui peut rentrer dans le personnage, le jouer avec une conviction totale et, tout à coup, en sortir et le raconter**, voire le juger, avoir une opinion critique sur le personnage qu’il est en train de jouer. (CARRIÈRE, 2010, p. 3) ⁶⁴ (grifo meu).*

A presença da narratividade no jogo do ator mantém um espaço de não identificação, um espaço de reflexão, tanto para os atores quanto para o espectador. Não se deve identificar com a ficção e perder-se na ilusão, como postulava Brecht; é desejável que se retorne à vida “real”, e no caso de Brook, ao fato de que estamos efabulando para

⁶⁴ A segunda ideia – que nós também tivemos juntos, com Peter – era de fazer da Poupa (personagem central da *Conferência dos Pássaros*) ao mesmo tempo um personagem e um contador de histórias. É preciso talvez se ater sobre este ponto um instante porque esta é uma ideia central de Peter Brook. Em todo o trabalho teatral de Peter, cada ator deve ser capaz, de, ao mesmo tempo, representar seu personagem e de o narrar. Ele é o narrador de seu próprio personagem. Para ele, o ator ideal é aquele que está, nem totalmente dentro, nem totalmente fora, que pode entrar no personagem, o representar com uma convicção total e, de repente, sair do personagem e o narrar, realmente o julgar, ter uma opinião crítica sobre o personagem que ele está atuando.

construir-nos. O teatro enquanto espaço de elaboração sensível sobre a vida humana, onde o “faz de conta” se aproxima de uma “simples necessidade orgânica” (BROOK, apud ROOSE-EVANS, 2001, p.174).

Carrière chegou a um texto que respeita e representa o original, expressando uma dinâmica e leveza próprias necessárias para o espetáculo. Como uma estrutura “essencial” extraída do texto maior, mais complexo, inserido em um contexto específico.

2. “L’Os” – “O Osso”

“O Osso”, texto de Birago Diop foi adaptado também por Jean-Claude Carrière juntamente com Malick Bowens, ator da cia. (nascido no Mali, África). Malick Bowens incorporou outro conto: “*Certificat*” à trama de Diop. Um pequeno conto oral que ele conhecia. *Certificat* era filho de Mor Lam, o protagonista de *O Osso*, e ele era o único que sabia escrever na aldeia. Ele frequentou a escola e obteve um certificado de seus estudos, daí vem o seu apelido: «(...) *l’histoire de Certificat, qui apportera au spectacle les moments les plus amusants de la comédie, où les acteurs communiquent à travers des sons et des hurlements.* » (RUFFINI, 2012, p. 169) ⁶⁵

A tese de doutorado de Rosaria Ruffini “*Les Afriques de Peter Brook*”, orientada pelo prof. Georges Banu, é um material muito extenso e interessante, e contribui para esta pesquisa com uma descrição e análise do espetáculo “L’Os”. O autor, Birago Diop, segundo Ruffini:

(...) se présente comme un collecteur de contes, un traducteur des savoirs anciens qui travaille à côté des griots. Il est l’une des figures de référence du passage de témoin de l’oral à l’écrit qui a eu lieu après l’Indépendance (du Senegal), quand nombre de conteurs ont commencé à utiliser l’écriture afin de sauvegarder la mémoire du passé. (RUFFINI, 2010, p. 164) ⁶⁶

“O Osso” tinha a função de criar um campo de empatia para que o público pudesse aceder ao tema mais inefável trazido pela “Conferência”. “O Osso” é um conto de ensinamento da mesma forma que o poema sufi. Porém sua qualidade é “bruta”, acessível, e trata de comportamentos humanos totalmente reconhecíveis a nível cotidiano, enquanto

⁶⁵ (...) a história de *Certificat*, que trará ao espetáculo os momentos mais divertidos da comédia, onde os atores se comunicam através de sons e de berros.

⁶⁶ (...) atua como um coletor de contos, um tradutor dos conhecimentos antigos trabalhando ao lado dos griots. Ele é uma das figuras de referência da passagem do testemunho oral para a escrita que se deu depois da Independência (do Senegal), quando muitos contadores de histórias (narradores) começaram a utilizar a escrita para salvaguardar a memória do passado.

que a Conferência se insere em uma simbologia mais abstrata de cunho espiritual. Mas ela também resguarda uma entrada bastante acessível, por seu formato de fábula e por sua “humanidade”. Os pássaros (alegoria de seres humanos) são levados a expor suas debilidades, seus medos, seus anseios. A obra de Attar tem sua grandeza justamente em retratar níveis muito imediatos, prosaicos da natureza humana e níveis mais sutis, mais íntimos dos processos por que passa a alma de um ser humano diante de grandes temas como a morte e o sentido da vida.

Mais a frente será descrito o enredo do conto no tópico sobre o espetáculo.

O Espetáculo – 1979 e 1980

Considerações Gerais

O espetáculo “*La Conférence des Oiseaux*” estreou em julho de 1979 no Festival de Avignon, França. O local das apresentações foi o pátio do Claustro do Convento das Carmelitas, a céu aberto. Essa era a quinta montagem do CICT - *Centre International de Création Théâtrale* após a abertura do *Théâtre des Bouffes du Nord* em Paris em 1974. No dossiê de registro de atividades do CIRT / CICT, onde consta a programação do ano de 1979, pode-se ler:

Esta será a primeira vez que Peter Brook e a sua trupe irão a Avignon. O programa foi concebido para oferecer uma ideia global do trabalho realizado por muitos anos, que se pode simplesmente resumir em duas palavras: Pesquisa e Criação. A criação será “*La Conférence des Oiseaux*”. (...) Paralelamente, alguns membros do Centro irão apresentar outros espetáculos, mais curtos, mais ligados à pesquisa, onde o papel da improvisação será bastante grande. (CICT, nº11, 1979, p. 36 e 37) ⁶⁷

Este momento, portanto, estava investido de um caráter de revisão, recapitulatório, um fechamento de ciclo reunindo o que havia sido vivido nos anos anteriores. Um momento de síntese e de culminação das atividades do Centro que incluía a montagem de espetáculos e as “animações” feitas pelo grupo em locais não convencionais: em asilos, escolas, hospitais, etc., utilizando jogos cênicos e improvisações. Prática desenvolvida nas viagens do período inicial do Centro que se manteve praticamente durante todos os seus

⁶⁷ *Ce sera ala première fois que Peter Brook et sa troupe se redront en Avignon. Le programme a été conçu pour offrir une idée globale du travail accompli depuis des années, qu'on peut très simplement résumer en deux mots> Recherche et Création. La création, ce sera « La Conférence des Oiseaux ». (...) Parallèlement, plusieurs membres du Centre vont animer d'autres spectacles, plus courts, plus liés à la recherche, où la part d'improvisation sera plus grande.*

anos de atividades. Como aparece na citação, a pesquisa é uma atividade que define as intenções do grupo, um aspecto que marca a proposta do diretor, e que se expressa também enquanto **manutenção de um espaço de relação entre teatro e sociedade** fora do circuito do mercado cultural dominante. Diluindo também a pressão exercida pelas “tendências do momento”. Atitude que marca a fundação mesma da companhia, a determinação em escapar dos clichês culturais.

Após o contato com a cultura Mexicana, em especial com os *Tarahumaras*, Artaud desenvolveu reflexões sobre o tema da cultura que dialogam com o posicionamento de Brook:

A Europa tem da cultura a concepção de um verniz, porque se esqueceu do que a cultura foi nas épocas em que de facto ainda existia; as palavras têm efetivamente um significado rigoroso, e não é possível extirpar da palavra cultura o seu sentido profundo, o seu sentido de modificação integral, e pode até dizer-se mágica, não do homem, mas daquilo que no homem é ser, porque o homem verdadeiramente cultivado traz o espírito no corpo. (ARTAUD, 1975, p. 63)

A imagem da cultura enquanto cultivo e transformação material, vir a ser das potencialidades humanas, ou, do espírito humano; ressoa com a pesquisa brookiana. É como se, evitando a vinculação “automática” com o modo de funcionamento hegemônico, mantendo uma companhia internacional e o trabalho com as animações em locais “periféricos”, o diretor procurasse manter vivo um relacionamento homem e cultura no sentido *artaudiano*, no seio da cultura europeia.

O Teatro *des Bouffes du Nord* inaugurou sua programação com *Timão de Atenas* de W. Shakespeare; em seguida encenaram uma adaptação do livro do antropólogo Colin Turnbull, *Les Iks*, em 1975; depois veio a montagem de *Ubu aux Bouffes* de Alfred Jarry, em 1977, e *Medida por Medida* também de Shakespeare, em 1978. Assim, foram encenadas: duas peças menos “nobres” de Shakespeare, (segundo análise feita por Georges Banu [2002, p. 255]); uma adaptação cênica do relato de um antropólogo sobre a degradação de uma cultura tradicional africana e uma farsa satírica sobre a luta pelo poder e a falta de escrúpulos das classes dominantes.

Todos os quatro espetáculos têm como temática o ser humano e sua conduta ética, as relações de poder e a vida comunitária. Brook por um lado, espelha a degradação da cultura, e por outro, pratica sua afirmação na proposta da ética de trabalho do grupo.

Os temas dos espetáculos tendem para um caráter épico, dentro dele aparecem linhas de sentido de uma dimensão mais íntima, porém não “subjativa”, no sentido “psicológico” do termo. Brook trabalha a dimensão subjetiva no território do “ser”, da intimidade do indivíduo perante sua própria consciência e conduta, em um contexto ético e existencial; uma concepção que não é a da subjetividade psicológica no sentido ocidental mais comum. Sobre esse tema gostaria de mencionar a noção de “consciência moral” presente nos ensinamentos de G.I. Gurdjieff, que ajuda a esclarecer a noção de uma “subjetividade objetiva” que parece transparecer no teatro de Brook. Cito trecho em que P. Ouspensky transcreve falas de Gurdjieff sobre este termo:

A consciência moral é um estado no qual o homem sente, de maneira imediata e total, tudo o que em geral sente ou pode sentir. (...)
(E como o homem está repleto de contradições) o despertar de sua consciência trará consigo todos os desconfortos e todos os sofrimentos inimagináveis. (...)
O conceito de “consciência moral” nada tem em comum com o de “moralidade”.
A consciência moral é um fenômeno geral e permanente. É a mesma para todos os homens (...) podemos dizer que existe uma consciência do homem que não tem contradições. Essa consciência não é um sofrimento, mas uma alegria de caráter inteiramente novo.
(...) um elemento de alegria muito sutil, um gosto antecipado da verdadeira “consciência lúcida” aparecerá gradualmente.
(Ouspensky, 1993, p. 182 e 183). (negrito meu)

Esta noção parece estar na raiz do desejo de universalidade no teatro de Brook. E o processo de “despertar da consciência” a partir de um autoconhecimento gradativo – representa um processo análogo ao que está descrito na *Conferência*. Este despertar, se transposto para o processo maior do grupo, aparece através dos textos escolhidos por Brook, como um reconhecimento da situação da cultura e do homem no mundo, imerso nos valores da sociedade industrial. Esta mesma que por sua influência causa a degeneração de uma cultura tradicional. Como é o caso de “Os Iks” – um relato de um antropólogo sobre um acontecimento real. Para melhor localizar o termo “consciência” cito uma frase de Madame de Salzmann:

El deseo de ser consciente es el deseo de ser. Sólo puede ser comprendido en el silencio. (SALZMANN, 2011, p. 192) ⁶⁸

A *Conferência*, portanto, se inseriu em um momento de síntese do período de trabalho do Centro, entre 1970 a 1979. Além disso, ou, por esta mesma missão cíclica, este

⁶⁸ O desejo de ser consciente é o desejo de ser. Só pode ser compreendido no silêncio.

espetáculo acabou por encarnar a culminação da linguagem que o grupo veio pesquisando e desenvolvendo ao longo dos anos. Georges Banu escreveu em seu estudo *La Conférence des Oiseaux – ou le chemin vers soi-même*.⁶⁹

A Conferência aparece como o fechamento de um programa e é significativo que depois de terminarem suas apresentações, os membros do grupo se deram um período de descanso.

(cito também a nota de pé de página) Não se trata de uma ruptura, mas da vontade de dar a cada um a possibilidade de se encontrar só, face a si mesmo e diante de seus próprios projetos teatrais. A próxima etapa do grupo vai ser o trabalho sobre “*O Mahabharata*”. A escolha de um grande poema épico confirma a importância deste tipo de trabalho para a pesquisa atual de Brook e do CICT. (fim da nota)

O texto deste célebre poeta sufi, Attar, os acompanhou praticamente desde suas primeiras reuniões e veio seguindo seu percurso assumindo o sentido de uma arqueologia do grupo. (BANU, 2002, p. 255)⁷⁰

Parece ter havido uma convergência de elementos que tornou a peça uma obra ímpar. Elementos que vieram sendo trabalhados e depurados pelos atores durante estes oito anos e que alcançaram uma espécie de “excelência alquímica” nesta montagem. *Conferência* traz também um lastro importante da memória da companhia como já foi tratado nesta dissertação e como diz Banu – tem um valor “arqueológico” da história do grupo, vivido nas muitas experiências e muitos exercícios compartilhados entre os atores a partir do poema de Attar durante os anos iniciais de pesquisa. A memória inicial do grupo está impregnada com a presença da *Conferência*, pois a formação da identidade grupal nasceu grande parte nesta relação, se renovou no passar dos anos e culminou com a efetivação do espetáculo de 1979.

Seria possível fazer uma relação entre o processo de preparação da *Conferência* com a lógica do princípio do *Jo Ha Kyu*. Houve o período inicial *Jo*, durante as viagens; o segundo momento, *Ha*, quando o grupo já havia ganho uma certa maturidade (nas improvisações a meia noite) e o terceiro momento, *Kyu*, da montagem do espetáculo, como culminação do processo. Cada etapa vivendo seu “amadurecimento necessário” que a lançava à outra etapa. Abrindo então um novo processo em outra escala. Como mencionou

⁶⁹ *A Conferência dos Pássaros – ou o caminho em direção a si mesmo.*

⁷⁰ *La Conférence apparaît comme l'accomplissement d'un programme et il est significatif qu'après avoir terminé sa représentation, les membres du group s'offrirent une période de répit. (nota) Il ne s'agit pas d'une rupture, mais de la volonté de redonner à chacun la possibilité de se retrouver seul, face à lui-même et face à ses propres projets théâtraux. La prochaine étape du groupe va être le travail sur le Mahabharata. Le choix d'un grand poème épique confirme l'importance de ce type de travail pour la recherche actuelle de Brook et du CICT. (fim da nota) Le text de ce célèbre poète soufiste, Attar, les accompagnés presque dès leurs premières réunions, et suivre son parcours prend le sens d'une archéologie du groupe.*

Banu, a *Conferência* significou uma etapa que lançou o grupo para um projeto de maior envergadura. Foi “uma casa no meio do caminho”, segundo Brook (doc. *Stages*, 1980, 56m: 30s) em relação ao longo percurso de criação que o grupo iria viver em seguida, para a montagem do espetáculo “*O Mahabharata*”.

Outro fator que parece relevante mencionar é o fato de Brook ter realizado o filme “Encontros com Homens Notáveis” – baseado na autobiografia de George Ivanovich Gurdjieff, a partir de um convite feito por Madame de Salzmänn, justo antes de iniciar a montagem da *Conferência*. Ela esteve presente todo o tempo acompanhando o trabalho, dando a palavra final sobre o resultado de cada dia de filmagem. Este foi inegavelmente um período intenso de trabalho, em locações no Afeganistão, comportando tudo o que significava mergulhar na obra de Gurdjieff e na possibilidade de encarnação cinematográfica de aspectos importantes deste conhecimento.

(...) a recompensa estava no trabalho íntimo e diário com Madame de Salzmänn. Sentávamo-nos juntos durante horas a fio; ela era como um centro imóvel de energia concentrada, e, ao discutirmos cada detalhe do roteiro, eu era capaz de sentir o meu próprio pensamento elevar-se, por meio de sua presença, através do desafio de seu pedido, a um nível anteriormente desconhecido de intensidade. A minha primeira reação havia sido imaginar o filme dinâmico e colorido que poderíamos fazer, (...) Seu objetivo não era fazer um filme “interessante” pelo simples motivo de fazê-lo, (...) O seu propósito era o de proporcionar ao espectador uma experiência direta daquele “algo outro” que ela havia experimentado com Gurdjieff ao longo dos anos. (BROOK, 2000, p. 275)

Apesar de não ter encontrado nenhuma menção direta a esta relação, por parte de Brook, suspeito que haja uma ressonância entre estes dois trabalhos. A montagem da *Conferência* se inicia na sequência, depois do lançamento do filme em 1978 que havia sido iniciado em 1976. Parece que se configurava o momento ideal, em muitos níveis; práticos e “interiores”, para finalmente concretizar o espetáculo sobre a busca espiritual. Assumir plenamente em forma cênica, no circuito europeu, o “eixo filosófico” de seu teatro. O filme, de alguma maneira, deve ter contribuído para legitimar a *Conferência* diante do público e do próprio CICT.

Um Espetáculo Extraordinário

Nos relatos que pude colher no Brasil e na pesquisa em Paris, a menção à qualidade do espetáculo foi uma unanimidade. Obteve sucesso de público e todas as pessoas com as

quais conversei se referiram ao espetáculo como sendo especial, tanto enquanto obra de teatro, quanto por uma qualidade “outra”. Na conversa com o professor e diretor Francisco Medeiros, (quem dirigiu uma montagem a partir d’“A Conferência dos Pássaros” com alunos formandos da Unicamp, no ano de 1997), ele relatou que teve a oportunidade de assistir ao espetáculo do CICT em Nova Iorque, em 1980, e que lhe foi muito impactante, ele inclusive assistiu mais de uma vez e se disse “apaixonado” por este trabalho de Peter Brook.

No encontro com o professor Georges Banu, lhe perguntei sobre suas impressões do espetáculo e também como ele havia sido recebido pelo público:

Foi um delírio, fez muito sucesso. (...)

Para mim é o melhor espetáculo de Brook, bem mais interessante que o *Mahabharata*, bem mais inventivo, no plano dos elementos teatrais; no plano da criação teatral... Com seu valor de comunicação. (...) Havia toda uma evolução, nas passagens de pássaro, a homem-pássaro, a homem.

O teatro não desenvolve um discurso filosófico, o teatro é interessante quando ele consegue encontrar uma solução física para falar disso... E nisso (o espetáculo) é muito bom. Para mim, sem dúvida é o melhor.

Ao mesmo tempo, há um discurso sobre a comunidade, sobre a própria equipe dos atores de Brook (...). E também, sempre chamei a atenção para a importância de haver os dois espetáculos juntos “*L’Os*” e “*La Conférence des Oiseaux*”.

(conversa com Georges BANU, 2012, aos 35m: 00s.)

Paul Barrett, ator inglês que mora em Paris há muitos anos, também corroborou esta avaliação. Aos 24 anos ele assistiu ao espetáculo no *Théâtre des Bouffes du Nord* na temporada de 1980. No ano seguinte, em 1981, Paul ingressou na Tradição Sufi, da qual nunca, antes do espetáculo, havia ouvido falar. O relato de Barrett⁷¹ é muito interessante na sua totalidade. Transcrevo alguns aspectos abordados por ele. O ator começou se referindo ao espaço de cena, e do teatro em si, à sua simplicidade e à ausência de cenário. Efetivamente, o Teatro sede do CICT, o *Bouffes du Nord*, tem a aparência de uma ruína como foi visto anteriormente. As paredes são descascadas, e ele diz:

O que era forte na “*Conférence des Oiseaux*” era que **o trabalho humano, o trabalho dos atores, era muito refinado. O figurino era muito elaborado e o cenário – nada.** Então, isso era impressionante. Esse lado muito simples, mas enormemente trabalhado sobre o humano, sobre o ator. E também sobre o figurino, o aspecto visual do figurino em si, as imagens, as cores, as formas; era muito interessante. (BARRETT, (áudio), 2012, 08m: 35s).

⁷¹ As transcrições das conversas constam dos anexos ao final da dissertação.

Ele diz que, além da história por si só, ser uma história interessante, sólida, ter sua potência, **havia uma nobreza no ambiente do jogo dos atores que não era comum. “Não havia um espírito de competição entre os atores”, “havia uma energia que se podia sentir na unidade da trupe”** e isso o havia tocado muito. Ele mencionou também a qualidade do trabalho vocal, dos ruídos dos pássaros que era impressionante.

Todo trabalho físico também era muito desenvolvido, muito preciso. Cada pássaro tinha o seu movimento, seu ruído diferente. (...) Tudo era muito original, muito diferente e muito preciso ao mesmo tempo. Era muito detalhado. Não era algo generalizado; era um trabalho feito em profundidade. (BARRETT, 2012, 15m: 30s.).

Diante destes relatos, a qualidade que o espetáculo demonstra ter alcançado em 1979, parece expressar a versão mais refinada e completa da capacidade de trabalho do grupo, resultante do processo de experimentação e criação que durou oito anos. Graças à parceria com a vitalidade e a liberdade da farsa “O Osso”, somando-se à dimensão de fábula da jornada dos pássaros, a cena garantia planos mais diretos de assimilação de onde progressivamente se desdobravam diferentes qualidades e níveis de sentido.

