Sérgio Ricardo Lessa Ortiz

**DO ESPAÇO
VAZIO
AO
CIRCULO
ABERTO** RUMO À
CENOGRAFIA E
INDUMENTÁRIA
SAGRADAS DE PETER
BROOK

São Paulo
2013

Sérgio Ricardo Lessa Ortiz

DO ESPAÇO VAZIO AO CIRCULO ABERTO RUMO À CENOGRAFIA E INDUMENTÁRIA SAGRADAS DE PETER BROOK

Dissertação apresentada como requisito à
obtenção do grau de mestre em Artes Cênicas.
Curso de Pós-graduação em Artes Cênicas. Linha
de pesquisa: História do Teatro. Universidade
de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.
Orientação do Prof. Dr. **Fausto Roberto Poço
Viana**

São Paulo

2013

A presente pesquisa conta com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) sob o processo de n processo nº 2011/03370-8. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

TERMO DE APROVAÇÃO

Sérgio Ricardo Lessa Ortiz

Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes – ECAUSP, pela seguinte banca examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana

Escola de Comunicação e Artes – USP

São Paulo, de de 2013

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ortiz, Sergio Ricardo Lessa

Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e
indumentária sagrada de Peter Brook / Sergio Ricardo Lessa
Ortiz. -- São Paulo: S. L. Ortiz, 2013.
392 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientador: Fausto Roberto Poço Viana

Bibliografia

1. Teatro 2. Cenografia 3. Indumentária 4. Peter Brook
5. Trajes de cena I. Viana, Fausto Roberto Poço II. Título.

CDD 21.ed. - 792

RESUMO

Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook identifica e expõe o processo de criação do espaço teatral, dos cenários e dos trajes de cena, nos espetáculos *Marat-Sade*, *Sonho de uma Noite de Verão*, *Mahabharata*, *Qui est lá* e *A Tragédia de Hamlet*, realizados pelo grande encenador do século XX. Reflete, documenta e identifica os princípios que orientam os projetos de concepção dos elementos visuais das peças, durante a concepção do espetáculo e, a partir da análise destes documentos, aponta para a evolução de seu teatro rumo ao que Brook define como teatro sagrado.

Palavras-chave: Cenografia; Trajes de Cena; Peter Brook; Teatro Sagrado; Espaço Teatral

ABSTRACT

From the empty space to the open circle: towards Peter Brook's holy set and costumes design identifies and explains the process of creating theatrical space, the sets and the costumes of *Marat-Sade*, *Midsummer Night Dream*, *Mahabharata*, *Who is there* and *The Tragedy of Hamlet*, performed by the great director of the twentieth century. Reflects, documents and identifies the principles that guided the design projects of the visual elements of those plays during their conception, and from the analysis of these documents, points to the evolution of his theatre towards what Brook defines as holy theatre.

Keywords: Set Design; Scene Costumes; Peter Brook; Holy Theater; Theatrical Space

“Eis meu segredo, é muito simples: só se vê bem com o coração. O essencial é invisível aos olhos. Foi o tempo que perdeste com a tua rosa que a fez tão importante.”

Antoine de Saint-Exupéry

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer incansavelmente a todos os amigos, aos familiares e profissionais que me apoiaram, me incentivaram e que estiveram ao meu lado nesta longa jornada de pesquisa. Este trabalho jamais seria possível sem eles.

Meus agradecimentos:

Ao meu orientador Fausto Roberto Poço Viana,

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, instituição cujo apoio foi fundamental ao desenvolvimento desta pesquisa;

À minha família, Luiz Felipe Lessa Ortiz, Maryléa Fátima Lessa Ortiz e Paulo Sérgio Ortiz, cujo suporte e apoio foram fundamentais ao longo de todo processo;

Aos meus familiares, Ana Carolina Lessa Teixeira, Beatriz Lessa de Mello, Vera Lea Lessa, e aos futuros membros, mais do que especiais, Mariana Monteiro Amarello, e Vinicius Modolo Santos, que arregaçaram as mangas e estiveram ao meu lado dando o suporte que precisei.