Um programa duplo

Como foi dito, “A Conferência dos Pássaros” foi apresentada sempre juntamente com a farsa “O Osso”, nunca foi apresentada sozinha. Tanto Georges Banu, quanto David Williams, apontam a semelhança desta configuração com formas de teatro tradicionais. Williams compara a relação entre as duas peças com a do teatro Nô e o Kyogen. “*L’Os sets the scene in the imperfect material world, the point of departure for the bird’s journey in search of fulfilment of their spiritual hunger.*” (WILLIAMS, 1988, p. 294).⁷² Ou seja, além de garantir a empatia, a farsa colocava em evidência o sentido de uma busca do ser humano por uma “evolução moral” e por transcendência. Banu se refere à “parceria tradicional”:

La Conférence, toute seule, risquait d’apparaître comme un spectacle totalisant sur la quête de l’homme, et pour tempérer ce discours trop essentialiste il fallait lui joindre « une petite forme ». L’Os fut cette farce qui devait faire contrepoids à La Conférence, le petit face au grand. Et Brook retrouve ainsi la coutume de la

⁷² “O Osso” situa a cena no mundo material imperfeito, o ponto de partida para a viagem dos pássaros em busca da satisfação de sua fome espiritual.

tragédie grecque toujours accompagnée par des saturnales ou du Nô par le Kyôgen. (BANU, 2002, p. 257)⁷³

Cabe aqui lembrar a premissa original de Brook de reunir as qualidades díspares do teatro sagrado e do teatro rústico. O que não deixa de estar presente tanto no teatro grego antigo, quanto no japonês tradicional – a intenção de abarcar a gama de experiências humanas, dando expressão à sua complexidade. Mesma qualidade que Brook menciona em respeito ao teatro elisabetano.

“L’Os” – “O Osso”

Uma farsa “de ensinamento” sobre faltas morais do ser humano, escrita por Birago Diop⁷⁴. Foi apresentada sempre antecedendo a *Conferência*. Durava 40 minutos, contra 75 da peça principal.

Transcrevo trecho da tese de Rosaria Ruffini onde a autora resume o enredo do conto africano adaptado pelo ator da companhia, Malick Bowens e o escritor J. C. Carrière.

La farce L’Os est située dans un petit village sénégalais où un paysan avare préfère mourir plutôt que de partager, avec son camarade, un bon jarret de viande. Le village est le lieu de l’action. (...) Afin de ne pas partager l’os avec son camarade, Mor Lam feint d’être malade en espérant que Moussa quittera sa maison. Moussa n’en a pas l’intention. Mor Lam fait alors semblant d’être mort, mais il n’obtient pas davantage, le résultat escompté: son ami reste pour assister la femme du faux-mourant. Ainsi Mor Lam finit par se faire enterrer vivant, alors que son ami mange son délicieux jarret pour honorer sa mort et il épouse la veuve en vertu de leur longue amitié. (RUFFINI, 2010, p. 166).⁷⁵

⁷³ A *Conferência*, sozinha, corria o risco de parecer um espetáculo totalizante sobre a busca humana, e para amenizar esse discurso muito essencialista era preciso lhe agregar “uma pequena forma”. “O Osso” foi essa farsa que deveria contrabalançar com a *Conferência*, o pequeno face ao grande. E Brook se aproximou assim do costume da tragédia grega, de sempre vir acompanhada pelas saturnais ou do Nô pelo Kyôgen.

⁷⁴ Birago Diop nasceu em 1906 em Dakar, no Senegal. Estudou veterinária na Universidade de Toulouse. (...) Em 1934, ele retorna à África onde, graças a sua atividade de veterinário, ele descobre muitos contos relatados pelos pastores e agricultores das aldeias. Ele conhece também Amadou Koumba, o griot de sua família materna. De sua investigação sobre a cultura oral senegalesa nasce (o livro) *Les contes de Amadou Koumba*. (RUFFINI, 2010, p. 160) *L’Os* foi publicado em 1958 no *Les nouveaux contes d’Amadou Koumba*; em seguida, Diop decide fazer uma versão teatral: *L’Os de Mor Lam* que será representado pela primeira vez no Senegal, em 1966. (...) foi publicado na França em 1976. (RUFFINI, 2010, p. 164 e 165).

⁷⁵ A farsa “O Osso” se situa em um pequeno vilarejo senegalês onde um camponês avarento prefere morrer do que compartilhar com seu camarada um bom pernil de carne. O vilarejo é o local da ação. (...) para não dividir o osso com seu camarada, *Mor Lam* finge estar doente, na esperança de que *Moussa* deixe a sua casa. *Moussa* não tem a intenção. *Mor Lam* faz parecer então que está morto, mas ele não obtém vantagem, o resultado final: seu amigo fica para auxiliar a mulher do falso morto. Assim *Mor Lam* termina por se fazer enterrar vivo, enquanto que seu amigo saboreia seu delicioso pernil para honrar a sua morte e ele esposa a viúva em virtude de sua longa amizade.

Segundo Brook, era preciso oferecer uma “entrada” para que os espectadores, sobretudo os mais céticos, aceitassem a proposição mística da *Conferência*. “Ela ajudava a estabelecer um clima de simplicidade e confiança que tornava então possível conduzir o público à poesia mais rarefeita de uma obra sufi, sem que ele sentisse o tom esotérico como solene ou intimidativo.” (BROOK, 2000, p. 287). Além de conjugar plenamente, como já foi visto, em um só programa, as qualidades do teatro rústico e do teatro sagrado que o diretor almejava reunir no mesmo espetáculo.

A interpretação dos atores era “simples”, tendendo à caricatura, explicitando emoções mundanas e pulsões mais “animalescas”. Tinha forte apelo cômico e me parece também, que, assim como para os espectadores, os atores tinham a oportunidade de viver uma etapa de aquecimento e um fator de equilíbrio para adentrar na trajetória “mais rarefeita” da *Conferência*.

A presença do conto africano também teria a função de fazer “ressoar as memórias” vividas na pesquisa na África, quando o grupo vivenciou experimentações com *A Conferência* e esteve imerso em um profundo processo de aprendizado “rústico” e ao mesmo tempo de auto superação. Aludindo também ao espaço temporal entre o início do centro e a montagem da *Conferência*, a culminação de um ciclo.

A linguagem própria do “O Osso” coloca em evidência, como aponta Ruffini, a distância entre o discurso escrito e formal europeu contra a força da tradição oral apoiada na expressão de uma “palavra física e musical”, onde está alocado o sentido. « *Son écriture est caractérisée par les répétitions fréquentes, les parallélisme, les insertions de chant, de proverbes, de devinettes et de lyriques relatées souvent dans la langue locale.* » (RUFFINI, 2010, p. 164).⁷⁶

O conto “*Certificat*” que foi inserido por sugestão de Bowens, é o responsável por evidenciar o contraste entre as linguagens: um dia Mor Lam, o pai de Certificat lhe dita uma mensagem para um amigo que lhe deve dinheiro, mas Certificat não consegue escrever a mensagem porque ela é uma sequência de sons, imprecisões e onomatopeias de injúria. Só lhe resta apelar ao método antigo e ir pedir a um mensageiro – que repetirá com a mesma vivacidade – que transmita a mensagem. Esta cena pode ser vista no documentário

⁷⁶ Sua escrita é caracterizada pelas repetições frequentes, os paralelismos, as inserções de cantos, de provérbios, de adivinhas e de líricas frequentemente narradas na língua local.

Stages onde o ator Bruce Myers faz o mensageiro que transmite a mensagem ao amigo devedor, que é interpretado por Yoshi Oida. A mensagem é transmitida em uma série de onomatopeias e gestos.

O cenário para “O Osso” era a aldeia africana, com a divisão entre o espaço público e o privado – da casa de Mor Lam. Havia alguns utensílios como: panelas e vasilhas, e pedras que demarcavam os espaços internos da casa. A divisão entre interior e exterior era feita por uma palhiçada. Para esta peça se utilizava somente a metade frontal do espaço de cena do *Bouffes du Nord*, enquanto que para a *Conferência* era utilizado todo o espaço do teatro.

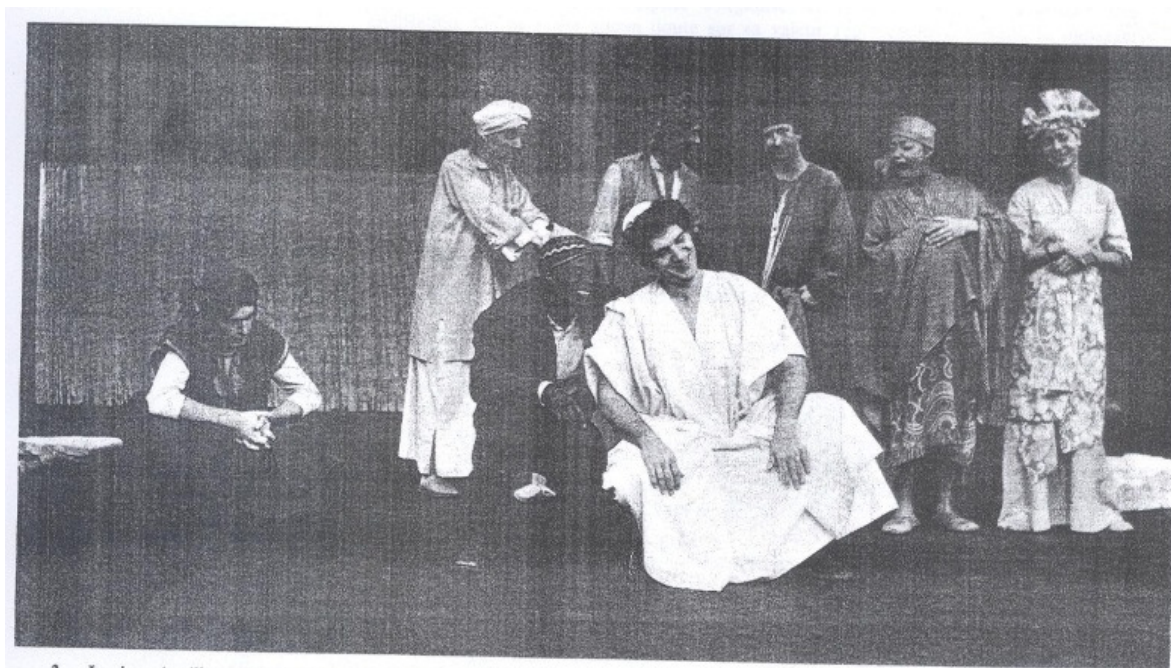
Os figurinos eram “cotidianos” próprios a uma aldeia da região de onde vinha a história, o Senegal. Os atores vestiam tecidos coloridos, panos amarrados na cabeça, combinando com túnicas e também calças e camisas, ao estilo ocidental.

A interpretação, como foi dito, era caricata, “onomatopeica”, própria do tom farsesco e expositivo, visando o riso. Brook teve como assistente de direção o ator Jean-Claude Perrin que atuava também na *Conferência*, onde fica claro sua afinidade com a linguagem cômica⁷⁷. Max Hayter, (ator que também assistiu ao espetáculo em Paris, em 1980, e com quem também conversei), comentou a qualidade selvagem de *Mor Lam* na maneira com que dizia: “*Mon os!*” (meu osso!), que foi marcante para ele. O ator Malick Bowens interpretava este papel, ele é africano e nascido na mesma região de onde vem o conto.

Os atores utilizavam como recurso cômico, dar as falas em duas línguas, o inglês e o francês – o que não acontecia na *Conferência* – ela era toda em inglês ou francês. O que denota uma provocação ao entendimento, como que dizendo, “não é tão importante seguir o entendimento das palavras, e sim se divertir com o jogo, o sentido é bastante evidente”. Provavelmente as informações importantes eram ditas em inglês para que a história pudesse ser compreendida – no caso do público australiano. Estou tomando como referência os fragmentos dos espetáculos que podem ser vistos no documentário *Stages*. Dependendo do país, a língua local ditaria o tipo de predominância da língua.

⁷⁷ No documentário *Stages* há um depoimento do ator que expõe esta sua “especialidade cômica”.

Já para a *Conferência* era importante que as palavras fossem compreendidas ou, na verdade, parece que o relevante era que não houvesse fatores que dificultassem o entendimento, pois o tema, em si, já era abstrato.

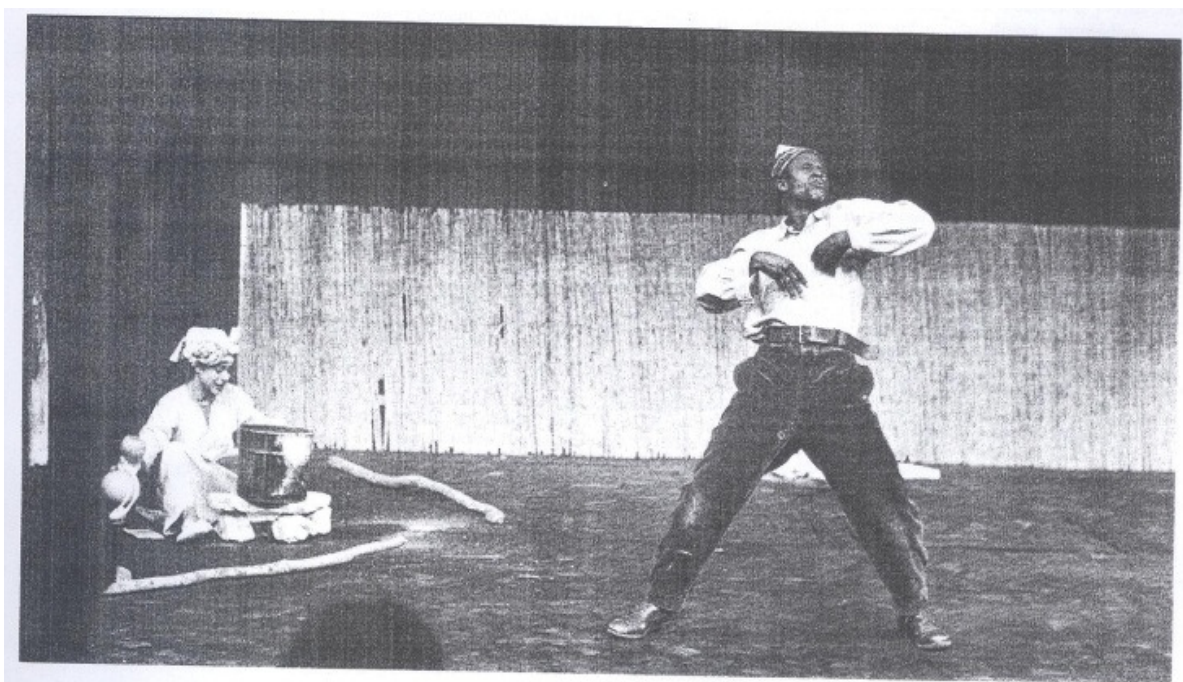


2. — Le vieux du village : «Aujourd'hui est arrivée une vache. Cette vache doit être partagée entre tous...»
Mol Am : «... C'est ma vache.»
Le vieux, assis en position centrale sur l'arbre à palabres, agit en gardien des coutumes du village auxquelles Mol Am tente de se dérober. Autour d'eux, les autres villageois participent bruyamment. Sans qu'il s'agisse d'une reconstitution de village on retrouve ses données structurelles. Les costumes des habitants renvoient à un espace non européen, tandis que les vêtements de Mol Am ne font de lui ni un étranger comme Certificat, ni un Africain comme les autres. Il n'appartient plus à aucun des deux espaces.

O velho do vilarejo: “Hoje chegou uma vaca. Essa vaca deve ser partilhada entre todos”.

Mol Am: “... É minha vaca.”

O velho sentado em posição central em baixo da árvore das palavras, age preservando os costumes do vilarejo aos quais Mol Am tenta de burlar. Em torno deles, os outros moradores participam sonoramente. Sem que se trate de uma reconstituição do vilarejo, se pode encontrar seus dados estruturais. As vestes dos habitantes remetem a um espaço não europeu, enquanto que as vestimentas de Mol Am não fazem dele nem estrangeiro como Certificat, nem um Africano como os outros. Ele não pertence a nenhum dos dois espaços.



3. — Mol Am : «L'os s'est-il amolli ? est-il bien amolli ?»
 La palissade, cette fois-ci, sépare le dedans du dehors, car au-delà c'est le village. Ici règne Mol Am dont le pouvoir se manifeste sans la moindre réserve : le jeu de Malick Bowens appuie sur son indiscutable autorité familiale. En position élançée, prêt à ouvrir les bras dans un geste de pouvoir, Mol Am reste bien stable, car les jambes largement écartées lui assurent un équilibre absolu. Il parle en monarque de l'espace familial. La femme assise, cloisonnée dans le lieu qui lui est réservé, la cuisine, prépare l'os. Tandis que Mol Am s'épanouit dans l'espace tout entier, à sa femme ne revient que cette parcelle soigneusement limitée.

Mol Am: “O Osso está cozido? Está bem cozido?”

A palhiçada, neste momento, separa o espaço interno do espaço exterior, pois do lado de lá está o vilarejo. Aqui reina Mol Am onde o poder se manifesta sem a menor reserva: a atuação de Malick Bowens se apoia sobre sua indiscutível autoridade familiar. Em posição alongada, pronto para abrir os braços em um gesto de poder, Mol Am esta bem estável, pois suas pernas amplamente abertas lhe asseguram um equilíbrio absoluto. Ele fala enquanto monarca do espaço familiar. A mulher sentada, apartada no lugar que lhe é reservado, a cozinha, prepara o osso. Enquanto que Mol Am se pavoneia por todo o espaço, para sua mulher somete lhe cabe esta parcela cuidadosamente limitada.

L'Os

d'après le conte de Birago Diop

adaptation de Malik Bowens et Jean-Claude Carrière

mise en scène de Peter BROOK, assisté de Jean-Claude Perrin

et

La Conférence des oiseaux

récit théâtral de Jean-Claude Carrière

inspiré par le poème de Farid Uddin Attar

mise en scène de Peter BROOK

présenté par le Centre International de Créations Théâtrales,
dirigé par Micheline Rozan et Peter Brook, au Festival d'Avignon
en juillet 1979, aux Bouffes du Nord en octobre et novembre 1979
et d'octobre à décembre 1980.

ET AUSTRALIE ?

Interprètes

Maurice Benichou	Mireille Maalouf
Urs Bihler	Alain Maratrat
Malick Bowens	Bruce Myers
Michèle George *	Yoshi Oida *
Miriam Goldschmidt	Natasha Parry *
Andréas Katsulas	Jean-Claude Perrin
Arnault Lecarpentier	Tapa Sudana
	(pour Paris il faut ajouter Bob Lloyd).

Musiciens : Blaise Catala, Linda Daniel, Alain Kremski *, Amy Rubin *,
Toshi Tsuchitori

Eléments scéniques et costumes : Sally Jacobs

Masques balinais contemporains : Ida Bagus Anom, Wayan Tangguh

Assistants : Marie-Hélène Estienne, Nina Soufy

* Interprètes et musiciens qui n'ont pas participé aux représentations
de 1980.

Huppe – *Ecoutez-moi. Le Simorg est caché par un voile. Quand il manifeste hors du voile, si peu que ce soit, sa face aussi brillante que le soleil, il produit des milliers d'ombres sur la terre. Ces ombres sont les oiseaux. Vous. Vous n'êtes tous que l'ombre du Simorg. Que vous importe alors de vivre ou de mourir? Si le Simorg avait voulu rester caché, il n'aurait jamais projeté son ombre. Et il l'a projetée. Mais comme on ne peut pas le regarder en face, il a fait un miroir pour s'y réfléchir.*

Colombe – *Quel est ce miroir?*

Huppe – *C'est ton coeur.*

(Retirado do texto da peça - CARRIÈRE, 1979, p. 21 e 22).⁷⁸



⁷⁸ **Poupa** – Escutem-me. O Simorg está oculto por um véu. Quando ele se manifesta além do véu, o pouco que seja, sua face tão brilhante quanto o sol, ele projeta milhares de sombras sobre a terra. Essas sombras são os pássaros. Vocês. Vocês não são outra coisa que a sombra do Simorg. Que lhes importa desta maneira, viver ou morrer? Se o Simorg quisesse permanecer oculto, ele não havia jamais projetado a sua sombra. E ele a projetou. Mas como nós não podemos o olhar diretamente, ele fez um espelho para que fosse refletido.

Pomba – O que é este espelho?

Poupa – É o seu coração.

O texto da peça

A adaptação escrita por Jean-Claude Carrière se divide em cinco partes ou cenas maiores:

1. *Le Début de La Conférence* – (p.15 a p. 29) (O Início da Conferência)
2. *Les Dernières Excuses* – (p. 30 a p.39) (As Últimas Desculpas)
3. *Dans Le Désert* – (p. 40 a 57) (No Deserto)
4. *Les Sept Vallées* – (p. 58 a 69) (Os Sete Vales)
5. *Le Simorg* – (p. 70 a 73) (O Simorg)

Um resumo e algumas impressões do espetáculo

Au début du spectacle, c'est la Huppe qui s'avance, seule, vers les spectateurs dans la salle. Elle lance son cri; c'est le crieur public qui annonce un grand début. Son cri résonne dans la salle, dans le bâtiment, dans le monde... Quelque part un autre oiseau fait echo à ce cri... et puis un autre... Le spectateur frémit par tout son corps. (WARE, 1981, p. 9).⁷⁹

O espetáculo inicia com a cena vazia onde surge a Poupa convocando sonoramente todos os pássaros, que começam a responder pelos espaços do teatro. Este início foi concebido nas muitas experimentações realizadas durante as viagens⁸⁰.

A Poupa dá início à narração da história. Quando todos estão reunidos, ela revela sua inquietação perante a situação das coisas no mundo que perdura há muito tempo, “eu não vejo entre nós, outra coisa senão querelas e batalhas, por uma parcela de território, por alguns grãos de trigo.” (CARRIÈRE, 1979, p.15) e anuncia que eles possuem um rei legítimo, o Simorg, que é preciso partir em sua busca. “Ele está perto de nós e nós nos afastamos dele.” (CARRIÈRE, 1979, p. 16) O próprio Simorg havia enviado um sinal de sua presença aos pássaros. Ela mostra um tecido que contem o desenho de uma pluma do Simorg que havia caído na “China” (ver nota 27, p. 55). A Poupa então lê o que está escrito no tecido que traz o desenho da pluma: “Partam a minha procura – será na ‘China’”. (CARRIÈRE, 1979, p. 16).⁸¹

⁷⁹ No início do espetáculo, é a Poupa que avança sozinha em direção aos espectadores na sala. Ela lança o seu grito, é o pregoeiro que anuncia um grande início. Seu grito ressoa na sala, no edifício, no mundo... De algum lugar um outro pássaro ecoa este grito... e em seguida outro... O público estremece por todo corpo.

⁸⁰ Há uma passagem do livro de J. Heilpern, (p. 194), que relata um dos “*Birds Show*” em que “nasceu” uma qualidade única e potente deste momento do primeiro chamado e do encontro sonoro entre os pássaros.

⁸¹ Ou seja, na mente humana já que “China” em persa antigo significava também alma ou mente.

Os pássaros de imediato ficam muito entusiasmados, mas em seguida percebem a envergadura da decisão e começam a apresentar suas desculpas, dúvidas e a se justificarem por não terem porque empreender esta viagem já que sua situação é “boa como está”; seja por arrogância ou por auto piedade. Cada pássaro reage de acordo com determinado padrão tipológico.

Para lhes dirimir as dúvidas e promover uma compreensão sobre o que se oculta nas desculpas que apresentam, a Poupa lhes conta histórias que são encenadas pelo grupo com o uso de máscaras e acessórios⁸². Cada uma tem uma maneira própria de ser contada engajando diferentemente os atores e os elementos. Não são todas “linearmente” contadas pela Poupa.

Nestas histórias, figuram personagens humanos, de reis, princesas, escravos, ladrões, viajantes e também de um santo sufi. Estas histórias dialogam com as questões apresentadas pelos pássaros. Respondem indiretamente, e também através da realidade da cena os coloca dentro do acontecimento. Instaurando experiências simbólicas que informam de um modo não racional. Neste momento são tratados os primeiros obstáculos e as perguntas que surgem para que se efetive a entrada no caminho.

As histórias fazem parte das duas primeiras cenas do espetáculo. Na fase da elucidação às perguntas e desculpas. São oito histórias ao todo, cinco na primeira cena e três na segunda:

CENA 1: *O Início da Conferência*

1ª. O Rei e o Escravo que foi empalado porque enxugou o rosto com o manto de honra ofertado pelo Rei.

2ª. O Rei e o Mendigo a quem o Rei ordena que seja cortada a cabeça porque ele preferiu salvar sua cabeça ao amor do Rei.

3ª. O Rei que pratica tiro ao arco em uma maçã colocada sobre a cabeça de seu escravo e em um tiro o fere.

Estas três histórias são contadas em resposta ao Falcão. A figura do Rei pode ser entendida como uma alusão ao Ego, que exerce um comando tirânico; não é capaz de “amar” e escraviza. A cabeça também pode ser vista como um símbolo de controle e limitação – no sentido de um tipo de funcionamento mental que mantém o

⁸² Fragmentos destas histórias podem ser vistos no filme *Stages*.

condicionamento e a cegueira diante da situação limitadora e que impede a percepção da existência de outra realidade. O escravo apaixonado não quer “perder sua cabeça” e entregar-se ao ser amado. Através destas histórias a Poupa coloca em questão a legitimidade destes Reis, prometendo este atributo ao Simorg.

4ª. A Princesa, sua Serva e o belo Escravo que depois de conhecer a maravilha e embriaguez de uma noite de amor é devolvido à rua sem ter conhecimento do que havia acontecido, pois utilizaram uma poção para lhe drogar, (trechos desta cena podem ser vislumbrados no doc. *Stages*).

Para responder à Garça que deseja empreender a viagem, mas tem medo e por isso quer saber melhor quem é o Simorg, a Poupa narra uma história onde um escravo é levado a viver uma experiência de amor e beleza que o transforma completamente.

5ª A História do Santo que não temia a morte. É endereçada ao Pardal que duvida de suas próprias forças. Esta é a única história de uma figura real da historiografia Islâmica. Segundo os relatos, este era um momento especialmente “mágico”, por seu teor “sobre humano” e porque era narrado também em árabe pela atriz libanesa Meirelle Maalouf, instaurando uma ambiência mais “islâmica”.⁸³

⁸³ Tradução da legenda da foto da página seguinte - Poupa: “Era um santo, mais perfeito que tudo que se possa dizer. Ele tinha o conhecimento e a sabedoria partilhados. Era um exemplo incomparável para os homens e como uma bandeira no mundo...” Os atores atuavam os personagens dos contos dos quais se servia a Poupa. O sábio vestia uma máscara vermelha e a Pomba tal qual uma Antígona, o acompanha através do mundo. É ela que narra em árabe a sua história, enquanto a Poupa a entoava em francês. O olhar de ambos se dirigia ao alto alargando assim o espaço do conto para além dos limites da Conferência dos pássaros, além mesmo do teatro. Um corpo, o do sábio, e duas línguas que se revezam, se entrelaçam. Os pássaros imóveis deixaram suas posturas habituais e escutavam o enigma do sábio.



16. – Huppe : «C'était un saint, plus parfait que tout ce qu'on peut dire. Il avait la science et la sagesse en partage. Il était un exemple incomparable pour les hommes et comme un drapeau dans le monde...» Les acteurs jouent les personnages des contes dont se sert la Huppe. Le sage porte un masque rouge et la Colombe telle une Antigone l'accompagne à travers le monde. C'est elle qui raconte en arabe son histoire, tandis que la Huppe la scande en français. Le regard de chacun se dirige vers le haut, élargissant ainsi l'espace du conte au-delà des limites de la Conférence des oiseaux, au-delà même du théâtre. Un corps, celui du sage, et deux voix, deux langues qui se relaient, s'entrelacent. Les oiseaux détendus oublient leurs postures habituelles et écoutent l'énigme du sage.

CENA 2: *As Últimas Desculpas*

6ª. A Filha do Rei desdenhosa e o ridículo dervixe apaixonado.

Para o Rouxinol e seu amor à Rosa. A Poupa lhe demonstra com este relato que “*La rose ne sourit pas. A chaque nouveau printemps, la rose si rit du Rossignol. Choisis un amour qui ne meure pas.*” (CARRIÈRE, 1979, p. 34)

7ª. A História dos dois Ladrões e os Viajantes.

Para a coruja que ama a ruína onde habita e o ouro. A cena se dá sem que a Poupa intervenha. Com ritmo animado e jocoso, “uma atmosfera de número de clown” segundo Banu. Os Ladrões sentem o cheiro do medo daquele que esconde seu tesouro. Um deles diz ao viajante que ele cheira a medo, “Se você não tem nada, por que então você tem medo?” (CARRIÈRE, 1979, p. 37). Ele escondia peças de ouro no próprio intestino.

8ª. A História do Viajante Persa que perdeu tudo porque, sendo convidado a entrar em uma casa, ele aceitou.

Última história, endereçada a todos os pássaros, é mais enigmática. A Poupa pergunta se estão prontos para iniciar a viagem. Todos demonstram hesitação e ficam em silêncio. Então ela lhes conta rapidamente este conto que é um acontecimento enigmático.

Um homem viajava pela Pérsia e quando ele voltou para a sua casa ele havia perdido tudo: seu dinheiro, sua força, e até mesmo um olho. Seus amigos lhe perguntam o que havia se passado. Ele respondeu que, por acaso, passava em frente a uma casa e a porta estava aberta, ele viu homens que não disseram nada e que eram puros. Eles tinham um frasco de vinho turvo. O viajante não disse nada de mais, somente que estava perdido. Os amigos perguntam impacientemente: “E o que eles fizeram? O que disseram?” E o homem respondeu que eles simplesmente lhe disseram: “Entre.” (CARRIÈRE, 1979, p. 38).

Desta maneira a Poupa vai delineando para os pássaros, e para os espectadores, o real significado da viagem. Ir ao encontro do Simorg significa simplesmente “entrar” e “perder tudo” para tornar-se “livre” (da tirania e da escravidão) para cumprir plenamente a potencialidade do humano, deixando para trás as ilusões sobre si mesmo e o mundo, entrando no verdadeiro conhecimento e na plenitude do Amor “que não morre”.

É pedido a cada um que reconheça sua situação “limitada” e aceite o desafio de transformar a si mesmo e seu posicionamento diante do mistério da existência.

Alguns realmente não irão participar da viagem, entretanto os que se lançam, alcançam o que Banu chama de uma transformação de qualidade.

Depois de escutar a última história, os pássaros permanecem em silêncio até que um deles pergunta sobre o seu significado. A Poupa repete: “Eles simplesmente me disseram: Entre”. A Garça pede que lhe diga por que eles devem abandonar suas vidas? Onde encontrarão forças? A Poupa lhes responde de maneira enérgica que deixem de se lamentar, pois o “Amor ama as coisas difíceis”, lhes exorta a que saiam da infância e se posicionem para o voo. Ela se coloca em posição ao fundo do palco e os pássaros se posicionam em V atrás dela. Todos apoiam um joelho no chão e se elevam em grupo emitindo um som em uníssono e “voam” – esta cena se vê na abertura do filme *Stages*.

Este grito, segundo Brenda Ware, remete aos primeiros gritos no início da peça e marca um novo começo. Depois, não haverá mais a necessidade das histórias alegóricas. Os pássaros iniciaram a jornada, irão vivenciar situações e encontrar alguns personagens durante a travessia do deserto e dos sete vales.

Tanto Georges Banu, quanto Brenda Ware, relatam em seus textos a percepção de que a peça se divide em dois grandes momentos: antes da partida, e, a viagem até a morada do Simorg. Essa mudança se dá no texto, na sequência da passagem da segunda para a terceira cena. Pelo que pude notar esta diferença se dava por uma qualidade de movimento e ritmo e na presença do silêncio, mas também pelo próprio teor dos acontecimentos que passam a se desenrolar em outro patamar de significado.

A marca entre a “primeira parte” e a “segunda” se fazia pela instauração de um momento de **silêncio, quando o palco ficava vazio e na penumbra por algum tempo.**

Segundo Banu, antes, os pássaros se mostravam agitados, individualizados, e depois desta pausa se instala outra atmosfera, mais delicada, que assinala uma mudança de estado e a efetivação da unidade do grupo.

Suavemente entram no espaço os dois pássaros exóticos portando “asas abertas” e voam por um tempo tranquilamente, até que todos os pássaros retornam conservando a mesma atmosfera, porém eles mantêm uma relação entre o grupo e seu guia. Os movimentos são circulares, (fragmentos desta cena estão registrados no *Stages*).

A primeira etapa da viagem é a travessia do deserto. Neste trecho a Poupa terá a função do guia que estimula e esclarece diretamente aqueles que fraquejam. Ela agora lhes relata acontecimentos e não mais histórias de ficção.

Eles voam sobre o deserto, alguns pássaros fraquejam, dizem que não aguentam mais e a Poupa os convence de continuar. Chega a noite, todos pousam para descansar e então encontram o Morcego. Cego, ele procura pelo Sol. O ator (Tapa Sudana) manipula um guarda-chuva preto todo quebrado para sugerir a imagem do morcego. Ele acredita ter passado para o outro lado do Sol por ter voado durante anos e anos, e por isso perdeu suas penas e se encontra agora sempre no escuro. Os pássaros lhe dizem que ele simplesmente se perdeu. Mas ele não aceita e vai embora prosseguindo sua busca.

Os pássaros dormem, alguns se sentem amedrontados e fogem...

O ator que faz a Poupa narra diretamente para a plateia, neste momento, trazendo a dimensão e imagens do conto que não são materializadas em cena. “No início eram centenas e centenas de milhares de pássaros. Os pássaros que se colocaram no caminho preenchiam o mundo. Mas, muitos estacaram na margem do caminho. Outros

partiram secretamente durante a noite.” (CARRIÈRE, 1979, p.45). Os espectadores devem lembrar que diante de si estão “atores lhes contando uma história”.

O grupo encontra ainda um Eremita e o Pássaro Caminhante. Todos são personagens que se desviaram no caminho. Cada um apresenta enganos de percepção ou uma limitação que os levaram a desviar ou não ir até o fim do caminho. Ao final do deserto encontram um velho que é um guardião da morte, “Deem-me seus restos mortais! Onde vocês vão, vocês não precisarão mais disso. Se vocês quiserem ir mais longe, algo deve desaparecer. Ah, eu vi a Fênix morrer.” (CARRIÈRE, 1979, p. 53) Os pássaros ficam interessados e ele lhes conta a história da Fênix. No momento em que a Fênix se prepara para morrer, na história, o velho estende um grande véu negro sobre o tapete e, um a um, em silêncio, cada ator deposita o seu pássaro. (foto de cima)

O velho continua a história. Narrando a morte da Fênix pelo fogo que ela mesma produziu e o ressurgimento das cinzas de uma nova Fênix pequena. Em silêncio os pássaros direcionam lentamente o olhar para o céu como que acompanhando o voo da pequena Fênix renascida. Em seguida o velho recolhe o véu com as “aparências de pássaro” e se retira para o fundo do deserto.



21. – «Silence, sons lointains de clochettes magiques.»
Le Vieillard, agenouillé, a étalé devant lui la toile noire. Son attitude est à la fois concentrée et implacable pendant que le Faucon dépose la marionnette et que les autres attendent.



22. – Vieillard : «Quand le Phénix n'a plus qu'un souffle de vie, il bat des ailes et agite ses plumes. Ce mouvement produit du feu.»
Après que tous les acteurs aient déposé leurs marionnettes, le Vieillard utilise le linceul noir pour matérialiser, à l'aide de palpitations légères, le dernier soubresaut du Phénix.

O Falcão anuncia que está vendo uma montanha ao longe e a entrada de um vale.

Em seguida os pássaros atravessam sete vales antes de alcançar a morada do Rei. Eles representam as etapas de um processo de ascese. São:

1. O vale da **Busca**
2. O vale do **Amor**;
3. O vale do **Conhecimento**
4. O vale do **Nada**
5. O vale da **Unidade**
6. O vale do **Estupor**
7. O vale do **Aniquilamento**.

Nesta terceira parte do espetáculo, mais abstrata, a música e o ritmo ocupavam um papel fundamental, e as passagens por cada vale seguiam uma dinâmica ágil e sustentada. Cada vale é demarcado pelo encontro com um personagem que simboliza o tema de cada etapa. A última máscara utilizada no espetáculo aparece com o personagem do homem que chora e suas lágrimas se transformam em pedras preciosas, (cena que tem fragmento registrado no filme *Stages*).

No vale do estupor os pássaros reencontram o escravo rejeitado depois de passar uma noite de amor com uma princesa. Ele continuou vagando entre a vida e o sonho sem ter certeza do que era ou não real.

No último, o vale do aniquilamento, através da técnica do teatro de sombras é narrado o conto das três borboletas que desejam conhecer a realidade da chama. É utilizada uma vela acesa e borboletas de papel, cada uma está presa na ponta de uma vara. A terceira borboleta é aquela que embriagada de amor se lança decididamente em direção à chama e se funde com ela. Ela conquistou aquilo que desejava conhecer. Mas só ela sabe. E isso é tudo. (CARRIÈRE, 1979, p. 68).

Ao final desta cena aparece o Camareiro, e lhes nega a entrada na morada do Simorg porque “são um mero punhado de terra” e “só têm gemidos a oferecer”. Manda-os embora: “Partam”. Os pássaros imploram, mas o Camareiro fecha a porta e se afasta.

Os que conseguiram fazer a travessia estão exaustos e deprimidos, ficam completamente atordoados, com a reação do Camareiro, inclusive a Poupa. Não há mais nada a fazer a não ser entregar-se à morte.

Passado algum tempo o Camareiro retorna e os faz entrar dando a cada um, um bastão de bambu⁸⁴. O bastão projeta a imagem da verticalidade, e também é um objeto-síntese, remetendo a uma qualidade essencial. Segundo Banu, “um signo de reconhecimento iniciático” (BANU, 1985, p. 290). Bruce Myers atuou no papel do Camareiro, manipulando os bastões ele compunha um portal por onde os pássaros entravam. Os atores seguiam sincronicamente os movimentos do Camareiro. Com a sutileza do tai chi⁸⁵.

O final é narrado pela Poupa:

Lhes foi aberta a porta. Foram-lhes desvelados cem véus. A mais viva luz brilhou. Eles contemplaram enfim o Simorg, e eles viram que o Simorg eram eles mesmos – e que eles mesmos eram o Simorg. Quando eles olharam o Simorg, eles viram que era realmente o Simorg. E se eles colocavam seu olhar sobre eles mesmos eles viam que eles mesmos eram o Simorg. Eles formavam na realidade um só ser. (CARRIÈRE, 1979, p. 72).

⁸⁴ Os bastões são objetos emblemáticos dos exercícios de atenção e sincronia do grupo. Juntamente com o tapete, representam elementos de fundamento da linguagem do CICT.

⁸⁵ Que fazia parte das técnicas de exercício do centro.

Os atores se imobilizavam de frente para os espectadores segurando seus bastões horizontalmente. “Viam o Simorg e viam a eles mesmos” olhando em direção à plateia. “Deixavam-se ver”. Percebe-se pela fotografia da cena, que o olhar dos atores não está direcionado exatamente para um foco exterior, sugere mais um olhar “neutro” sem intencionalidade. Sente-se uma certa imobilidade física e uma “presença global”.

Não compreendendo nada, eles interrogam o Simorg, sem se servir da língua. Eles lhe perguntam sobre o grande segredo. Então o Simorg lhes diz, também sem se servir da língua: “O sol da minha majestade é um espelho. Aquele que se vê neste espelho, vê nele sua alma e seu corpo. Nele se vê por inteiro. Sejam vocês trinta ou quarenta, vocês verão trinta ou quarenta pássaros neste espelho.” Em seguida os pássaros se fundiram para sempre no Simorg. A sombra se confundiu com o sol, e isso é tudo. A via permanece aberta, mas não há nem guia, nem viajante. FIM. (CARRIÈRE, 1979, p. 72 e 73.)

Os atores-contadores de histórias terminam assim o seu relato.



26. — Le chambellan a apporté un faisceau de bâtons. Chacun des oiseaux a droit à un de ces bâtons qui devient presque un signe de reconnaissance initiatique.

« Ces valises, les oiseaux... »
 « droit = »
 « voient = »

27. — Huppe: « On leur ouvrit la porte. On leur ouvrit encore cent rideaux. Ils contemplèrent enfin le Simorg et ils virent que le Simorg était eux-mêmes et qu'eux-mêmes étaient le Simorg. »
 Après avoir suggéré le passage à travers les rideaux, les oiseaux, pour voir le Simorg, se disposent dans un ordre parfait et regardent vers la salle. Nous voient-ils? Voient-ils autre chose? Nous voyons-nous en eux?

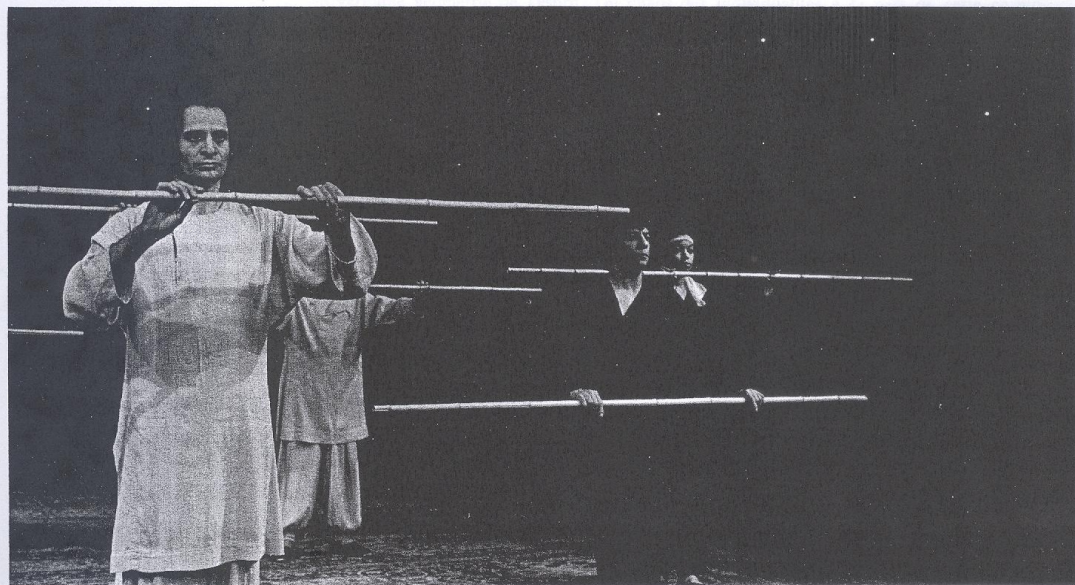


Foto de cima: O camareiro trouxe um feixe de bambus, cada pássaro tinha direito a um destes bastões que se tornavam quase que um signo de reconhecimento iniciático.