Aos meus amigos e companheiros de jornada, Alan da Rocha Brum, Ana Carolina Carmona Ribeiro, Barbara Legg, Beatriz Johansen, Carlos Alberto Goya Barone, Carolina Bassi de Mou-

ra, Carolina Leonelli, Clarissa de Almeida Paulillo, Eusélia Xavier, Fabio Bauman, Gisele Alves Freire, Josana Moura, Leila Pedroso Leme, Luiz Sergio Machado Santana, Michelle Rocha, Mônica de Medeiros Mongelli, Paulo Francisco Coelho, Rafael Araújo, Roseane Muniz, William de Maio Oliveira, Zenaide dos Santos Reis, que estiveram envolvidos direta e indiretamente nesse processo.

Aos internacionais Chloé Obolensky, Irina Brook, Jean-Guy Lecat, Jean Kalman, Gunilla Palmistierna-Weiss, Madeleine Cox, Nina Soufy, Sally Jacobs, Yoshi Oida e aos funcionários do Théâtre des Bouffes du Nord, que gentilmente cederam seus tempos e informações e contribuíram muito com o conteúdo desta pesquisa.

Especialmente a Peter Brook que me enviou, recentemente, um presente de valor inestimável.

E a todos aqueles que, embora não citados, fizeram parte desta magnífica jornada.

SUMÁRIO

17 LISTA DE ILUSTRAÇÕES

25 I INTRODUÇÃO

35 2 CAPÍTULO 1: PETER BROOK, SUAS INFLUÊNCIAS E SEU PENSAMENTO ACERCA DA CENOGRAFIA E DA IN- DUMENTÁRIA

43 2.1 Pessoas pelo caminho – as personalidades que influenciaram
Brook

51 2.2 O que Brook pensa sobre cenografia e indumentária

63 3 CAPÍTULO 2: FASE DE MATURAÇÃO E REALIZAÇÃO: **MARAT-SADE e SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO**

64 3.1 Acirramento da divisão do mundo entre capitalismo e co-
munismo e o movimento de maio de 1968 francês

67 3.2 Reflexo mundial de maio de 1968

68 3.3 Contexto teatral nos anos de 1960 e 1970

70 3.4 Maturação e realização: a experiência de Peter Brook com
a Royal Shakespeare Company

75 3.5 **A PERSEGUIÇÃO E O ASSASSINATO DE JEAN-
-PAUL MARAT REPRESENTADOS PELO GRUPO TE-**

**ATRAL DO HOSPÍCIO DE CHARENTON SOB A DIRE-
ÇÃO DO SENHOR DE SADE, ou MARAT-SADE (1964):**

uma experiência de contestação política ou um exercício de distanciamento?

75 3.5.1 Análise do texto

81 3.5.2 A visão da direção

86 3.5.3 O espaço cênico e os cenários para *Marat-Sade*

97 3.5.4 Os trajes de cena de *Marat-Sade*

109 3.6 SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO (1970): uma
celebração de atuação com elementos circenses

113 3.6.1 A visão da direção

117 3.6.2 Processo de criação do espetáculo

120 3.6.3 O espaço vazio dos cenários de *Sonho de uma Noite de
Verão*

129 3.6.4 Proposta de trajes de cena para *Sonho de uma Noite de
Verão*

**141 4 CAPÍTULO 3: FASE CENTRO INTERNACIONAL:
MAHABHARATA, QUI EST LÀ e A TRAGÉDIA DE HA-
MLET**

142 4.1 O fim da Nova Ordem Mundial: colapso dos socialismos, a
queda do muro de Berlim (1990) e a globalização.

147 4.2 Fase do Centro Internacional de Pesquisa Teatral (1970): o
amadurecimento das experiências de Peter Brook.

167	4.3	MAHABHARATA (1985): consagração referenciada na maior mitologia indiana
168	4.3.1	A história de <i>Mahabharata</i> e breve análise do texto
183	4.3.2	A visão da direção
186	4.3.3	Criação do espetáculo
193	4.3.4	Elaboração dos cenários de <i>Mahabharata</i>
205	4.3.5	A proposta para os trajes de cena de <i>Mahabharata</i> .
211	4.4	Experiências com HAMLET: QUI EST LÀ (1995) e A TRAGÉDIA DE HAMLET (2000): tocando o sagrado
211	4.4.1	A experiência com <i>Qui est là</i>
220	4.4.2	A importância de <i>Hamlet</i> e a concepção de <i>A Tragédia de Hamlet</i>
229	4.4.3	Definição de proporção e experiências com o <i>carpet show</i> : elaboração dos cenários
239	4.4.4	Os trajes de cena
249	5	CONCLUSÃO – INFLUÊNCIAS DO SAGRADO
252	5.1	Convergências e divergências sagradas – um paralelo entre Brook e Grotowski
257	5.2	A construção dos trajes e espaços cênicos sagrados – síntese do processo de Brook.
263	6.	DESDOBRAMENTOS
265	7	BIBLIOGRAFIA