Foto de baixo: Poupa: “Lhes foi aberta a porta. Foram-lhes desvendados cem véus. Eles contemplaram finalmente o Simorg e eles viram que o Simorg era eles mesmos e que eles mesmos eram o Simorg.” Depois de terem sugerido a passagem através dos véus, os pássaros, para verem o Simorg, se dispõem em uma ordem perfeita e olham em direção à sala. Nós os vemos? Vêm eles outra coisa? Nós nos vemos neles?

“La Conférence des Oiseaux”

Neste espetáculo foram conjugados diferentes elementos e linguagens: marionetes de pássaros; máscaras balinesas; uso de véus, tecidos e bastões de bambu entre outros objetos. Além da música produzida ao vivo por músicos e pelos atores em cena.

Foi feita uma pesquisa apurada a partir destes elementos “heteróclitos”. A concepção de cenário, figurinos e das marionetes, da mesma maneira que com o texto, se deu conjuntamente com a pesquisa dos atores na criação dos acontecimentos de cena. Daí deriva seu refinamento e singularidade. Cada ator desenvolveu sua interpretação dentro desta interação. Vê-se claramente que cada marionete-pássaro é única, cada ator tem uma relação detalhada e “íntima” com o seu pássaro. Mesmo que utilizando variadas maneiras para simbolizar o pássaro, sempre se percebe uma relação apurada com os gestos e elementos. Em alguns momentos os atores, de forma alternada, usavam somente os dedos dobrados, (podendo ou não estar integrado com um tecido móvel), para indicar a imagem do pássaro, ou mesmo seu próprio rosto.

The work we've been doing has been on the passages from one mode, one technique, to another, so that, in exactly the same way, for us, all styles are useful, and all styles are repellent. In the Conference of the Birds, because it is neither about realism nor about something that is completely abstract, and because it is always about human beings and human possibilities, it is about a group of actors telling a story to people of their own world. (BROOK apud CROYDEN, 2003, p. 180).⁸⁶

O uso dos diferentes elementos, de variadas formas, sem fixar um padrão ou técnica específica, reflete a intenção central da cena que é a de “contar a história”. As soluções foram concebidas e definidas a partir de sua eficácia em produzir o fluxo dos acontecimentos e das imagens; que são o foco essencial do trabalho, mais importante que a produção de uma estética em si.

O Espaço de Cena

⁸⁶ O trabalho que nós viemos fazendo era sobre as passagens de um modo, uma técnica, para outra, então, do mesmo jeito, para nós, todos os estilos são úteis, e todos os estilos são rejeitáveis. Na “Conferência dos Pássaros”, pelo fato de que ela não é nem sobre o realismo nem sobre algo que seja completamente abstrato, e porque trata sempre sobre seres humanos e possibilidades humanas, é sobre um grupo de atores contando uma história para pessoas do seu próprio mundo.

O espaço de cena da *Conferência* se caracteriza pela **ausência de cenários**. No Festival de Avignon, quando estreou, o espaço era aberto e havia terra e areia no chão, em desníveis, e um pinheirinho no fundo – colocado propositalmente. Nas cenas que tenho acesso em registro audiovisual⁸⁷, o espetáculo é apresentado na Austrália também ao ar livre em um ambiente árido de terra batida com pedras ao fundo. É um ambiente natural típico da região.

Para a temporada em Paris no *Bouffes du Nord*, agora para a sala fechada, haviam encontrado a solução dos tapetes – **dois grandes tapetes-persa** cobriam a área de cena, e um menor delimitava a área dos músicos. “O tapete, disse Bruce Myers, ‘é belo, é calmo, é digno. Ele permite uma concentração interior que conduz a um estado menos nervoso. Se chega a uma calma trabalhada’” (BANU, 1985, p. 260)

O tapete remete também à dimensão da fantasia – “o tapete voador”, e ao tapete de oração usado pelos mulçumanos. Espaço do voo da fantasia e do mergulho na transcendência.

Solução muito apropriada que criava uma atmosfera “oriental”, sutilmente apontada, já que para a montagem da *Conferência* não houve, como para o *Mahabharata*, uma intenção de presentificação de uma referência cultural. Para o *Mahabharata* houve todo um trabalho de transposição e adaptação da cultura indiana, como fator significativo. Na *Conferência* o enredo da travessia dos pássaros na busca pelo divino tinha um caráter suficientemente atemporal e a-cultural, não havia a necessidade de configurar uma época ou mesmo a cultura persa do século XII.

O plano de ação da *Conferência* era todo o tempo, o do conto, os atores se alternavam na função de narradores e personagens, enquanto que no *Mahabharata* havia uma estrutura dramática propriamente dita e o narrador da história era um personagem, Vyasa. A relação com a plateia era próxima, como sempre, no teatro de Brook a partir de 1970.

Como a viagem e o plano de ação é simbólico – afinal os pássaros somos nós, os seres humanos – o acontecimento se dá na imaginação e no deslocamento dos atores em cena. Deslocamento em sentido amplo, não só físico. O uso das marionetes-pássaro, das

⁸⁷ No documentário *Stages*, 1980, onde há o registro de cenas da versão inglesa da Conferência, onde o ator Robert Lloyd interpreta a *Poupa*.

máscaras, dos tecidos e por fim dos bambus, propõem outras qualidades de deslocamento, em planos narrativos necessários para configurar os níveis de ação da história.

Os músicos que acompanhavam a peça tinham uma área própria, fora do tapete da área de cena.

A Música

A presença da “sonoridade” em um sentido mais amplo tinha papel marcante na concepção geral do espetáculo; como “*un décor essentiel*” (WARE, 1981, p.53).⁸⁸ A ação cênica era acompanhada todo o tempo por música ao vivo, sustentando ou impulsionando o caráter do acontecimento. Por exemplo, há uma cena onde os pássaros se deslocam (os atores portam e conduzem suas marionetes – e os tecidos que conformam as asas) com delicadeza e concentração; a música é vaga, sugere uma ambiência, são sons estranhos, mas convidativos, produzem uma atmosfera um pouco surreal e misteriosa, permeada de silêncio, (*Stages*, 1980, 1:27:30)

Em outra cena os atores fazem uma “melodia” com vocalizes fortemente rítmicos coordenados com movimentos que marcam a tensão de uma situação – todo o grupo dá suporte para os três atores que realizam a cena de uma história que está sendo narrada pela Poupa (os atores que fazem os personagens estão usando máscaras). A cena é a da história do Rei que atira uma flecha e fere acidentalmente o seu escravo. O trabalho vocal dos atores era bastante presente, conjugado com a sonoplastia e a música incidental. Os instrumentos utilizados produziam sonoridades “multiculturais”. Os músicos, também de diferentes nacionalidades, utilizavam instrumentos de várias culturas, que produziam sonoridades que evocavam diferentes contextos, principalmente orientais, através do uso de gongos, flautas, sinos e instrumentos de corda.

Todo esse trabalho rítmico reflete e demanda uma grande **conexão entre os atores**, a que se refere Paul Barrett, por exemplo. É marcante a sensação de sincronia e conexão dos atores no jogo. Todos estão juntos, presentes, não importando se a cena é focada em dois ou três personagens, o grupo está presente de forma ativa. Base de trabalhado desenvolvida desde o início da companhia, como foi visto, e mantido através das animações e dos exercícios.

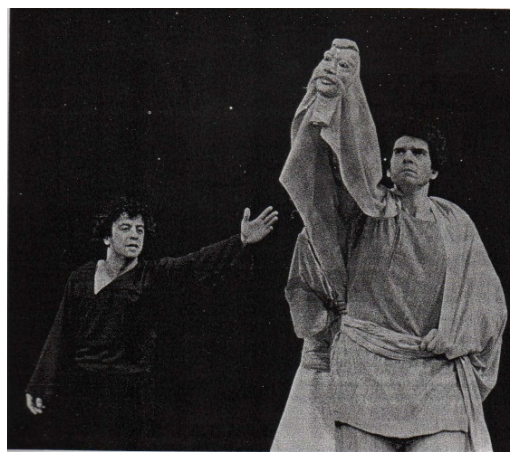
⁸⁸ Um cenário essencial.

Elementos de cena: figurinos – tecidos – marionetes – máscaras – objetos – bastões

Os atores vestiam **roupas básicas** de algodão, lembrando roupas de culturas artesanais – são calças “soltas” compostas por batas compridas, alguns têm uma faixa do mesmo tecido, amarrada à cintura. Usam sapatos tipo sapatilhas. Todos usam roupas claras, somente um dos dois pássaros exóticos e a Poupa usam a veste básica na cor preta.

Os tecidos avulsos são usados para compor o pássaro ou juntamente com as máscaras, para compor os personagens das histórias que são contadas pela Poupa, e também para os personagens que os pássaros encontram durante a viagem. Eles são “móveis”, são utilizados de formas diversas. Há tecidos claros, como chalés ou véus e há tecidos estampados brilhantes de aspecto oriental. Estes são os principalmente os que compõem os personagens da realeza.

Os pássaros foram materializados através de cabeças completadas por tecidos, que podiam compor uma parte do corpo e as asas ou cauda, cada um com sua singularidade. Alguns atores não portavam estas “marionetes” – Alain Maratrat, por exemplo, utilizava seus dedos dobrados como um bico, complementado por um tecido de tom dourado para materializar o Falcão. Jean-Claude Perrin naturalmente tem cara de pássaro – é narigudo e tem olhos redondos e expressivos – seu próprio rosto sugere a imagem de seu pássaro. Na cena do seu pássaro, o periquito, o ator sustenta uma pequena grade em formato de gaiola diante do rosto. Isso é o suficiente para criar a sugestão do pequeno periquito em sua gaiola.



As máscaras balinesas foram escolhidas porque, segundo Brook, elas pertencem a uma tradição longamente lapidada que retrata tipos essenciais de acordo com uma classificação psicológica tradicional do ser humano, como uma “fotografia da alma”. (BROOK, 1994, p. 291). Permitiram uma intensificação da presença e expressão natural do ator, sendo máscaras sem traços grotescos que traduzem uma universalidade e uma realidade particular. (Brook, *Stages*, 1980, 1h:23:18s). A noção de que a máscara pode revelar, mais que esconder, está presente no debate e nos estudos sobre a linguagem da máscara.

Bruce Myers comentou que as máscaras ajudavam a conferir precisão aos movimentos. De fato, esta é uma qualidade que o trabalho com máscaras, em geral, proporciona – a ampliação física e gestual, e a precisão e limpeza nos movimentos. A escolha por usar máscaras balinesas (que cobrem o rosto inteiro) constitui mais um recurso de distanciamento próprio às qualidades épicas da cena, especialmente neste espetáculo.

Os personagens retratados pelas máscaras são seres humanos de traços arquetípicos. Os atores se mantêm no território do narrador, pelo seu uso expositivo e variado. Elas são vestidas e despidas em cena – à vista do público. Em alguns momentos um ator porta a máscara com a mão, criando uma segunda camada de distanciamento na relação com a máscara, funcionando como uma marionete. Esta é uma característica marcante deste espetáculo, a diversidade de maneiras de utilização dos elementos, sejam as máscaras, os tecidos, ou os pássaros. Não há homogeneização, a diversidade está a serviço das diferentes dinâmicas entre distanciamento e incorporação dos personagens. Em algumas cenas a máscara inteira é vestida pelo ator e um outro faz a sua voz, como em um teatro de bonecos, como o Bunraku, forma tradicional do Japão.

Atores narradores

No trabalho dos atores percebe-se uma qualidade lúdica e uma “teatralidade à mostra”. Tudo é feito diante do espectador. Transparecem alegria e vivacidade no modo como jogam. Há um clima de brincadeira mesclado com sagacidade. Em outros momentos atuam com delicadeza e concentração muito “finas”. No momento do voo lento, por exemplo, depois que a viagem se iniciou e outra atmosfera se instala, pode-se perceber claramente (no filme) a relação entre cada ator e seu pássaro/marionete. Percebe-se no olhar

dos atores uma conexão “fina” com sua marionete. É possível notar um fluxo de sensações e imagens que fluem interiormente no ator em sua relação com o pássaro-homem. A relação que cada ator estabelece com suas ações nasceu de um acurado período de experimentação.

Em entrevista a Georges Banu, Bruce Myers comenta sobre o processo de criação do espetáculo:

Pour La Conférence, une fois le texte prêt nous avons relu l'oeuvre d'Attar et nous avons fait des propositions pour l'insertion des récits qui nous ont le plus touchés.

La première lecture est très importante. C'est la première écoute. Ce jour-là l'atmosphère est toujours spéciale, concentrée. Parfois il y en a certains qui trouvent le personnage dès ce moment-là. On lit presque deux semaines. Des lectures à un rythme égal, sans pauses, avec calme.

Ensuit on passe aux improvisations sur les principaux thèmes du spectacle. Cela nous fait découvrir le texte. On parle peu, par contre on essaie physiquement beaucoup de réponses possibles. Ce qui est important ce sont les thèmes que sont derrière, le fait qu'ils sont clairs, précis. Après, la mise en place du spectacle se fait assez tardivement. Brook procède à ce travail beaucoup plus tard que d'autres metteurs en scène. (MYERS, apud BANU, 1985, p. 365).⁸⁹

Pode-se considerar que o grupo já possuía uma habilidade em trabalhar juntos, compartilhando princípios de uma linguagem. Pelo menos o núcleo de atores que participou do período inicial do centro era capaz de sustentar estes princípios, podendo “guiar” os atores recém-incorporados. Lembrando todo o trabalho que esses atores do núcleo inicial tinham inscrito em suas memórias na relação com os pássaros, seus movimentos e sons e com a temática em geral, nas situações propostas na *Conferência*. E ainda, em um nível basal, por baixo deste trabalho mais orientado para a criação de formas, há o trabalho com a atenção e com o “vazio”, que gera um estado essencial básico de trabalho para o ator.⁹⁰ A partir do qual vai sendo feita a experimentação com as formas.

⁸⁹ Para *A Conferência*, quando o texto ficou pronto, nós relemos a obra de Attar e propusemos a inserção de algumas histórias que nos haviam mais tocado. A primeira leitura é muito importante. É a primeira escuta. Neste dia a atmosfera é sempre especial, concentrada. Algumas vezes há quem encontre seu personagem neste momento. A gente lê durante praticamente duas semanas. Leituras em um ritmo contínuo, sem pausas, com calma. Em seguida passamos às improvisações sobre os principais temas do espetáculo. Isso nos faz descobrir o texto. Se fala pouco, por outro lado experimentamos fisicamente muitas respostas possíveis. O que é importante são os temas que estão por trás, o fato de que estejam claros e precisos. Depois, a montagem do espetáculo se faz bem tardiamente. Brook começa este trabalho bem mais tarde que outros diretores.

⁹⁰ Sobre isso ver o Capítulo II, onde relato a sessão de exercícios em que participei conduzida por Peter Brook.

Nesta peça os atores trabalharam imbuídos da dimensão narrativa – em razão do próprio texto e do manejo dos diferentes elementos que lhes colocava em relação instável com os personagens. Os personagens tomavam vida o suficiente para tornar vivo o acontecimento. Evidencia-se a opção por não fixar o uso das marionetes ou das máscaras mais que o suficiente para dar a imagem necessária à ação.

Os atores atuaram alternando entre a narração e a interpretação na primeira pessoa. A Poupa foi concebida, na adaptação de Brook e Carrière, ao mesmo tempo como um personagem e como um narrador, (como foi visto na p. 66). O ator Maurice Benichou interpretou a Poupa na versão “original” francesa. Segundo Jean-Claude Carrière, Benichou era um ator narrador por excelência.

L'acteur idéal en France, c'est Maurice Benichou, l'interprète de la huppe dans la pièce. Quand nous le regardions jouer, nous nous demandions comment il réussissait à mélanger le personnage et le conteur. Il joue le personnage et tout à coup, au milieu d'une phrase, son regard s'aiguise, il juge, il se moque de ce qu'il vient de jouer. C'était une huppe idéale! (CARRIÈRE em entrevista à Revista Teheran, 2010, p. 3).⁹¹

Desta maneira, na peça, o ator que faz a Poupa é o narrador da história e de seu próprio personagem. Em momentos narra passagens da história, como também o que o seu próprio personagem fazia. Como foi visto, a Poupa abre o espetáculo narrando a história: “Um dia, todos os pássaros do mundo, os conhecidos e os desconhecidos, se reuniram em uma grande conferência.” (...) “Quando eles estavam reunidos, a Poupa, comovida e cheia de esperança, se aproximou colocando-se entre eles.” (CARRIÈRE, 1979, p. 15). Os atores são, portanto, narradores dos acontecimentos a que, também, dão vida.

Neste ponto retorna o tema do duplo, que neste espetáculo ganhou múltiplas facetas. Como visto anteriormente, no período em que trabalharam com Kaspar, visitaram o duplo: “essência e personalidade”, ou como escreveu Yoshi Oida “natureza instintiva e a personalidade social” (OIDA, 1999, p. 102). Em Attar o pássaro é uma metáfora “móvel” entre a alma humana e o próprio ser humano em processo de ascese. No espetáculo despontavam o contraste pássaro-homem (da ficção), mas também ator-pássaro, ou seja, ser

⁹¹ O ator ideal na França era Maurice Benichou, o intérprete da Poupa na peça. Quando nós o víamos atuar, nos perguntávamos como ele conseguia combinar o personagem e o narrador. Ele atua o personagem e, de repente, no meio de uma frase, seu olhar se aguça, ele julga, ele zomba daquilo que acabou de atuar.

humano (do real) – pássaro e homem (ficcionalis). Essas dimensões se intercalavam e retro-informavam.

Voltando ao verbete sobre *o Pássaro* do Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, citado anteriormente, este traz, ainda, muitas outras referências. Dentre elas gostaria de citar uma que foi usada por Grotowski, retirada dos *Upanishads*:

Nos *Upanixades*, eles são dois: ‘um come do fruto da árvore, o outro olha sem comer’, símbolos respectivos da **alma individual (*jivatma*)**, **ativa e do Espírito universal (*Atma*)**, **que é conhecimento puro**. Na realidade, não são distintos, e por isso são representados às vezes sob a forma de um único pássaro com duas cabeças. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2.000, p. 688). (grifo meu).

No texto *O Performer*⁹² de Jerzy Grotowski esta imagem aparece como: “*um pássaro que bica e o outro que observa*”. Esta noção do duplo: *ação – não ação* no performer, tratada por Grotowski, é uma outra maneira de compreender estas bivalências, já tratadas, da consciência enquanto visão interior que testemunha os processos ativos no ator.

Em entrevista a Margaret Croyden, Brook se refere ainda à outra dimensão dupla no trabalho do ator, que ele chama de “visão dupla”, fazendo referência a Artaud com “o teatro e seu duplo”. A visão dupla se refere à coexistência das dimensões cotidiana e imaginária no jogo do ator que conta uma história, que parece ser para Brook é a chave da eficácia do “faz de conta”.

(...) contando uma história (...) as pessoas percebem que nós estamos falando sobre elas. No teatro, há essa visão dupla. Tudo que se faz em teatro é duplo. (...) O melhor teatro, mais verdadeiro e mais natural se dá quando os atores e a audiência estão no mesmo mundo. (BROOK em CROYDEN, 2003, p.174).⁹³

No espetáculo “*A Conferência dos Pássaros*” há vários duplos que formam assim uma variedade de “posições”:

- A pessoa e o ator,
- O ator e o personagem (narrador, pássaros, ser humano: rei, escravo, etc.)
- O pássaro e o ser humano,

⁹² GROTOWSKI, Jerzy. 1988 - “Le Performer”. In: *Workcenter of Jerzy Grotowski*. Brochura em inglês, italiano e francês do *Workcenter*.

⁹³ (...) *in telling a story (...) people realized that we were talking about themselves. In the theater, there's this double vision. Everything to do with theater is double. (...) The very best, truest, and most natural theater takes place when the actors and the audience all the time are in the same world.*

- O ser humano – pássaro.
- O narrador e o personagem.
- O imaginário e o real. O teatro e a vida.
- Ator e marionete.
- Ator e máscara.
- e finalmente, o pássaro e o Simorg.

São todos recursos que criam distanciamentos, descolamentos, deslocamentos. Criam espaços simbólicos – metáforas, que tornam possível a cena chegar a encarnar as múltiplas dimensões contidas na narrativa. Como mencionou Banu o espetáculo alcançou “a encarnação da tese filosófica”. Na epopeia sufi todas essas relações se referem ao ser humano, suas variadas possibilidades e experiências no percurso do desenvolvimento espiritual.

Capítulo II

O Ator Narrador

Narrativa e experiência – processos de construção de si

Le Théâtre ne peut exister dans l'ennui. Il faut que le théâtre soit vivant, sinon il est insupportable. La dialectique entre ennui et intérêt, loin d'être superficielle, est très profonde, et la question: qu'est-ce qui suscite l'intérêt? (...)

Ce que suscite l'intérêt, c'est toujours l'humain. On touche là à un phénomène difficile à comprendre et l'on risque en l'abordant de sombrer dans la sentimentalité. Et pourtant, si l'humain est présent de manière juste, n'importe qui passent à côté est pris. (BROOK, apud BABLET, 1972, p.21).⁹⁴

⁹⁴ O Teatro não pode existir no tédio (desinteresse). É preciso que o teatro seja vivo, se não, ele é insuportável. A dialética entre tédio e interesse, longe de ser superficial, é muito profunda, como a questão: “O que é que suscita interesse?” (...) O que suscita o interesse, é sempre o humano. Neste ponto, tocamos em um fenômeno difícil de compreender e onde corremos o risco, em o abordar, de cair na sentimentalidade. E, no entanto, se o humano está presente de maneira justa, não importa quem passe ao lado é “capturado” (pelo acontecimento).