273 ANEXOS

275 ANEXO 01 – Quem é George Ivanovitch Gurdjieff – o mestre de Brook, e qual é a sua filosofia?

281 ANEXO 02 – **Entrevistas**

281 Entrevista com Chloe Obolensky

295 Entrevista com Gunilla Weiss

325 Entrevista com Jean-Guy Lecat

347 Entrevista com Jean Kalman

361 Entrevista com Sally Jacobs

379 Entrevista com Yoshi Oida

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- 37 Fig. 01 - Foto do espetáculo *Titus Andronicus* (1955) cena final do espetáculo no teatro de Stratford-upon-Avon. (Fonte: HUNT, 1995: 16)
- 38 Fig. 02 - Foto do espetáculo *Titus Andronicus* (1955), com o ator Sir Laurence Olivier. (Fonte: <http://static.guim.co.uk/sys-images/Arts/Arts/Pictures/2010/12/16/1292504430951/Laurence-Olivier-and-Vivi-007.jpg>)
- 93 Fig. 03 - Cena de *Marat-Sade* com direção de K. Swinavski – realizada no Schillertheater, de Berlim, em 9 de abril de 1964. (Fonte: <http://library.calvin.edu/hda/sites/default/files/cas1382h.jpg>)
- 93 Fig. 04 – *Tennis Court Oath*, de Jacques-Louis David, sobre a Revolução Francesa. (Fonte: <http://chnm.gmu.edu/revolution/searchimages/e1091.jpg>)
- 94 Fig. 05 – *Marat Assassinado*, quadro de Jacques-Louis David. (Fonte: http://2.bp.blogspot.com/_x4R_UH_WhZI/TOWBskRFM5I/AAAAAAAAHGs/ABPsKoocjbU/s1600/Death-of-Marat-large.jpg)
- 95 Fig. 06 e Fig. 07 – Cenário de *Marat-Sade*, de Peter Brook – estrutura das banheiras e sua cobertura de *deck*. (Fonte: BROOK, Peter. *Marat-Sade*. Peter Brook. USA: MGM / UA Video, 2001.)
- 96 Fig. 08 – Cenário de *Marat-Sade*, de Peter Brook – banheiras sendo utilizadas pelo personagem que faz Marat durante seu devaneio. (Fonte: BROOK, Peter. *Marat-Sade*. Peter Brook. USA: MGM / UA Video, 2001.)