Algumas considerações sobre o Teatro Épico

A presença da narrativa ou de traços épicos se verifica em diferentes estilos, em muitas épocas da história do teatro europeu, desde sua origem na Grécia Antiga. Em seu livro *O Teatro Épico* (2000), Anatol Rosenfeld se dedica a esclarecer a presença do épico ao longo do tempo, desassociando o termo ao teatro brechtiano, em razão do próprio diretor e dramaturgo haver denominado o seu teatro como um “Teatro Épico”. A presença da estrutura narrativa na cena é um tema relevante. Em seu livro *Teatro pós-dramático*, Hans-Thies Lehmann (2007) localiza a estética épica de Brecht como um marco para as transformações que, a partir de então, romperiam progressivamente o amálgama do teatro com o drama, em um panorama onde a cena foi se tornando cada vez mais “teatral” e híbrida, em um deslizamento das fronteiras entre a *performance*, a dança, as artes visuais e o uso das tecnologias.

Na cena grega, poucos personagens individualizados, (quase “entidades”, vestidas com máscaras e aumentadas por coturnos), ganhavam vida “em primeira pessoa” diante dos membros da comunidade que figuravam dentro e fora da cena. A narração (o caráter épico) se entrelaçava ao lirismo no coro e ao drama dos protagonistas. Eram evocadas pela narração, passagens inteiras de acontecimentos que não podiam ser reproduzidos em ação dramática dialógica. O distanciamento dado pelo narrar era necessário para manter os limites entre a vida humana e as “forças maiores”. Como escreve Rosenfeld, “(...) o coro medeia entre o indivíduo e as forças cósmicas, abrindo o organismo fechado da peça a um mundo mais amplo, em termos sociais e metafísicos” (2000, p.40). Neste tempo ainda se delineavam os contornos do indivíduo.

A palavra “teatro” em grego trazia em si o sentido de ver e “olhar com atenção”⁹⁵ em uma operação que visava uma *terapia* do coletivo, conjugando distanciamento narrativo à “experiência intensa” e transformadora da *catarse*. O coro, reflexo da comunidade, não exercia funções ativas, “mas apenas contemplativas de comentário e reflexão” (ROSENFELD, 2000, p. 40).

⁹⁵ Segundo a Enciclopédia Britânica, a **palavra teatro** deriva do grego *theaomai*^[1] (θεάομαι) - olhar com atenção, perceber, contemplar (1990, vol. 28:515). *Theaomai* não significa ver no sentido comum, mas sim ter uma experiência intensa, envolvente, meditativa, inquiridora, a fim de descobrir o significado mais profundo; uma cuidadosa e deliberada visão que interpreta seu objeto (*Theological Dictionary of the New Testament* vol.5:pg.315,706) (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro>)

Processos de memória e reconstituição de experiências têm o potencial de promover aumento de consciência. Representam uma capacidade que distingue a criatura humana dos outros seres. Promove elaboração crítica. A psicanálise e as terapias em geral se baseiam em operações de “re-visão” e narrativa.

No caso do teatro épico proposto por **Bertold Brecht** as soluções de cena apresentavam, a princípio, fortes características didáticas, fruto de intenções políticas, em um contexto histórico específico. Em uma camada de entendimento, Brecht compreendia bem a função “simples” do teatro. John Heilpern comenta em seu livro (1999) que Brecht dizia que poderia chamar o seu teatro de “naïf”.

Sua obra, por certo, foi muito além das intenções didáticas. O artista concebeu formas muito criativas de utilizar a narratividade em cena⁹⁶, tanto no trabalho do ator, como no uso dos elementos e na estrutura dramática (textual e cênica); incorporando influências do teatro físico de Meyerhold que dialogava com a corrente simbolista; como também, teve papel importante a inspiração recebida no contato com o teatro tradicional chinês e o uso de parábolas. Portanto, seu método de distanciamento unia a verve mundana do teatro de cabaré, humorado, irônico e dinâmico a outras referências de teatro físico e narrativo que postulavam estéticas de orientação mais formalista.

Uma das funções chave da atitude narrativa em Brecht era a de expor contradições e revelar intenções encobertas, muitas vezes em par com a ironia, procedimentos que tinham a intenção de gerar reflexão crítica. Por estas razões a dimensão narrativa no trabalho do ator *brechtiano* era essencialmente “teatral”. Tendo por objetivo o distanciamento crítico condizente com o desejo de esclarecer, provocar e conscientizar. O teatro de Brecht apostava na convocação de um entendimento que colocasse em evidência a necessidade de uma tomada de posição, por parte dos espectadores, a respeito do seu papel na vida em sociedade de acordo com a ambiência do materialismo histórico.

Como foi mencionado anteriormente na *Apresentação*, aspectos do **teatro oriental**: do Nô e Kyogen, no Japão e do Teatro de Bali – trazidos para a companhia de Brook pelos atores Yoshi Oida e Tapa Sudana – contêm características épicas importantes que marcaram diretamente a linguagem desenvolvida por Brook. Particularmente sua qualidade

⁹⁶ Como se pode notar nos espetáculos de Brecht a que Brook assistiu, mencionados anteriormente na p. 20.

energética e “não-individualista”; já que a atuação deveria estar “a serviço” ⁹⁷ da incorporação de uma narrativa. O teatro tradicional do oriente contém um sentido transcendente próprio às culturas a que fazem parte. Onde o ator trabalha em relação e a serviço de algo que o ultrapassa.

Em sua diversidade estilística e estética nota-se que a narratividade no teatro, ao longo do tempo, se expressa não só no ato da palavra que narra o acontecimento, mas principalmente no descortinamento da teatralidade e em sua capacidade de operar processos de aumento de consciência.

Em Brook, a presença da narrativa emerge tanto das influências da “teatralidade” do teatro moderno quanto do contato com as culturas tradicionais, que de certa maneira, aos poucos foram impregnando mais claramente a sua poética. Este aspecto remete ao sentido de narrativa tratada pelo filósofo alemão Walter Benjamin. É possível também, ver a opção pela narrativa na cena de Brook, enquanto território da “experiência”, que é inerente à narrativa tradicional tratada por Benjamin.

As noções de “narrativa” e de “experiência” permeiam as reflexões de Benjamin no início do século XX, foram tratadas emblematicamente em seu ensaio *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* escrito em 1936.

Algumas relações entre Benjamin, Gurdjieff e Brook

Diante das profundas transformações ocorridas na Europa no início do século XX, através da crescente industrialização, e a ocorrência das duas grandes guerras; momento em que se instala paulatinamente a comunicação de massa, Benjamin, como outros “filósofos do desencanto” aponta vários níveis de perda ou “degradação” da cultura, mas também não deixa de vislumbrar desafios e possibilidades que esta nova situação de coisas pode vir a engendrar. Reconhece que estas transformações são resultantes de longos processos, em certa medida inevitáveis.

No período dos anos 60 e 70, onde se insere a pesquisa de Brook, se instala um quadro semelhante. São ambos, momentos que geraram transformações profundas na maneira de viver em sociedade, de se produzir arte e, conseqüentemente, influenciou na

⁹⁷ Como mencionado anteriormente na p. 11.

concepção de sujeito e em sua percepção do mundo. Neste sentido, esteve presente nas ações de muitos artistas, em ambos os períodos mencionados, a busca por um reencontro com concepções de mundo e de sujeito abaladas pelo contexto cultural da sociedade industrial em processos de guerra. A perda de valor da vida humana e do convívio em sociedade, nestes momentos, parece pressionar em direção à busca de valores passíveis de serem encontrado nas “tradições”.

Em seu ensaio *O Narrador*, Benjamin constata o declínio da narrativa de cunho tradicional, “o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva” (2011, p.197) e com ele se extingue a transmissão de experiência própria aos contextos de caráter comunitário, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora às coisas narradas a experiência de seus ouvintes” (BENJAMIN, 2008, p. 201). O indivíduo no mundo industrial, segundo Benjamin, torna-se paulatinamente desenraizado, isolado em uma subjetividade secularizada, já que o antigo sentido de coletividade já não vigora e com ele a partilha da “experiência comum”, *Erfahrung*, a experiência no sentido “pleno”, vivenciada em um contexto de pertencimento e passível de transmissão.

Brook justamente foi ao encontro de culturas tradicionais onde a “narrativa” e a “*Erfahrung*” eram realidades vivas; expressas através da presença dos griots, na África e dos narradores tradicionais na Índia e no Afeganistão, por exemplo.

Para Benjamin, também o surgimento do romance, no início do período moderno, é fruto de uma espécie de “sintoma” fundamental que está também na raiz do declínio da narrativa. “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 2011, p. 201). O romance, portanto, é tecido com a “experiência vivida” *Erlebnis*, “particular e privada, já não tem nada a ver com a grande experiência coletiva *Erfahrung* que fundava a narrativa antiga” (GANEGBIN in BENJAMIN, 2011, p. 15).

Coincidentemente, na introdução de seu livro autobiográfico, *Encontros com Homens Notáveis*, G. I. Gurdjieff menciona um “intelectual” persa que ele conheceu quando jovem, (o que quer dizer, nos primeiros anos do século XX), que fez afirmações

muito semelhantes às reflexões de Benjamin sobre as características do romance e das narrativas tradicionais.

Primeiramente é preciso esclarecer a sua (de Gurdjieff) concepção de intelectual, “não na acepção europeia da palavra, mas no sentido que se lhe dá no continente da Ásia, isto é, não somente pelo *saber*, mas pelo *ser*. Era, aliás, muito instruído (o “intelectual” persa) e possuía um profundo conhecimento da cultura contemporânea.” (GURDJIEFF, 1993, p.18).

G. I. Gurdjieff então transcreve alguns trechos de uma fala deste “intelectual” a seus companheiros:

(...) entre os europeus atuais, desenvolve-se apenas um único dos três dados independentes, indispensáveis à aquisição de **uma inteligência sã**, o pensamento, que tende a ocupar o primeiro lugar em sua individualidade. Ora, como todo o homem capaz de refletir normalmente deve saber, sem o sentimento e o instinto, a verdadeira compreensão acessível ao homem não poderia constituir-se. (1993, p. 23) (grifo meu).

Gurdjieff está referenciando, na cultura tradicional persa, a noção da estrutura tricêntrica do ser humano que ele mesmo adotou em seus ensinamentos. Noção que aparece também no teatro de Brook.

Vale lembrar que Gurdjieff nasceu em Alexandropol, na Armênia, em torno de 1866, no seio de uma cultura com muitos traços tradicionais. Seu pai era um *ashok* – um contador de histórias – um narrador, que conhecia de cor muitas histórias e relatos acompanhados por melodias. No mesmo livro *Encontros com Homens Notáveis*, Gurdjieff menciona o impacto que recebeu quando escutou de seu pai, o relato da epopeia suméria sobre o rei Gilgamesh e o dilúvio.

Este mesmo intelectual persa continua a expor suas observações sobre a civilização europeia e a literatura contemporânea:

A civilização contemporânea destruiu a alma da literatura, como a de qualquer coisa sobre a qual dirigiu sua benevolente atenção. (...)

Resumindo tudo o que acaba de ser dito sobre a literatura da civilização contemporânea, não posso encontrar definição mais feliz que esta: **ela não tem alma.**

(...) **a literatura das antigas civilizações** continha, realmente, tudo o que era necessário para favorecer o desenvolvimento da inteligência humana, a tal ponto que sua influência ainda se faz sentir sobre as gerações atuais. (...)

Nada contribuiu mais, a meu ver, para essa indiferença crescente, que a espécie de literatura que tomou o nome de *romance*.

(...) **o oriental, menos diminuído em sua faculdade de sentir, isto é, tendo permanecido mais próximo da Natureza**, experimenta semi-conscientemente e

sente instintivamente a ausência total, em seu autor, de qualquer **conhecimento real** e de qualquer **compreensão verdadeira** do objeto de que trata em suas obras. (GURDJIEFF, 1993, p. 23, 24 e 26). (grifo meu)

Quando se refere, no texto, à “literatura das civilizações antigas”, o orador inclui as narrativas de modo geral, os contos de fadas, as epopeias – em termos literários, as “formas simples”. Transparece também a afirmação de que as culturas tradicionais detêm uma concepção sã e verdadeira da estrutura humana e do que lhe é justo e compatível. Estas são noções que estão presentes nos ensinamentos trazidos por Gurdjieff e que de alguma maneira emanam sua presença no teatro que Brook veio a desenvolver a partir dos anos 70. São noções que parecem ter referenciado os procedimentos artísticos, sobretudo no terreno da pesquisa, adotados por Peter Brook.

A ação do narrador, aquele que lida com as narrativas tradicionais, “a literatura das civilizações antigas”, teria, desta maneira, a potencialidade de proporcionar o exercício de uma reflexão “normal” e a “aquisição de uma inteligência sã”, que conjuguem os “três dados independentes”, o pensamento, o sentimento e o instinto.

As práticas de formação e treinamento do ator, que floresceram mais intensamente a partir dos anos 60 e 70, apresentaram este tipo de preocupação, a busca de uma maior exploração das energias e das relações entre corpo e mente do intérprete.

A relação das artes performativas com a meditação e práticas espirituais não é uma novidade, sabe-se de uma gama de artistas que se interessaram pelo Zen Budismo, e outras tradições. Grotowski, por exemplo, pesquisou a fundo o Yoga e teve um contato decisivo com o mestre indiano Ramana Maharishi.

Um aspecto que parece marcar uma diferença do ensinamento de Gurdjieff diante de outros, é o de considerar o sentimento como uma função, assim como o pensamento e o corpo (instinto-motor). Como afirma De Salzmann “o sentimento é o instrumento essencial do conhecimento.” (SALZMANN, 1988, p. 86) Em Brook talvez possa ser percebido a presença deste aspecto no exercício do acolhimento das diferenças, e mesmo na própria busca da “qualidade” enquanto premissa fundamental da experiência teatral, que inclui, de forma determinante, o trabalho consigo e com o outro. Operações no nível do sentimento em regiões que escapam a um “sentimentalismo individualista”, mais imediato, e que se aproximaria da noção de compaixão, por exemplo, particularmente presente na tradição

budista. Sobre este tema, vale lembrar a fala de Sotigui Kouyaté (p. 12) afirmando ter encontrado na cia., “respeito” e “consideração mútua em todos os níveis”. O que parece interessante é pensar que este aspecto seja “trabalhável”. Pensar que é uma premissa de trabalho, tanto quanto um ator compreende que deve trabalhar sobre seu corpo e sua voz, por exemplo. Podemos entender que seja possível trabalhar sobre a capacidade de sentir em uma dimensão não personalista. “Servir a algo maior que a si mesmo”, como dizem Yoshi Oida e Tapa Sudana.

Experiência – Vazio – Percepção

Como já foi apontado, pode-se estabelecer uma relação entre a prática teatral de Brook e a noção de “experiência” segundo Benjamin, como foi feito, por exemplo, por Matteo Bonfitto em seu livro *A Cinética do Invisível*:

As práticas desenvolvidas por Brook e seus atores associam de maneira intrínseca os seres ficcionais aos materiais de atuação. Tal associação busca materializar, por sua vez, de diversos modos e em vários níveis - **experiências** – e nesse sentido **pode-se reconhecer uma analogia entre as práticas desenvolvidas no CICT e qualidades apontadas, por exemplo, por Walter Benjamin em *O Narrador*. Independentemente das especificidades históricas e contextuais, a produção de experiências representa o elo que une esse escrito de Benjamin e as explorações da *storytelling*, tal como desenvolvida pelo diretor inglês e seus atores.** No caso de Brook e de seus atores, no entanto, a experiência não é examinada a partir de seus resultados expressivos, mas sim como um objetivo que deve ser gradualmente perseguido de maneira específica em cada processo criativo, e que emerge da ligação entre os seres ficcionais e os materiais de atuação. (BONFITTO, 2009, p. 23). (grifo meu).

Como menciona Bonfitto, a narratividade, “*storytelling*”, utilizada por Brook, está relacionada à “produção de experiências” e este é o elo que une o teatro de Brook com o texto de Benjamin. E que a experiência não se verifica enquanto “resultado expressivo”, mas como princípio de qualidade a ser vivenciado em cada processo de “maneira específica”. Justamente Brook não busca formas a priori, busca energia, relação e “qualidade” que produzem formas que demandam uma “re-vitalização” contínua. É necessário, portanto, um trabalho constante, sem trégua, com os caminhos da percepção.

Segundo Jeanne-Marie Gagnebin, a reflexão de Benjamin lida justamente com o campo das transformações da percepção.

Benjamin em sua reflexão (...) a respeito do declínio da *experiencia* no sentido pleno de *Erfahrung*, e, conjuntamente, do fim da narração tradicional, tema que o

preocupa desde seus primeiros escritos, torna-se, no decorrer dos anos 30, uma parte inerente de **sua reflexão sobre as transformações estéticas** que chegam à maturação no início do século XX e subvertem a produção cultural, artística e política. Trata-se de uma interrogação que diz respeito à estética no sentido etimológico do termo, pois **Benjamin liga indissociavelmente as mudanças da produção e da compreensão artísticas a profundas mutações da percepção (*aesthesis*) coletiva e individual.** (GAGNEBIN, 2011, p.55). (grifo meu).

É interessante esta visão a partir da alteração da percepção, tratada por Gagnebin, pois ela corrobora o que está sendo tratado aqui como uma intenção de base no trabalho de Brook.

O diretor trabalhou sempre no sentido de vitalizar a experiência cênica, já que: “É preciso que o teatro seja vivo, senão ele é insuportável.” Tomando como base, sobretudo o encontro inter-humano, pois “o que suscita o interesse, é sempre o humano.” (BROOK, apud BABLET, 1972, p.21).⁹⁸

A “vida” e o “humano”, por sua vez, devem habitar o campo real e ficcional simultaneamente. O diretor, no final dos anos 60, havia chegado à conclusão de que “uma experiência muito mais rica poderia ser encontrada se o espectador e o intérprete estivessem ambos dentro do mesmo campo da vida”. (BROOK, 2000, p.186) “Experiência mais rica” que se caracteriza enquanto um fenômeno perceptivo, pois: “O que conta para mim é o aumento da percepção, por menor que possa vir a ser.” (BROOK, 1994, p. 308).

A transformação da percepção, portanto, pode ser compreendida como condição fundamental da “ocorrência de experiência”, apontada por Bonfitto.

Pensar o **ator narrador**, assim como se apresenta no teatro de Brook, remete à ainda à busca do diretor por resignificar o papel do ator e a própria necessidade “social” do teatro; não dentro de um enquadramento segundo as normas do padrão dominante, e sim a partir da aproximação com determinados aspectos mais próximos a uma concepção tradicional de sociedade, verificada, sobretudo, na dimensão de construção de subjetividade em um quadro de pertencimento coletivo.

Uma das primeiras tarefas práticas de sua pesquisa foi colocar os atores no “mesmo campo da vida” que os espectadores. Brook comenta sobre esta questão citando a vivência do ator Bruce Myers:

⁹⁸ « Il faut que le théâtre soit vivant, sinon il est insupportable. (...) ce que suscite l'intérêt, c'est toujours l'humain. »

“Passei dez anos de minha vida no teatro profissional sem jamais ver as pessoas para quem fazia meu trabalho. De repente posso vê-las... Eu pensaria: ‘Que pesadelo é ver o rosto deles!’” - Para sua surpresa, ele descobriu que, pelo contrário, ver os espectadores dava um novo sentido ao seu trabalho. (BROOK, 1999, p. 5 - citando Bruce Myers, ator de sua Cia).

Na aproximação com a noção do narrador tradicional Brook está justamente abarcando a dimensão da “transmissão de experiência” e valorização do “encontro inter-humano”, que lhe são atributos. Noções que determinam a ética do “contato” e “transparência” na relação entre palco e plateia ou, entre indivíduo e comunidade. Brook faz menção, em seus textos, a estas qualidades que presenciou na atuação de narradores tradicionais, contando histórias no mercado de algum vilarejo na África ou em uma casa de chá em alguma cidade da Índia.

Narratividade – energia – incorporação — qualidade

Considerando a cena brookiana como um “espaço da experiência”, somos levados de volta à noção de “vazio” como tratada pelo diretor. Pois, a ação dramática, no caso de Brook se inicia na relação com o vazio, com o espaço “desconhecido do tapete” – vivenciado nos carpet shows e nos exercícios internos do grupo – este foi o princípio primeiro de instauração da ocorrência cênica que inclui a presença do outro, o espectador.

As vivências do período da pesquisa em Paris me deixaram a impressão muito viva do “trabalho com a atenção” no teatro de Brook, principalmente por ter experimentado na prática alguns exercícios conduzidos pelo diretor, que trabalhavam nesta direção.

Na conversa com o ator Bruce Myers, também ele mencionou a pesquisa sobre o “contar histórias” no período de preparação do grupo para a viagem à África, usando a referência do *Kyôgen* (estilo japonês que acompanha o teatro Nô) trazido pelo ator Yoshi Oida que vinha desta escola, desta tradição. Segundo Myers, o *Kyogen* é “uma forma japonesa de contar histórias que usa o corpo e a voz de um modo muito potente e muito bonito – é uma experiência estética, onde a energia trabalha fortemente...”, e ele então, desenvolveu uma explicação sobre o *Jo Ha Kyu* – (a divisão em etapas energéticas de cada ação, descrita por Zeami, mestre de teatro Nô, que escreveu um tratado sobre seus

princípios técnicos e filosóficos), afirmando que os atores trabalharam sobre este princípio energético do *Jo Ha Kyu*. Comentou também, que eles estavam tratando de aprender a tornar humana a fantasia contida nas histórias, como a tornar o mais real possível.

Portanto, a fala do ator confirmava a noção de narratividade (contar uma história) articulada com uma expressividade incorporada, focada nos processos de transformação da energia do ator. Remetendo à noção da “qualidade” que o diretor Peter Brook menciona tantas vezes em seus textos. A qualidade da ação, desta maneira, estava diretamente relacionada ao trabalho do ator sobre a qualidade da sua atenção e de sua energia.

Na sessão de exercícios conduzida por Brook, na qual tive a oportunidade de participar,⁹⁹ o diretor nos pedia que estivéssemos atentos ao *desenvolvimento rítmico* e a uma *configuração “justa”* da ação que executávamos. Devíamos dispor algumas almofadas no espaço interno do círculo onde estávamos dispostos. Pedia que experimentássemos diferentes velocidades de deslocamento e diferentes atitudes no ato de pousar a almofada, como também na escolha do local, em relação com as outras almofadas, e com os outros participantes. Cito este exercício para exemplificar a ênfase no trabalho com a percepção e na ideia de uma espécie de ciência das conformações espaciais e do desenvolvimento rítmico da energia – uma “lógica” possível de ser detectada por uma qualidade perceptiva ou um conhecimento *tácito intuitivo* que é capaz de reconhecer a proporção justa. Caracterizando, portanto, um trabalho de sensibilização e acuidade perceptiva.

Por outro lado, no vídeo “*Il Teatro delle Forme Semplici*”, produzido pela RAI e o Centro de Teatro de Pontedera, Brook afirma, sobre sua própria trajetória, que depois das rupturas dos anos 60, das viagens e de tantos anos de experiências “chegamos à conclusão de que o fio condutor mais intenso, mais forte, mais acessível e concreto no teatro é a narração” (filme, RAI, 2002, 34m:50s)¹⁰⁰. E ao mesmo tempo, afirma que todo este processo gerou um aprendizado para o grupo que ele chamou de “des-intelectualização” (filme, RAI/PONTEDERA, 2002, 27m:45s) em prol de “uma conexão simples entre seres humanos” (2002, 28m:00s). Ou seja, o valor da narrativa está em sua acessibilidade e

⁹⁹ Esta sessão se deu dentro do contexto de um dia de trabalho no Instituto Gurdjieff de Paris. Era um grupo pequeno com 11 pessoas, e que desenvolve trabalho em continuidade. É um grupo “fechado” conduzido por Peter Brook dentro do contexto do *Trabalho*, composto por pessoas em sua maioria ligadas às artes cênicas; participaram pessoas que não eram atores, juntos com atores e diretores que são membros do grupo.

¹⁰⁰ (...) nous arrivons a conclusion que le fil conducteur plus intense, plus fort, plus accessible et concret dans le théâtre est la narration.

concretude, porque para Brook “é a relação ator-espectador que cria o teatro, seja qual for a sua forma” (2002, 51m: 15s).¹⁰¹

Estas considerações ajudaram a afastar de vez a noção do ator-narrador no teatro de Brook, referido a uma definição, mais imediata, que tenderia a relacionar a contação de história a uma expressão calcada mais exclusivamente na palavra. Justamente, todo o trabalho realizado na África prescindiu do entendimento verbal e o exercício do improviso nos “*carpet-shows*” se baseava na narratividade, no contar uma história, através de ações simples, do canto, do ritmo, dos jogos de movimento e sons, na ausência de uma língua comum. Mesmo que algumas pessoas do local soubessem o francês ou o inglês, o que era útil por necessidades práticas, (que houvesse uma possibilidade de comunicação através de tradutores, na chegada às aldeias e vilarejos), não era o caso da maioria dos habitantes. Como também, na verdade, não era desejável, pois o que se buscava era uma “comunicação universal”, partindo de uma opção voluntária pela ausência de referências culturais comuns, o que inclui a língua.

Suzi Sperber, quando desenvolveu seu conceito de “pulsão de ficção” (SPERBER, 2009), utilizou a imagem da criança brincando com seu carretel, que se afasta e retorna – revivendo através deste movimento, (que ela pode manejar), a experiência da mãe que se ausenta e depois retorna. A criança pequena, no desenvolvimento de seu entendimento do mundo, faz e refaz muitas vezes um encadeamento de acontecimentos, movida pela necessidade de compreender o que experimenta, ou seja, exercita a ficcionalização para constituir-se.

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 a 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). (grifo meu).

¹⁰¹ *C'est la relation acteur-spectateur que crée le théâtre, quelle que soit ça forme.*

Analogamente, em Brook, é como se o ator devesse realizar um retorno à origem, ao *Ser* que é experiência não condicionada. Assim como a criança, o ator volta à sua sensibilidade original e a partir daí poderá perceber os enredos. A tarefa básica no teatro é “tornar real e humano o que é fantasia” (Myers, 2012). Em uma operação inversa a da criança, em Brook, o ator adulto e condicionado, a fim de não representar a partir de suas ideias e comportamentos pré-concebidos, deve descer ao nível ontológico para daí encontrar a realidade da ficção, permitir que o seu sentido se revele e se materialize através da experiência basal do existir.

Na sessão de exercícios que vivenciei, sob a condução de Brook, (dentro do contexto do Instituto Gurdjieff) a primeira coisa que nos pediu foi de fazer, o que chamamos no *Trabalho*, uma “parada” – (ele não usou este termo, mas os princípios são os mesmos – do que é um exercício básico da prática gurdjieffiana). Permanecendo de pé em círculo, fechamos os olhos, ele nos pediu que simplesmente não fizéssemos nada, percebêssemos nosso estado geral e mantivéssemos a atenção próxima do corpo, sem “querer fazer” nada, somente estar aí relaxados e atentos. Depois de uns poucos minutos ele deu início aos exercícios.

Eram exercícios de base, em um terreno entre o *Trabalho* e o teatro.¹⁰² Me estava sendo pedida uma percepção mais livre, mais conectada com o todo, que se aproxima da sensação de chegar a um “estado original” a partir de onde pode emergir uma atenção mais acurada e uma “visão interior”. Era necessário soltar ideias, tensões e permitir uma abertura sensível. Remetendo ao conceito de “vazio” marcante no discurso de Brook, onde “algo novo pode surgir”, pois o espaço vazio além de ser o do palco, está também no campo psíquico do ator. Um espaço “interno” vazio, livre para a emergência de sentidos, relações e imagens. A partir deste estado original, nos era pedido que percebêssemos a lógica sensível do desenvolvimento rítmico e das configurações espaciais. Afinal, ser capaz de “captar a sua lógica rítmica” como nos pedia o diretor significava estar em um estado bastante apurado de percepção. Depois dos exercícios com as almofadas ele conduziu um

¹⁰² Efetivamente os atores que fizeram parte do núcleo do CICT estiveram, ou estão ainda, relacionados com o ensinamento de Gurdjieff. Pelo que percebi esta adesão se deu gradativamente. Não parece, a priori, que Brook tenha forçado esta conexão, parece que gradualmente os atores tiveram interesse em vivenciar o ensinamento. O ator Yoshi Oida, por exemplo, é membro do grupo há muito anos, assim como outros atores que ainda são ou que permaneceram por um período e já não estão ou que participam do *Trabalho* em outras localidades.

exercício com a fala: “*Ser ou ser? Eis a questão.*” de Hamlet. Devíamos dizê-la em grupo, cada pessoa do círculo deveria dizer uma palavra da fala. Nos pedia que sentíssemos o ritmo e o significado das palavras em seu encadeamento “fonético-semântico”.

No vídeo produzido pela RAI/Pontedera, o ator Maurice Benichou – que interpretou a Poupa, o pássaro guia, na “Conferência dos Pássaros”, diz:

Em um certo ponto se tornou absolutamente claro, que eu não tinha mais a sensação de ensaiar, de fazer um trabalho de ator, mas ao mesmo tempo era um verdadeiro trabalho de ator, muito intenso.

(...) não tinha a sensação de interpretar e sim a sensação desta expressão de ser totalmente presente (vídeo RAI, 2002, 50m:20s).

Benichou se refere a “ser totalmente presente” em oposição a “fazer um trabalho de ator”. Demonstra o quanto o trabalho do ator em Brook podia chegar a um nível “essencial” e “integrado”.

Retomando a minha experiência como contadora de histórias, uma prática que aprendi com a metodologia sufi de contar história, é a de considerar o enredo simbólico enquanto um mapa da experiência humana; é necessário, portanto, decifrar a metáfora. O método sufi me conduzia a decifrar o símbolo a partir do meu próprio entendimento, da minha própria experiência. Era-me questionado: como se poderia falar de alguma experiência para um ouvinte se não se sabe *realmente* de que se está falando? No sentido *Benjaminiano* seria: qual o caminho para ser capaz de transmitir “experiência” e não simplesmente “informações”?

Um caminho que leva a um trabalho sobre si mesmo e de desconstrução de saberes imediatos, automáticos, pouco abrangentes ou pouco singulares. Neste percurso, portanto, é possível reconhecer que o saber sobre algo, a própria experiência de mundo, tem um caráter falho, contém um campo indizível. O reconhecimento desta situação pode despertar o desejo de compreensão, que tem o potencial de gerar uma relação justa, e essencialmente inquiridora a cerca do acontecimento ou conteúdo com o qual devo me relacionar e dar existência cênica.

Assim como a criança (na “pulsão de ficção”), o ator ou o contador de histórias, neste caso, não dá conta totalmente do sentido. Não há uma “explicação final”. Há o desenrolar dos fatos, das imagens, dos sentidos. Algo constantemente se fazendo. Relações. E esta *realidade* é a primeira experiência a ser compartilhada com o ouvinte, o fato de não

sermos fechados em sentido, o fato de sermos “perguntas em processo”. Talvez nesta perspectiva se configure o “*make believe*” que Brook quer reencontrar, e que é vivido como uma necessidade orgânica, porque diz respeito à própria constituição da identidade da vida humana. A narrativa como caminho de subjetivação.

Tornar real a fantasia significa, portanto, reconhecer e encarnar a perplexidade humana fundamental. Funcionar como a criança, em um nível essencial do “existir” e visitar os enredos e os acontecimentos em operações de ganho de entendimento que não é somente racional, ou de causa e efeito. Atua em um sentido maior de constituição de si neste trânsito entre o *Ser* e os acontecimentos da vida ou da ficção/narrativa.

Sob outro ponto de vista é possível relacionar este aspecto com a noção de “sujeito da experiência”, assim como o descreve Jorge Larrosa Bondía: “o sujeito da experiência é um ponto de chegada, (...), como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar.” (Bondía, 2002, p. 19), em oposição ao “sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece.” (2002, p. 23). Bondía parte do conceito de experiência desenvolvido por W. Benjamin, e descreve mais detalhadamente sua natureza:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar (...) parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes (...) suspender o juízo (...) suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza (...) cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.
(BONDÍA, 2002, p.24)

Assim, pois, é necessário parar, abrir espaços, desacelerar, um aspecto que remete à noção de vazio da forma como é concebida por Brook. A instauração de um espaço vazio que permite a emergência de algo novo que afete, transforme a percepção por sua potência de “vida”.

Outro aspecto interessante relacionado à “experiência” apresentado por Bondía é o fato de que “a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo.” (Bondía, 2002, p. 25). Essas qualidades de *percurso* e *risco* parecem traduzir a tensão entre o “ser” e “não ser”, entre “ação” e “não ação”. São fatores de uma instabilidade dinâmica que produz fluxo da energia – tende à vida.

Narrativa e experiência, processos de construção de si.

Considerações Finais

Na medida em que fui me aproximando do tema de “A Conferência dos Pássaros” a dimensão da pesquisa vivida pela companhia de Peter Brook exerceu em mim sempre um grande fascínio. O espetáculo, em si, confesso, me parecia mais difícil de lidar. Talvez por não ter tido a chance de assisti-lo, me causava a sensação de ter que trabalhar “no escuro”. Mas é fato que a dimensão que “A Conferência” ocupa na história do CIRT/CICT é maior que a ocorrência do espetáculo. E essa dimensão me desafiou o entendimento.

Ao longo da pesquisa tornou-se cada vez mais presente a complexidade e o amplo alcance que a narrativa pode conter no trabalho do ator de Brook. Ganhando progressivamente o sentido de uma “conduta narrativa” que tem um alcance maior que o de atuar em um texto narrativo. Define-se como uma dimensão ética, que determina os caminhos estéticos. Os atores ao interpretarem um texto de Tchecov, por exemplo, ainda estão imbuídos da ética narrativa em sentido maior, no sentido da constituição de sujeito e de mundo; que é o sentido mesmo da “experiência”. A primeira diferença entre o ator e contador de histórias é que este é ele mesmo, enquanto o ator se faz passar por outro e sua identidade “se dilui”. O ator contador de histórias é chamado a assumir sua identidade artística, lhe é pedido um posicionamento diferenciado. Assim como Sotigui Kouyaté, em contrapartida percebe que ser um griot é uma competência artística, “mas não no sentido europeu”. (KOUYATÉ apud TODD e LECAT, 2003, p. 235).

O ator narrador pensado sob o cunho tradicional ou *benjaminiano* é membro de uma comunidade, estabelece laços “não mercantilistas” com o seu ouvinte. Coloca sua arte a serviço da vida e das relações com o mistério de existir.

No palco de Brook, praticamente nu, os atores contadores de histórias manejam as imagens, criam uma vida paralela dentro da vida “comum”, proporcionando ao microcosmo que se reúne no teatro, experienciar juntos aquilo que se chama vagamente de “qualidade”. Isso é possível porque consideram os espectadores no mesmo campo da vida, e lidam com a percepção de sua resposta à ação que realizam.

O espetáculo “A Conferência dos Pássaros” representou um degrau do amadurecimento ético e estético da companhia. Chegou a reunir a competência artística, através da incorporação de tantos elementos teatrais conjugados à interpretação narrativa

explícita. Talvez tenha realmente representado a materialização da “tese filosófica”, dos princípios fundamentais de trabalho do teatro de Peter Brook.

Este trabalho não chega a enfrentar uma verificação e análise crítica mais apurada e ampla sobre as relações entre os princípios presentes nos ensinamentos de G. I. Gurdjieff e os procedimentos adotados por Brook. Alguns pontos foram apontados com a intenção de elucidar a abordagem específica desta pesquisa sobre o narrador e a narrativa em seu teatro, a partir de um olhar, talvez, mais marcado por uma vivência pessoal.

Bibliografia

1 A Linguagem dos Pássaros / A Conferência dos Pássaros

- **ATTAR**, Farid ud-Din. *A Linguagem dos Pássaros*. Versão Integral. Col. Clássicos do Sufismo. 2ª ed. São Paulo: Attar Editorial, 1991.
- **CARRIÈRE**, Jean-Claude. *La Conférence des Oiseaux*. récit théâtral inspiré par le poème de Farid ud-Din Attar – *Mantic Uttair*. Paris: Centre International de Créations Théâtrales, 1979.
- _____. *La Conferencia de Los Pájaros*. Traducción de Adriana Rojas. Bogotá: Teatro Varasanta, 1998.

2. Brook e colaboradores

- **BROOK**, Peter. *Fios do Tempo – memórias*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2000.
- _____. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *O Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- _____. *The Shifting Point. 1946 – 1987*. New York: Theatre Communications Group, 2006.
- _____. *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1996.
- _____. *O Teatro e Seu Espaço*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1970.
- _____. *Da Liberdade Fácil à Liberdade Difícil* (conferência – Teatro Cacilda Becker, RJ, julho 1979). In: Folhetim. Rio de Janeiro, nº14, jul-set 2002.
- _____. *Between Two Silences: talking with Peter Brook*. (Edited by Dale Moffit). Dallas: Southern Methodist University Press, 1999.
- _____. *Una dimensión diferente: la calidad in Gurdjieff* – textos compilados por Bruno de Panafieu. Caracas: Ganesha, 1997.
- **OIDA**, Yoshi. *Um Ator Errante*. São Paulo: Beca, 1999,
- _____. *O Ator Invisível*. São Paulo: Beca, 2001.
- **HEILPERN**, John. *Conference of the Birds: the story of Peter Brook in Africa*. New York: Routledge, 1999.

3. Bibliografia sobre o trabalho de Peter Brook

- **BANU**, Georges (org.). *Brook. Le Voies de La Création Théâtrale*. Vol. 13. Col. Arts du Spetacle. Paris: CNRS, 2002.
- _____. *La Conferência des Oiseaux, ou le chemin vers soi memme em Le Voies de La Création Théâtrale*. Vol. 10. Col. Arts du Spetacle. Paris: CNRS, 2002.
- _____. *Peter Brook: vers um théâtre premier*. Paris: Seuil, 2005.
- _____. *Peter Brook de Timon D'Athènes à La Tempête*. Paris : Flammarion, 1991.
- **BABLET**, Denis. *Rencontre avec Peter Brook*. In: *Travail Théâtrale*. Paris, nº10, octobre-janvier, 1973.
- _____.; JACQUOT, Jean (orgs.). *Les Voies de La Création Théâtrale*. Vol. 5. Col. Arts du Spetacle. Paris: CNRS, 2002.
- **CROYDEN**, Margaret. *Conversations with Peter Brook, 1970-2000*. New York: Faber and Faber, 2003.
- **HUNT**, Albert and **REEVES**, Geoffrey. *Peter Brook – Directors in Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- **MOFFITT**, Dale. *Between Two Silences – Talking with Peter Brook*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1999.
- **ROOSE-EVANS**, James. *Experimental Theatre*. London and New York: Routledge, 2001.
- **TODD**, Andrew and **LECAT**, Jean-Guy. *The Open Circle – Peter Brook's Theatre Environments*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

4. Dissertações e teses sobre Peter Brook e colaboradores

- **ELIAS**, Larissa Cardoso Feres. *O Vazio de Peter Brook: Ausência e Plenitude*. Dissertação de Mestrado. Uni Rio, CLA. Biblioteca Setorial, Rio de Janeiro, 2004.
- **BONFITTO**, Matteo. *A Cinética do Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- **BERNAT**, Isaac Garson. *O olhar do griot sobre o ofício do ator: reflexões a partir dos encontros com Sotigui Kouyaté*. Tese de Doutorado. Uni Rio – Centro de Letras e Artes, Biblioteca Depositária: Setorial da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.
- **GURGEL**, Gabriela Lírio. *Filmando uma Peça: teatro e cinema na obra de Peter Brook*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC – Rio. Departamento de letras. Biblioteca Central, 2004.

- **DUCHESNE**, Nicolas. *Étude de la fable “La Réunion des Oiseaux” chez Attar, Carrière et Brook*. Memoire de Maitrise, Dir. Georges Banu. Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1999.
- **THEODOROPOULOU**, Marie. *Deux Ouvres de Peter Brook: La Conférence des Oiseaux et Rencontres avec des Hommes Remarquables*. Memoire de Maitrise, dir. Georges Banu. Institut D’Études Théâtrales – Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1982.
- **WARE**, Brenda. « *Une Expérience Théâtrale: ‘La Conférence des Oiseaux’* » - com orientação de Mme. Anne Ubersfeld, décembre, 1981. *Université de la Sorbonne - Paris III – Institut d’Études Théâtrales*
- **RUFFINI**, Rosaria. « *Les Afriques de Peter Brook* » - de com orientação do Prof. Georges Banu e coorientação do Prof. Marco de Marinis. *Université Sorbonne Nouvelle – Paris III – École Doctorale 267*, novembre, 2010.

Artigos encontrados na internet

- **NICOLESCU**, Basarab. *Peter Brook and Traditional Thought*. In: Gurdjieff International Review - Original French copyright © 1985 Basarab Nicolescu/CNRS. English translation copyright © 1990 David Williams. This webpage © 2001 Gurdjieff Electronic Publishing. Featured: Spring 2001 Issue, Vol. IV (2). Revision: April 9, 2001
- **BERNARD**, Elodie et **FERREIRA**, Mireille - *Entretien avec Jean-Claude Carrière – La Conférence des oiseaux (Mantiq at- Tayr), dans La Revue de Teheran*, nº 53, abril, 2010. <http://www.teheran.ir/spip.php?article1162>

5. Bibliografia no campo do teatro

- **ROSENFELD**, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- **ROUBINE**, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro : Zahar Editor, 1982.
- **ARTAUD**, Antonin. *Mensagens Revolucionárias*. Lisboa: & Etc., 1975.
- **CARLSON**, Marvin. *Teorias do Teatro – estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: editora UNESP, 1995
- **FORTIER**, Mark. *Theory / Theatre - an introduction*. London: Rutledge, 1997.
- **PAVIS**, Patrice. *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. São Paulo: Perspective, 2008.

- **STANISLAVSKI**, Konstantin. *Minha vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- _____. *El trabajo del actor sobre sí mismo – en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.
- **TOPORKOV**, Vasily. *Stanislavsky in Rehearsal: The Final Years*. New York: Theatre Arts Books, 1979.
- **BRECHT**, Bertold. *Escritos sur le Théâtre*. Paris: Ed. L’Arche, 1963. Coletânea de escritos teóricos de Brecht, incluindo o *Pequeno Organon*.
- **ARTAUD**, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud – Seleção e Notas de Cláudio Willer*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- **QUILICI**, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud – Teatro e Ritual*. São Paulo: Anna Blume; FAPESP, 2004.
- **FLASZEN**, Ludwik e **POLLASTRELLI**, Carla. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e com um escrito de Eugenio Barba. São Paulo: Editora Perspectiva / Fondazione Pontedera Teatro, 2007.
- **ZEAMI**, Motokiyo. *Il Segreto del Teatro Nō*. Milano: Adelphi Edizione, 2002.