- 96 Fig. 09 – Cenário de *Marat-Sade*, de Peter Brook – utilização do fosso do espetáculo pelos atores decapitados – foto do espetáculo de 1964. (Fonte: WEISS, 1977: XIX).
- 103 Fig. 10 - Momento em que uma das enfermeiras prende o interno que está fazendo Duperret – Imagem extraída do filme (1966). (Fonte: WEISS, 1977: XIII).
- 103 Fig. 11 – Família de Colmier durante apresentação do espetáculo – Imagem extraída do filme (1966). (Fonte: BROOK, Peter. *Marat-Sade*. Peter Brook. USA: MGM / UA Video, 2001.)
- 103 Fig. 12 - Foto de Sade sentado ao lado de Marat extraída do filme (1966). (Fonte: http://static.guim.co.uk/sys-images/Arts/Arts_/Pictures/2008/12/17/brook4630.jpg)
- 103 Fig. 13 - Cena de *Marat-Sade* – Duperret e Corday – imagem extraída da montagem na Royal Shakespeare Company (1964) (Fonte: BROOK, Peter. *Marat-Sade*. Peter Brook. USA: MGM / UA Video, 2001.)
- 104 Fig. 14 - Momento em que Charlotte Corday (Glenda Jackson) encontra-se com Duperret – imagem extraída da montagem na Royal Shakespeare Company (1964). (Fonte: WEISS, 1977: XI).
- 104 Fig. 15 - Simonne Évrard atrás do narrador (interna sem camisa de força) – imagem extraída da montagem na Royal Shakespeare Company (1964). (Fonte: BROOK, 1999: 02).
- 104 Fig. 16 – Traje de um dos internos com camisa de força – imagem extraída da montagem na Royal Shakespeare Company (1964). (Fonte: WEISS, 1977: XXIII)
- 105 Fig. 17 – Traje de um dos internos sem camisa de força – imagem extraída do filme (1966). (Fonte: BROOK, Peter. *Marat-Sade*. Peter Brook. USA: MGM / UA Video, 2001.)
- 105 Fig. 18 - Foto da representação do hospício no filme de 1966, com o anunciador, Simonne Évrard e Marat sentado à banheira (1966). (Fonte: <http://l.bp.blogspot.com/-3wqp5mjBb4c/TZ78FTDZQvI/AAAAAAAAAJk/LI1u1zOLE08/s400/marat-sade.jpg>)
- 105 Fig. 19 - Foto de um dos quatro cantores ao lado de Marat extraída do filme (1966). (Fonte: <http://l.bp.blogspot.com/-FkmlX3ecvxl/TgyjcSFo4al/AAAAAAAAAHV4/FP87K3t3F8I/s400/marat.jpg>)
- 106 Fig. 20 – O rei que vai ser decapitado – imagem extraída do filme (1966). (Fonte: BROOK, Peter. *Marat-Sade*. Peter Brook. USA: MGM / UA Video, 2001.)
- 107 Fig. 21 – ator sugere alteração corporal durante os ensaios – Imagem extraída da montagem na Royal Shakespeare Company (1964). (Fonte: WEISS, 1977: XVII).
- 108 Fig. 22 - Foto do início do espetáculo, quando Charlotte Corday (Glenda Jackson) mostra o que veio fazer no espetáculo, entre Sade (à esquerda) e Marat (à direita) – extraída da montagem na Royal Shakespeare Company (1964) Fonte: (BROOK, 1987: 46).
- 125 Fig. 23 - Foto do modelo proposto e realizado por Sally Jacobs para *Sonho de uma Noite de Verão* (1970) com todos os elementos relatados para o espetáculo. (Fonte: CROYDEN, 2003: I)
- 125 Fig. 24 - Cena com os atores “assistindo” ao espetáculo nas galerias superiores– extraída da montagem na Royal Shakespeare Company (1970). (Fonte: HUNT, 1995: 143)

- 126 Fig. 25 - Atores utilizando as escadas e a galeria superior durante a representação – foto da montagem na Royal Shakespeare Company (1970). (Fonte: TREWIN, 1971: XV)
- 126 Fig. 26 - Momento em que Puck utiliza as pernas de pau para confundir o casal de atenienses na floresta – foto da montagem na Royal Shakespeare Company (1970). (Fonte: TREWIN, 1971: XV)
- 127 Fig. 27 – Hérnia sendo enrolada por uma bonina de fio – foto da versão de Stratford-upon-Avon (1970). (Fonte: BROOK, 1974:76)
- 128 Fig. 28 - Alan Horward, como Oberon, à esquerda; Sarah Kestelman, como Titânia, abraçada com David Waller, como o Bottom, deitados no trapézio de plumas de avestruz; e, finalmente, John Kane, como Puck, à direita – foto da versão levada para Nova Iorque (1971). (Fonte: TREWIN, 1971: XIV)
- 128 Fig. 29 – As fadas e Titânia levantadas por sistemas de contrapeso – foto da versão levada para Nova Iorque (1971). (Fonte: TREWIN, 1987: 98)
- 135 Fig. 30 – Figurino base do casal de amantes – calça com túnica e camisa com manchas em *tie-dye* – foto da versão de Stratford-upon-Avon (1970). (Fonte: <http://wodumedia.com/wp-content/uploads/2012/10/A-Midsummer-Night's-Dream-1970Peter-Brook's-1970-production-of-Shakespeare's-hitherto-gauzy-play-was-a-design-landmark.-Jonathan-Miller-said-it-changed-our-minds-about-the-way-things-could-be-staged-It-liberated-us-all.jpg>)
- 136 Fig. 31 – Figurino base das fadas - túnica cinzas – foto da versão de Stratford-upon-Avon (1970). (Fonte: http://l.bp.blogspot.com/_ixRMNOAoays/SFAlsQxFlcl/AAAAAAAAADV4/Rg4zWCjIH1k/s400/Midsummer.jpg)
- 136 Fig. 32 – Croqui com pesquisa do figurino de Titânia – a túnica verde fluorescente acetinada e as plumas vermelho escarlate. (Fonte: <http://amidsummerscasebook.files.wordpress.com/2010/09/peter-brook-titania-bower-rendering.jpg>)
- 137 Fig. 33 – Figurino de Oberon, Titânia e Puck - túnicas acetinadas respectivamente roxo, verde e amarela – conferindo um lado mais austero para os membros importantes do universo das fadas – foto da versão de Stratford-upon-Avon (1970). (Fonte: <https://www.mtholyoke.edu/courses/pberek/images/mndbrook1.jpg>)
- 137 Fig. 34 - Momento em que Bottom se revela, transformado em asno, com Puck controlando sobre as galerias superiores. Especial atenção para os trajes dos artesãos – roupas que remeteriam aos artesãos do momento – foto da montagem na Royal Shakespeare Company (1970). (Fonte: KUSTOW, 2005: VI)
- 137 Fig. 35 - Momento em que Bottom se revela transformado em asno – chapéu com orelhas aplicadas e o nariz de asno – foto da montagem na Royal Shakespeare Company (1970). (Fonte: BROOK, 1974: 06a)
- 138 Fig. 36 - Momento em que todos estão vestidos de gala, para o conto de Píramo e Tísbe – foto da montagem na Royal Shakespeare Company (1970). (Fonte: BROOK, 1974: 86)
- 161 Fig. 37 - Foto do espetáculo *A tempestade* (1968) encenado no Round House. (Fonte: TODD, 2003: 36)