6. Outras áreas de conhecimento

- **GURDJIEFF**, George Ivanovitch. *Encontros com Homens Notáveis*. São Paulo: Ed. Pensamento, 1993.
- **DE SALZMANN**, Jeanne. *La Realidade del Ser*. Caracas: Gaia Editorial e Ganesha, 2011.
- **FREMANTLE**, Christopher. *De La Atención – conferencias, ensayos y cartas basados en las ideas de G. I. Gurdjieff*. Caracas: Editorial Ganesha, 1996.
- **OUSPENSKY**, P. D. *Fragmentos de um Ensino Desconhecido, em busca do milagroso*. São Paulo: Ed. Pensamento, 1993.
- **VAYSSE**, Jean. *Rumo ao Despertar a Si Mesmo*. São Paulo: Ed. Pensamento, 1993.
- **ALI-SHAH**, Omar. *A Tradição Sufi no Ocidente*. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1997.
- **Anônimo** – *O Sufismo no Ocidente* – Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1988.
- **GRILLO**, Nícia (coord.). *Histórias da Tradição Sufi*. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1993.
- **RUMI**, Jalal Ud-Din. *Poemas Místicos*. São Paulo: Attar Editorial, 2011.

- **VARELLA**, Felipe (org.). *Nasrudin – 99 contos*. Rio de Janeiro: Caravana de Livros, 2009.
- **BURCKHARDT**, Titus. *A Arte Sagrada – no oriente e no ocidente*. Princípios e métodos. São Paulo: Attar Editorial, 1995.
- **LEWISOHN**, Leonard and **SHACKLE**, Christopher. *Attar and the Persian Sufi Tradition – The Art of Spiritual Flight*. London, New York: I.B. Tauris Publishers, 2006.
- **CHEVALIER**, Jean e **GHEERBRANT**, Alain. *Dicionário de Símbolos – Mitos, sonhos, figuras, costumes, gestos, formas, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2000, 15ª Ed.
- **VARELA**, Francisco, **THOMPSON**, Evan e **ROSH**, Eleanor. *A Mente Incorporada – Ciências Cognitivas e Experiência Humana*. Porto Alegre: Artmed, 2003.
- **BENJAMIN**, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, Vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 2011.
- **GAGNEBIN**, Jeanne M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- **LÖWY**, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- **HARDT**, Michael e **NEGRI**, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- **TURNER**, Victor. *O Processo Ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- _____ . *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ. 1982.
- **ELIADE**, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- **SPERBER**, Suzi Frankl. *Ficção e Razão - Uma retomada das formas simples*. (reunindo 3 vols: Vol. 1 - Uma retomada das formas simples. Oralidade, universais e contos de fadas – Vol. 2 (Presença do mito) e Vol. 3 (Casos, causos e outras coisas (Adivinha, fábula, lenda, saga)). São Paulo: Hucitec – FAPESP, 2009.
- **PROPP**, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- **ESTÉS**, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

- **FRANZ**, Marie-Louise Von. *A Individuação nos Contos de Fadas*. São Paulo: Paulus, 2003.
- **BETTHELHEIM**, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- **MATOS**, Gislayne Avelar; **SORSY**, Inno. *O Ofício do Contador de Histórias*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- **MACHADO**, Roberto. *Deleuze – a Arte e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- **DELEUZE**, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- **BAUMAN**, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

(Artigo)

- **BONDÍA**, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência* in Revista Brasileira de Educação – nº 19. Campinas, 2002.

DVDs e Filmes

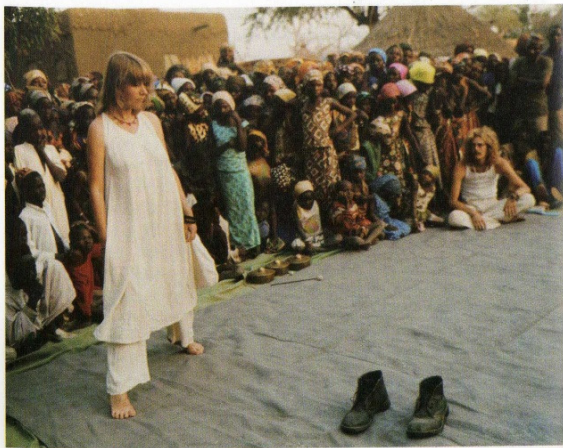
- Registro do oitavo dia do Seminário de Jerzy Grotowski no *Centro Teatro Ateneo di Roma*, onde Peter Brook é convidado a falar de seu teatro. O diretor exhibe o documentário “*Stages*”, 1989.
- “Autour de l’Espace Vide” – Jean-Gabriel **CARASSO** e (...) 1992.
- « *Brook par Brook, un portrait intime* » – Simon **BROOK**, 2001.
- « *Une Expérience Théâtrale en Afrique* » - CICT, 1975.
- « *Peter Brook e il CICT - Il Teatro delle Forme Semplici* » - RAI e Pontedera – Cinque Sensi del Teatro, 1992.

Índice das ilustrações e fotos:

1. P. 31 – Mapa da viagem à África – retirado do livro *Conference of the Birds* de John Heilpern.
2. P. 33 – foto retirada do livro *The Open Circle* de Andrew Todd e Jean-Guy Lecat.
3. P. 48 – Fotos do Teatro *Bouffes du Nord* retirado do site oficial.
4. P. 48 – Foto do Teatro Elisabetano *The Rose* – retirada da internet.
5. P. 53 – Desenho da Poupa retirado da capa do livro *A Linguagem dos Pássaros* – traduzido por Sérgio Rizek, editora Attar.
6. P. 83, 84, 87, 91, 94 e 97 – fotos retiradas do ensaio escrito por Georges Banu *La Conférence des Oiseaux ou Le Chemin Vers soi même*.
7. P. 87 – Foto retirada do livro *O Ponto de Mudança* de Peter Brook.
8. P. 134 – CIRT na África – retiradas do livro *The Open Circle* e Foto do espetáculo “A Conferência dos Pássaros” retirada do livro *Cinética do Invisível* de Matteo Bonfitto.

Anexos

1. Fotos – p. 134
2. Transcrição da conversa com o ator Bruce Myers – p. 135
3. Transcrição da conversa com o professor Georges Banu – p. 143
4. Transcrição da conversa com o ator Paul Barrett – p. 147
5. Transcrição da conversa com o ator Max Hayter - 153



shows using minimal language, revolving around everyday objects and situations (boxes, shoes, walking), and also excerpts from the twelfth-century Sufi poem *The Conference of the Birds*.

There were to be some performances in spaces prepared –

Helen Mirren contemplates Andreas Katsoulas' magically-powered army boots; Lou Zeldis at right



of many such interruptions, some of which would border on violence.

The encounters with local people tended to be at their most intense in small hamlets, which were selected on sight. John Heilpern, who documented the trip in the book *Conference of the Birds*, explains:

The group's resident composer, Elizabeth Swados, beside her gong-player, Peter Brook



1. Transcrição de trechos da conversa com o ator Bruce Myers

Bruce Myers

Gurdjieff fala sobre teatro em um de seus livros. Sobre atuar. Você deve se tornar a pessoa, não “como se”, tratar de ser. Se você está fazendo o papel de um policial você deve se tornar um policial. E se você está fazendo um padre você se torna um padre.

Ele dizia, então, se você quer ser um ator você deve se tornar o papel. O que é o melhor conselho possível para tudo, porque ele está falando sobre um compromisso, sobre um engajamento, em um desejo muito forte de entender cuidadosamente do que se trata a vida humana. De outra maneira é algo inútil... Mas ele não está falando de teatro, fala da ideia de “atuar um papel” que é bem importante no *Trabalho*. De como estar consciente de que estamos sempre atuando. Não é só realizar uma performance, para dar prazer, para provar algo... é um trabalho duro, sério. Estar consciente de que se está sempre atuando um papel. Qual? Onde? Por exemplo, eu estou atuando o papel do pai bacana com minhas filhas. Eu sei, eu trato, mas algumas pessoas me dizem que eu sou bacana demais com eles, mas eu não sei como ser diferente, um pai estrito, eu sinto isso como algo muito difícil. Mas às vezes eu tento fazer isso, ser assim – isto é atuar um papel, porque é preciso. Sim, eu acho que é uma boa noção para se levar em conta, esta de atuar um papel.

Ana Luiza

Sim, e de aprender algo com cada papel.

BM

Sim, de levar isso pra vida. Realmente.

AL

Então, eu estou fazendo um mestrado e eu escolhi estudar, e escrever, sobre esta relação entre contação de histórias e atuação. Isso é algo que eu vivi. Eu compreendi algo quando comecei a trabalhar com contação de histórias – sobre o engajamento com o todo, com a transmissão de algo... E de permitir que a história “me trabalhasse”... Na ideia de aprender algo, de e oferecer isso ao outro. De estar em relação com o outro diretamente.

Tem a simplicidade, a naturalidade e o engajamento no mesmo tempo.

BM

Muitas coisas...

AL

Então, eu escolhi para o meu mestrado falar sobre os princípios de trabalho do contador de histórias, e como isso contribui para o trabalho do ator. E como isso está presente no teatro de Peter Brook. “A Conferência dos Pássaros” é o exemplo perfeito disso, porque é uma história, é um texto tradicional e é uma fábula.

BM

É um livro de ensinamento Sufi.

AL

Sim, mas sua estrutura é a de uma fábula.

BM

Sim. De partir em uma longa jornada. Sim a ideia de uma viagem. Nós não podemos viver a vida como uma fábula, como uma história. Mas através das histórias é possível evocar algo que talvez não esteja aí, que está faltando.

AL

Tenho algumas perguntas por escrito que preparei sobre o tema.

BM

Sim.

AL

Começo com o texto. Se você sabe como Brook conheceu este texto e porque ele decidiu trabalhar com ele?

BM

Eu não sei.

AL

Vocês começaram a trabalhar com o texto em Paris antes da viagem à África?

BM

Nós trabalhamos para preparar a ida à África, contando histórias. Nós usamos muitas histórias. Estávamos aprendendo a como pegar uma história e trabalhar com ela para torná-la humana e clara. Transformar a história, o lado fantasioso o mais real possível. Estava entre nós um ator japonês, Yoshi (Oida), que era muito bom para nós, porque ele vinha de uma escola tradicional de teatro, vinha do Teatro Japonês, do Kyogen – uma contação de histórias japonesa que usa o corpo e a voz de uma maneira muito forte. E de um modo

muito bonito. Uma experiência estética. Onde a energia trabalha fortemente. De uma forma maravilhosamente refinada e complexa, mas a partir de uma ideia muito simples, de que cada movimento tem três partes. O início, o meio e o fim. (aqui ele faz um gesto com a mão e o com braço em seguida) Tudo se divide em três partes – se chama *Jo Ha Kyu*. Você deve ler Zeami, sobre isso. Foi um monge budista do século XIV, e ele falou sobre teatro. O *Jo ha kyu* é muito importante em tudo, inclusive a vida pode ser dividida em três fases, a infância, idade madura e a velhice... é um mesmo princípio de algo que pode ser aplicado a todas as coisas.

E... O texto pode ser feito da mesma maneira.

É a noção de algo que começa, vai se desenvolvendo, se transformando em outra coisa e então esta outra coisa se transforma finalmente na última parte. E então começa de novo.

Você tem: *Jo* é o início e ele se divide em três: *Jo Ha Kyu* – o primeiro é *Jo*, o segundo é *Ha* o terceiro é *Kyu*. Mas se você o divide em três, você tem *Jo* do *Jo*, o *Ha* do *Jo* e o *Kyu* do *Jo*. E então você tem o *Ha*, o *Jo* do *Ha*, o *Ha* do *Ha* e o *Kyu* do *Ha*. E aí tem o *Kyu*, o *Jo* do *Kyu*, o *Ha* do *Kyu* e o *Kyu* do *Kyu*. E assim por diante. Não para. É muito bacana porque se você coloca numa forma física, é uma dança. Os atores japoneses treinam com isso. Não é algo para “imaginar”, toma um certo tempo para fazer isso.

Recentemente eu vi uma atriz. Eu fui a um Festival de Monólogos nos Emirados. Era um festival de solos e eu vi essa moça que era realmente muito, muito boa. Bem melhor que todo mundo. Uma moça vinda da Lituânia. Ela me disse que tinha estado estudando no Japão por dois anos. Ela sabia realmente sobre como colocar isso em uma forma, sem ser óbvia, era muito interessante.

BM

Mas, sim, a contação de histórias, foi como nós começamos...

AL

Vocês leram o texto, o texto sufi original?

BM

Da “Conferência dos Pássaros”? Sim.

AL

Como vocês trabalharam com o texto?

BM

Nós lemos. Eu lembro que antes de ir pra África nós estávamos lendo ele, em voz alta.

AL

Você saberia dizer se a escolha de Brook por trabalhar com “A Conferência dos Pássaros” tem relação com a ida do CIRT ao Irã em 1971?(pergunta escrita – ele lê).

BM

Peter vem fazendo parte do Trabalho de Gurdjieff há muito tempo. Então praticamente tudo que ele tem feito tem alguma associação com isso. Certamente ele sabia sobre “A Conferência dos Pássaros”, ele sabia sobre os sufis, eu nunca tinha ouvido falar sobre os sufis.

Mas neste momento, depois que nós trabalhamos com “*The Birds*” eu fui a Istambul e eu então conheci sufis de verdade, e eu gostei, fiquei muito interessado. Na Pérsia (na viagem ao Irã) definitivamente eu não sabia o que eram os sufis, mas deveria haver sufis, mas eu não me lembro de estar ciente disso... Eu me lembro de estar lendo Carlos Castañeda no Irã, em uma montanha. Porque havia uma montanha próxima ao Hotel, eu ficava lá, era uma montanha bastante alta. Ficava bem distante e era muito, muito quente. E eu estava muito cansado e pensei que não conseguiria voltar. Finalmente eu voltei, e justamente antes de voltar para civilização havia um riacho. Eu me lembro de ficar neste riacho me recuperando até estar bem. Então eu estava lendo Carlos Castañeda naquele momento. E era bom. Eu fiz as minhas próprias conexões, claro.

Em algum momento nós ficamos sabendo sobre isso (o sufismo).

AL

Vocês foram estimulados a ler o poema na versão integral?

BM

Não, nós não lemos o poema inteiro. Nós líamos o que era escolhido para nós, colocado de uma forma justa (adaptado, reescrito). Foi o mesmo que com o Mahabharata. Peter, Jean-Claude Carrière e Marie-Hélène Etienne reescreveram e leram, todo o Mahabharata. Mas ninguém nunca, (nem os que estiveram na Índia), leu a coisa inteira, porque é tão imenso... Eles (Peter, Jean-Claude e Marie-Hélène) leram e então trouxeram para nós.

AL

Como você compreende o papel, a influência da “Conferência dos Pássaros” no nascimento da companhia?

BM

Foi uma das primeiras coisas que nós fizemos, quase no início, mas não a mais antiga. Era uma das coisas. Fizemos muitos, muitos exercícios de improvisação, com caixas de papelão, as botas, bastões. Nós fazíamos exercícios com bastões de bambu todos os dias. Somente andando em círculo e se dando conta do que se abria aí, “o que os bambus nos mostravam.” Atuar é essencialmente um ato egoísta... Quando você está atuando, sabe que tem que estar em relação com outras pessoas; mas em alguns momentos é um tremendo esforço de sair de si mesmo e ir para fora. Nós estávamos aprendendo a como atuar juntos. Fazendo algo a partir de um impulso dado por outra pessoa e sendo transformado por isso. Nós ficávamos em círculo e alguém fazia isso e a próxima pessoa (ele faz gestos no espaço exemplificando o que está dizendo) fazia aquilo, e então isso e aquilo e a próxima coisa... E então isso finalizava de uma forma natural e de repente uma nova energia surgia. Aquela energia era explorada, e fluía através do corpo e ia indo, e nunca estava fora, destoante, nunca era transformada antes do tempo certo. Era um exercício muito bonito. Poucas pessoas como os russos, tinham entendido este exercício tão bem.

Você era movido pelo impulso de uma pessoa e então ia para o próximo, e o seguinte, duas pessoas juntas depois três pessoas e quatro talvez – aí geralmente começa a ficar mais difícil, trabalhar juntos com quatro ou cinco... e aí nós tínhamos que voltar ao início, e uma pessoa tinha que começar de novo. Nós fizemos estas improvisações na África. **Foi uma viagem incrível onde eu aprendi muito.**

AL

Sim. Mas, eu pergunto se... Porque a C. P. é uma metáfora.

BM

Uma metáfora de uma busca, de uma jornada ao longo da vida. Mas a gente não sabia disso, a gente não falava sobre isso. Eu não me lembro de falarmos sobre isso.

AL

Bom, eu estou perguntando, porque no meu trabalho eu estou fazendo essa relação. Há “A Conferência dos Pássaros” na viagem na África e há a peça em 1979.

BM

Sim.

AL

Então, são dois momentos.

BM

Sim, mas nós tínhamos muitas outras coisas para fazer na África. Nós fizemos muitos ensaios abertos, nós tivemos que... Em alguns momentos nós trabalhávamos com o “*The Birds*”. Nós fizemos... Eu me lembro de estar sentado no deserto lendo isso. Havia a ideia de encenar os pássaros na viagem. Perceber a vida como uma viagem, com transformações e tratar de viver estas transformações inteiramente, e você pode se desenvolver, mas eu não pensava em nenhum papel (num sentido de encenação).

Era um bom material para fazer improvisações... Nós inventávamos formas, coisas, como um esporte.

AL

Vocês trabalharam com a ideia dos pássaros, de imitar os pássaros.

BM

Sim, nós tentávamos atuar pássaros... Era muito legal tentar fazer isso muito bem, os sons, os movimentos, tentando não ser abstratos e sim realmente ser um pássaro. A sensação do pássaro no meu corpo era muito impressionante, muito impressionante.

BM

Eu sei o que está acontecendo... é porque o John Heilpern chamou o seu livro de *Conference of the Birds*...

AL

E você não concorda?

BM

Sim, ele sabia que nós estávamos estudando isso, ele veio conosco na viagem, foi um momento incrível, e...

AL

Ele relacionou a viagem à África com a viagem (dos pássaros) na *Conferência*. Ele fez isso.

BM

É, ele fez. Nós não fizemos.

AL

Isso não era importante para o grupo?

BM

Conscientemente não. É a ideia de uma jornada espiritual, mas não é uma viagem real.

É uma ideia muito boa. (pausa)

Eu fiquei perdido no deserto, isso foi interessante... Ele (Heilpern) escreveu sobre isso.

Você conversou com o John Heilpern?

AL

Eu? Não.

No final do livro ele escreveu que na última apresentação da “Conferência dos Pássaros” (na África) que vocês fizeram; algo novo surgiu... Ele defende a ideia de que neste momento o grupo finalmente encontrou a maneira de trabalhar juntos.

BM

Sim, justo o que estávamos falando. Antes de irmos para a África, quando estávamos na África e sempre. Realmente.

Eu acho que nós fizemos uma obra de teatro bem bonita. Peter nunca falou conosco sobre teatro sagrado como Grotowski fez. É um termo de Grotowski para o seu trabalho, teatro sagrado / santo.

AL

Mas, Peter fala sobre teatro sagrado e teatro rústico e de unir os dois.

BM

Sim. O teatro é rústico na performance, a vida é rústica.

AL

John Heilpern defende a ideia de que, a viagem pelos países da África foi um processo que deu nascimento ao grupo e a uma linguagem, que se define pela presença do deserto e do tapete (dos carpet shows). Você concorda com essa visão?

BM

Eu acho que é uma boa ideia... Eu concordo com isso. Sobre os *carpet shows*... Eu tenho falado sobre os *carpet shows*. Eu tenho escrito, porque estou dando workshops.

AL

Sim.

BM

A viagem para a África foi muito importante.

Então eu estive em Istambul, porque eu estava muito interessado nos sufis. E depois, então, eu entrei no *Trabalho* de Gurdjieff. Mas eu tinha gostado bastante dos sufis.

2. Conversa com o professor Georges Banu

Ana Luiza

Para mim, a coisa mais importante seria poder ver o registro do espetáculo “A Conferência dos Pássaros”.

Georges Banu

Não tem.

AL

Não tem?

GB

Não. Porque ele (Peter Brook) adotou esta posição muito..., a meu ver, muito complexa, de recusar os registros. E agora ele se arrepende de que não haja. Há pequenas captações. O que você pode fazer é ir à Biblioteca ver o filme “*Brook by Brook*”. Aí há alguns fragmentos. Por exemplo, da “*Conférence des Oiseaux*” não há mais fragmentos do que o que está no filme.

AL

Eu tenho o documentário “*Stages*”, da turnê do CICT na Austrália.

GB

Sim, é isso. Há alguns fragmentos...

AL

Um professor me disse que viu um vídeo do espetáculo em um pequeno arquivo de um senhor, ao lado da *Bibliothèque Gaston Baty*.

GB

Sim é verdade.

AL

O senhor sabe quem é este senhor?

GB

Ele se foi, não está mais.

AL

Eu estou tratando de refletir sobre o ator narrador. Sobre a contribuição dos princípios de trabalho do contador de histórias para o trabalho do ator no teatro de Brook. Porque vem da minha experiência, eu trabalhei como atriz e tenho também experiência como contadora de histórias. Por coincidência com pessoas do sufismo, eu fiz cursos com pessoas da Tradição Sufi, na mesma época em que estava na Universidade, na graduação em Teatro. E nesse momento eu conheci este vídeo do trabalho de Brook. É um Seminário de Grotowski no Teatro Ateneo de Roma. Eu posso fazer uma cópia para lhe dar.

GB

Obrigado.

AL

É um Seminário de Grotowski no Centro Teatro Ateneo de Roma de Ferruccio Marotti.

GB

Ah, sim, eu conheço.

AL

É o oitavo dia do Seminário de Grotowski.

GB

Sim, eu conheço esse material... Todas as notas do Seminário de Grotowski que nunca foram publicadas. Deve ser interessante este vídeo.

AL

Sim, mas este é somente do dia do Peter Brook. Grotowski o apresenta, ele fala e exibe o documentário da turnê na Austrália. Depois ele retorna e os participantes fazem perguntas; ele responde... Este material eu conheci em 1997 quando eu fazia a faculdade e me tocou bastante.

GB

Isso eu conheço, o problema é que foi feito o texto do Colóquio de Grotowski, mas nunca foi corrigido, revisado... Mas, eu vi...

Há um livro, não sei se eles têm na biblioteca, um livro sobre o Sotigui. Foi sua mulher quem me deu. Que foi publicado pela *Cité de France*. Eu não conhecia. Houve uma exposição muito bonita sobre o Sotigui, mas já acabou.

GB

E por que você faz este trabalho? Por você mesma, por um curso...?

AL

Pelo meu mestrado.

GB

Ah, sim.

AL

Eu faço mestrado na Unicamp – Universidade de Campinas – São Paulo, e o meu tema é o ator narrador (*acteur conteur*) de Brook e eu escolhi o espetáculo “A Conferência dos Pássaros” como referência de análise.

GB

Sim. No meu artigo há muitas referências...

AL

Sim.

GB

Tem uma coisa que é interessante, e que está na biblioteca, para o seu tema. Tem um resumo que eu mesmo fiz que é bem técnico, sobre o contador de histórias que foi feito no Festival de Nancy há 25 anos... É sobre pessoas que trabalharam sobre o contador de histórias. Não foi publicado. Se chama “*Le Conteur*”. É uma pena, porque há coisas muito interessantes... Os atores que trabalham sobre o contador de histórias, sobretudo Maria Gonzalez que trabalha com a (Ariane) Mnouchkine.

É um tema interessante.

AL

Eu estou tratando também do início da cia., na viagem à África, porque eles utilizaram A *Conferência* também.

Eu utilizo, sobretudo, o conceito de experiência de Walter Benjamin, o texto do *Narrador*... A ideia de transformação de si no teatro, no trabalho do ator.

GB

Sim, para ele (Brook) a experiência, a presença, são mais importantes que a qualidade profissional do ator. No meu livro eu cito uma entrevista muito bonita que um antigo aluno meu fez, sobre o ator negro, está aí num texto uma pagina inteira. (ele procura o trecho no livro *Vers um Théâtre Premier*). Está aí, na pagina 75. Ele começa aqui na 74 e vai até aqui 75, (ele marca a lápis no livro). Ele diz coisas muito bonitas sobre o tipo de ator que lhe interessa.

AL

Você viu o espetáculo *La Conférence des Oiseaux*.

Como era? Como foi para você?

GB

Para mim é o melhor espetáculo de Brook.

AL

O melhor?

GB

Para mim, sim. Bem mais interessante que o *Mahabharata*, bem mais inventivo, no plano dos meios teatrais, no plano da criação teatral com seu valor de comunicação. No Mahabharata é um relato, se trapaceia, uns são bons outros não, se matam, há fogo, água, tudo isso. Mas lá (na C.O.) ao contrário há toda uma evolução, as passagens... Como eu escrevi no meu texto... As passagens - de homem a pássaro; de pássaro a homem-pássaro, a homem... E isso é no fundo... O teatro não desenvolve um discurso filosófico, o teatro é interessante quando ele consegue encontrar uma solução física para falar de... E nisso é muito bom, para mim, sem dúvida é o melhor. Ao mesmo tempo há um discurso sobre a comunidade, sobre a própria equipe dos atores de Brook... Há atores que não estão, assim como na *Conferência*.

E justamente a *Conferência* trabalha com ator-contador de histórias, ator e contador de histórias. E uma coisa que é importante no texto que eu fiz, e foi Bruce que me trouxe essa questão... Ele insistiu para a importância do fato de no mesmo espetáculo haver “*O Osso*” e “*A Conferência*”, o teatro bruto e o teatro sagrado.

AL

O público recebeu bem o espetáculo?

GB

A Conferência? Foi um delírio. Fez muito, muito sucesso.

Brook teve problemas com o mundo do teatro, os parisienses, os diretores que não gostavam do que ele fazia, mas com o público...

3. Transcrição da conversa com o ator Paul Barrett.

Ele viu o espetáculo “*La Conférence des Oiseaux*” no Teatro *des Bouffes du Nord* quando tinha 24 anos. Inglês que mora em Paris há muitos anos.

Paul Barrett

Eu o encontrei (Brook) uma vez... Eu não fiz muita coisa com ele, mas eu conheci alguns atores da sua trupe, Malick Bowens, Bruce (Myers), eu o encontrei também... Eles, naquele momento, estavam mais ou menos instalados na França, muitos destes atores “fetiche” que trabalharam bastante com ele (Brook). E eu trabalhei uma vez com Toshi (músico da companhia)

Você conhece o Teatro *des Bouffes du Nord*, onde ele trabalha?

Ana Luiza

Eu estive lá para comprar o ingresso da estreia (do espetáculo *The Suit*), mas eu não conheci o teatro em si.

PB

Ah, sim... O espaço...

Bom, você verá que é bruto, rústico, é um teatro onde as paredes foram deixadas um pouco cruas, não tem decoração... Então, tudo é feito na direção da simplicidade, e o que era forte na “*Conférence des Oiseaux*” era que o trabalho humano, o trabalho dos atores, era muito elaborado, muito sofisticado, o figurino era muito elaborado e o cenário – nada! Então, isso é que era impressionante.

AL

Os tapetes somente... (do cenário da peça)

PB

Sim... e... Esse lado tão simples e um trabalho enorme sobre o humano, sobre os atores... E sobre os figurinos, porque eu acho que também em um aspecto visual, dos figurinos: (as plumagens?), as cores, as formas que eram muito, muito interessantes.

E eu na época, eu acho que era no final dos anos 70... Não sei, talvez já nos anos 80... Eu estava em Paris há seis meses, eu estava vagando por aí... Eu tinha começado a fazer uma peça com alguém... Eu não tinha uma carreira verdadeiramente ou uma profissão... Eu tinha terminado a Universidade, mas eu não queria ser ator, porque eu não achava que fosse muito sério, eu achava que era um meio em que faltava um pouco de... (?) que não era muito interessante. E ao mesmo tempo eu não tinha outro meio, outro trabalho que me atraísse... Eu tinha começado com uns amigos a montar uma peça, porque isso me divertia, eu gostava de atuar e também isso te põe em contato com as pessoas. Quando você atua num teatro as pessoas vem te ver e depois você encontra e... Graças a isso eu tinha um trabalho como professor de inglês, eu tinha um apartamento, eu tinha várias coisas...

AL

Você é inglês?

PB

Sim... e então, isso foi na época em que eu vi a peça, e a peça me inspirou de tal forma que eu... Uau! ... Era ao mesmo tempo uma história interessante, uma história que era consistente, forte... E depois também o trabalho dos atores... Havia um ambiente dos atores que era nobre... De certa maneira, havia uma nobreza. Então isso me tocou muito, porque eu estava num momento da minha vida que eu não sabia exatamente o que eu ia fazer. Eu acho que isso foi, não sei exatamente a data. Você deve saber as datas melhor que eu. Quando foi a apresentação da Conferência em Paris?

AL

Em Paris foi no final do ano de 1979. A estreia foi no Festival de Avignon em 79, em julho.

PB

Então, eu devo ter visto em 79 ou 80, e eu entrei na Tradição em 81. Eu não sabia que tinha sido um poeta sufi que a havia escrito. Para mim era somente um bom texto uma bela história e o trabalho dos atores, eu fiquei muito inspirado por isso. Sim, pelo fato de que os atores não eram atores típicos, havia uma energia que eu senti na unidade da trupe.

Normalmente quando a gente vai ao teatro a gente vê: “ah ele é bom”, “ele não é tão bom”, “ah, ele não está mal”... a gente vê as diferentes personalidades, mas em Brook a gente não se interessava por um ator, a gente se interessava pela unidade do grupo, o fato de que todo mundo estáava tratando de atuar na mesma “partitura”, a mesma “música”. Não se via o espírito de “ah ele é melhor que o outro”, não tinha competição e isso era impressionante de encontrar. E então, ele me atraiu muito e dois anos mais tarde eu pude encontrar Peter Brook através de Roberto Plate.

AL

Sim.

PB

Sim, era muito interessante sobre este ponto de vista e eles tinham também um trabalho vocal que era impressionante... O trabalho sobre o barulho dos pássaros... Todo o trabalho físico era muito, muito sofisticado, muito preciso. Cada pássaro tinha o seu movimento e seu ruído diferente... Então era muito impressionante.

AL

E havia também os músicos, não?

PB

Os músicos, sim... havia um trabalho... Tudo era ao mesmo tempo muito original, muito diferente e muito preciso, muito detalhado. Não era uma coisa “em geral” – era um trabalho em profundidade.

AL

Um bom artesanato?

PB

Sim. Eu participei depois de ensaios de uma outra peça e eu vi como Peter Brook “fazia trabalhar” os seus atores. E eu estava acostumado a ver os diretores que gritavam, que falavam muito alto e tinham muita energia e ele (Brook) dizia quase nada, ele sussurrava na orelha do ator, assim, muito discreto, muito cuidadoso.

AL

Sim.

PB

Eu achei isso muito original, muito diferente.

AL

Muito gentil?

PB

É..., muito respeitoso com cada ator. Ele não tentava impor a que as pessoas fizessem as coisas que ele queria. Ele sugeria. Sugeriu com pequenas coisas assim: “o que você acha se”... “e porque não... ta, ta, ta”... E eu gostei muito dessa delicadeza, porque os atores quando estão em cena estão um pouco nus, vulneráveis, e então é preciso apoiar e não o tratar como uma criança má que... O ator se fecha com isso.

AL

Eu estou muito feliz de ouvir tudo isso.

PB

Ah, sim.

Eu tinha começado a aprender francês, eu vivia em Paris há um ano... Eu estava começando a conhecer Paris, como a coisa funcionava... E eu vi essa peça de um diretor inglês, em francês, de um poeta sufi, um poeta iraniano... E eu passei a minha infância no Irã...

Então foi uma espécie de confluência de diferentes fatores e é engraçado também porque eu estava falando com o Max Hayter. Você conhece o Max Hayter? Ele está na Tradição também, ele é mais novo que eu e ele viu *A Conferência* quando tinha, eu acho, 12 ou 13 anos... E quando Leila me telefonou na outra noite, quando ela estava com você, eu vinha de um encontro com um grupo de franceses e Max estava lá e eu comentei com ele sobre o telefonema e ele disse “Ah, “*La Conférence des Oiseaux*”, eu vi essa peça quando eu tinha 12 ou 13 anos...”

AL

Bem novo...

PB

Sim. E ele se lembra disso, sabe?

AL

Sim?

Bruce me disse que esta peça foi a que ele mais gostou de fazer porque nesta época era o início do seu trabalho interior e ele sentia que algo estava crescendo dentro dele, então ele disse que pra ele foi uma peça bem importante.

PB

É... é uma espécie de peça “ícone”... no sentido de que é quase impossível de... Quando se lê o poema a gente pensa: “como que isso pôde virar uma peça de teatro? É bem difícil de imaginar e o fato é que ele fez isso e era incrível.

E era muito engraçado, você não sentia... Eu não sei qual a palavra pra dizer isso... Eu não sentia: “Oh, UAU!”... Era um tipo de “uau interior”. Não era... Eu não fiquei entusiasmado com... Era um tipo de prazer profundo realmente.

AL

Que bacana. (pausa)

Mas você trabalhou com ele? Fez uma peça com ele?

PB

Não, eu na verdade nunca fiz... Eu encontrei com ele, eu ensaiei uma vez... Eu acho que eu estava aberto a ideia de como ele trabalhava, mas a ideia de estar vinculado a um tipo de trupe, não era muito, (...?) quero dizer... Eu não gosto muito da ideia de trabalhar só com um diretor, uma ideia, uma coisa... (?...) Envolve uma escolha, (...?) Eu não estava realmente preparado para me engajar... Quando eu falei com o Malick ou com Bruce sobre a forma como eles ensaiavam, a forma como eles trabalhavam... Ok, sabe? Isso não era realmente pra mim. Eu não tinha aquele nível de engajamento, por nenhuma maneira específica de fazer teatro, sabe? Eu não tinha um desejo forte o suficiente para fazer teatro daquela maneira. Eu não sei, mas acho que gostava mais da ideia de viver profissionalmente como ator como a de estar um pouco aqui, depois ali... sabe? Eu não gostava da ideia de... Estar “casado”... sabe? Acho que é isso.

AL

E você trabalha como ator...?

PB

Sim, o que aconteceu comigo, foi que como eu era um ator inglês vivendo na França eu trabalhei para, eu ainda trabalho, cinema e televisão, mas é tão esporádico... A cada momento eu tinha que encontrar um trabalho... E eu tinha muito mais consistência em trabalhos com áudio, com som, gravação, porque havia uma demanda real por vozes em inglês, vozes em off, dublagem... esse tipo de coisas, era uma demanda real, um mercado real. E então fiz isso por muitos anos e tinha, e ainda tenho um agente até hoje, mas era

uma vez ou outra, uma vez por ano, ou duas, ou três vezes por ano, eu fazia um filme ou tv... Mas não era muito satisfatório e eu acabei indo para uma outra carreira em *Communication skills training* (treinamento de habilidades em comunicação) *coaching, training and presenting*. E eu venho trabalhando assim por 25 anos. E é bem legal, realmente, de ir do mundo artístico para o mundo dos negócios e voltar para o artístico... Sabe? Eu tenho estado voltando e indo de um para o outro toda a minha vida profissional.

AL

Trabalhando com seres humanos...

PB

É... é isso. Essa é a continuidade, pra mim, são as pessoas.

É, eu acho a profissão de ator... é um tipo de... você está sempre focado em si mesmo, sempre eu, eu, eu, eu, eu, é chato, né? Meu Deus!... Deixa isso pra lá... E no mundo dos negócios você tem que se focar em outras pessoas, você tem que se focar em processos, nas pessoas, em como isso funciona... você tem que trazer um pouco de racionalidade “pra mesa”, sabe? E eu acho isso interessante. É um mundo bem diferente. E eu adoro atuar e adoro atores, e então eu tenho isso de vez em quando, não quero deixar isso, de poder respirar atmosferas mais informais... mais (...?) porque é uma parte minha, eu amo contar histórias, amo fazer personagens.... Mas também faz parte de mim ir e querer...ahnn... resultados. Como isso vai funcionar? Como eu melhora isso? Como eu ajudo alguém a fazer algo melhor? Quero dizer, algo mais tangível.

Mas, você devia falar com Max, porque eu acho que talvez seja interessante pra você escutar alguém que viu a peça quando criança. Isso deve ser super bacana ver como uma peça afetou...

AL

Ok.

É, liga pra ele, eu acho que isso pode ser interessante, porque, sabe? Memórias de infância vão vir à tona, por causa disso. Provavelmente ele possa lembrar mais do que eu lembro, isso pode ser interessante.

AL

Obrigada.

4. Transcrição de conversa com Max Hayter - Paris - 07 de abril de 2012.

Ator e filho de atores – o pai foi assistente de *Ariane Mnouchkine* – ele assistiu ao espetáculo no Teatro *des Bouffes du Nord* em 1979.

AL

Eu encontrei com o Paul num café nós conversamos um pouco, foi bem interessante... E Paul me disse que você havia visto o espetáculo com 13 anos, 12 anos...?

MH

Sim. Eu devia ter dez anos. Tinha a idade do meu filho.

AL

E que seria interessante de te escutar e...

MH

Sim, eu tenho uma lembrança bem clara, mas foi há muito tempo... eu me lembro da experiência, é uma lembrança do impacto que me causou, sabe? Porque realmente me marcou muito. Eu me lembro dos figurinos, me lembro de todos os pássaros que faziam um tipo de caminhada ou uma coisa dessas... Mas há muitas coisas de que eu não me lembro, porque faz muito, muito tempo.

AL

Onde você viu?

MH

No *Bouffes du Nord*.

AL

Uma vez?

MH

Uma vez. E eu estava com a minha mãe que... ela talvez tenha muito mais lembrança do que eu porque eu era muito pequeno, muito jovem ainda...

AL

Ela te levou ao teatro...?

MH

Eu fui com o meu pai, com minha mãe, estava também Carmen... Tinha muita gente do grupo (sufi)... Meu pai era ator também ele conhecia Brook e quando era jovem ele foi assistente da Ariane Mnouchkine.

AL

Ah, tá.

MH

Então a gente ia ver as peças do Brook. Quando eu era criança eu vi todas as peças da Mnouchkine, na Cartoucherie.

AL

Que bom.

Eu fiz um curso com a Inno Sorsy.

MH

Sim, sim. Inno é uma das minhas melhores amigas há alguns anos.

AL

Ela vai ao Brasil frequentemente.

MH

Sim eu sei, pela coisa dos contos... Eu trabalhei com a Inno, nós fizemos um espetáculo juntos. Nós fizemos muitas coisas juntos. A gente se conhece há oito, nove anos.

AL

Foi em 97... o primeiro workshop que eu fiz com ela. Depois eu fiz outro...

É como uma coincidência, as histórias... como um caminho de conhecimento, como uma maneira de trabalhar comigo mesma. E o trabalho de Gurdjieff, que eu encontrei também nesse momento. É tudo como uma convergência. E Brook me interessou, por isso também...

MH

Pelo trabalho que fez com Gurdjieff, você diz?

AL

Sim.

MH

Pela influência de Gurdjieff sem eu trabalho?

AL

Sim, mas o meu mestrado é sobre o ator-contador de histórias, ator-narrador. Sobre os princípios de trabalho do contador de histórias no trabalho do ator.

MH

Sim, a relação entre os dois...

AL

O quê que há no trabalho do contador de histórias que ajuda o ator, qual a contribuição...

MH

Sim, que ajuda o ator.

AL

É a minha experiência...

MH

Sim, é interessante. Você falou com a Inno sobre isso?

AL

Não. A última vez que a vi...

MH

Faz muito tempo? Porque eu tive uma conversa com ela; ela trabalhou como atriz há muito tempo, e há três anos nos fizemos um espetáculo e era a primeira vez que ela voltava a trabalhar como atriz, porque ela era mais contadora de histórias todos esses anos, e ela não gostou nada. Ela acha que “contar” é muito melhor que atuar e eu disse à ela que pra mim era justo o contrário, que atuar era bem mais rico, porque para o ator é tudo, é o contar...

AL

Eu sinto assim também.

MH

E depois tem uma conexão ainda mais profunda (o trabalho do ator)... pra mim.

Porque ela me perguntava, “por que você continua a ser ator?” _ “Para fazer um contador de histórias” (ele respondia à ela)... rrsrrs. Ah, a gente tem um relação muito boa. De uma certa maneira eu entendo, porque é muito complicado ser ator, profissionalmente, porque é um caminho muito particular, você tem tantas coisas a gerenciar... Mas tem uma profundidade... e depois, é também de como você vê o seu trabalho, e... eu acho que... mas é isso, nós conversamos sobre isso, Inno e eu duas ou três vezes.

AL

Porque eu sinto que... Estou tratando de refletir, de escrever, sobre o teatro, sobre o trabalho do ator, mas nesta noção do narrador. Estou utilizando o texto do Walter Benjamin. A ideia de... uma visão cultural diferente, um compromisso com os seres humanos, a noção de transmissão de experiência, essas ideias. E eu escolhi o espetáculo “A Conferência dos Pássaros” como um exemplo de teatro narrativo, onde os atores trabalham como contadores de história também, porque concretamente eles trabalharam com a narrativa.

MH

Sim, com a narração...

AL

É um ambiente da narrativa, do uso do símbolo, da metáfora, da fábula.

MH

De qualquer maneira... para sermos humanos nós temos necessidade das histórias, toda a nossa vida é uma história, a gente “se conta” todo o tempo, a gente “conta” as coisas todo o tempo e é por isso que as histórias, o contar, são fundamentais... O sufismo não faz mais que beber dos contos... e... então, eu acho que Brook percebeu a potência disso e... O teatro era isso, os gregos que faziam a narração, no início não tinham nem personagens, era só um grupo de pessoas que se expressavam (exprimiam) que iam diante do público, e que falavam, tudo que veio sobre personagem foi depois.

AL

Sim, a noção de... a separação...

MH

Sim, a noção de indivíduo, antes era o coro, o coro grego que contava toda a história.

AL

Com a música... com o corpo...

MH

Com a música, com o corpo... tudo isso... de uma maneira... é pra mim, já é o verdadeiro teatro, já tá lá. Você vê, o teatro vem do mito, era a maneira que as pessoas tinham de falar com Deus. Vem daí o teatro. Quer dizer, eu acho que em Brook ou com Ariane Mnouchkine também, é mais ou menos a mesma ideia, que a excelência está em... você está lá para transmitir alguma coisa... você fala aos elementos... você faz um apelo aos

elementos superiores, a Deus... como você quiser, mas à alguma coisa que está acima de você. E quando se é ator, não sei se você experimentou isso, mas quando você atua muito, muito bem... as coisas passam por você, e desde que você não se meta no meio a coisa se torna bem mais interessante.

AL

Sim.

MH

Eu vejo o trabalho de Brook dessa maneira.