- 161 Fig. 38 - Foto do exercício proposto por Brook com os bastões, no começo do Centro Internacional de Pesquisa Teatral. (Fonte: CROYDEN, 2003:VI)
- 162 Fig. 39 – Yoshi Oida na expedição à África quando se realizaram os primeiros *carpet shows* (Fonte: <http://www.maryellenmark.com/images/375px/400A-187-068.jpg>)
- 162 Fig. 40 – Peter Brook na expedição à África quando se realizaram os primeiros *carpet shows* (Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-JA-qvauTla68/Tm_InHRdPel/AAAAAAAAQU/0J5Z8c-AdBM/s1600/brook_1973_002.jpg)
- 162 Fig. 41 – Foto do Théâtre des Bouffes du Nord logo que o Centro Internacional de Pesquisa Teatral se muda para o espaço (Fonte: BROOK, 2000: XXI)
- 163 Fig. 42 – Foto da Placa de identificação do escritório do Théâtre des Bouffes du Nord (Fonte: foto do autor)
- 163 Fig. 43 – Vista externa do Théâtre des Bouffes du Nord (Fonte: foto do autor)
- 164 Fig. 44 – Cúpula do Théâtre des Bouffes du Nord (Fonte: foto autor)
- 165 Fig. 45 – Área reformada do palco do Théâtre des Bouffes du Nord com a utilização dos balcões originais (Fonte: foto do autor)
- 165 Fig. 46 – Área de atuação com a não delimitação do prosaênio do palco (Fonte: foto do autor)
- 166 Fig. 47 – Vista do palco com duas profundidades e com as paredes com aspecto de destruído. (Fonte: http://images.20h59.com/_images/201037/c26y1c4p.jpg)
- 179 Fig. 48 – cartaz do espetáculo *Mahabharata*, exposto no bar do Théâtre des Bouffes du Nord. (Fonte: foto do autor)
- 180 Fig. 49 – Vyasa conta o poema ao jovem príncipe e Ganesha registra a história no seu livro. Imagem extraída do filme *Mahabharata*, de Peter Brook. (Fonte: O’CONNOR, 1990: IX)
- 180 Fig. 50 – Imagem da cena do casamento de Gandhari extraída do filme *Mahabharata*, de Peter Brook. (Fonte: O’CONNOR, 1990: XI)
- 181 Fig. 51 – Cena do jogo dos dados, imagem extraída do filme *Mahabharata*, de Peter Brook. (Fonte: O’CONNOR, 1990: VII)
- 182 Fig. 52 – Arjuna se exila nas montanhas. Imagem extraída do filme *Mahabharata*, de Peter Brook. (Fonte: O’CONNOR, 1990: XVI)
- 182 Fig. 53 – Arjuna e Krisna, no momento do *Bhagavad-Gita*. Imagem extraída do filme *Mahabharata*, de Peter Brook. (Fonte: http://files.list.co.uk/images/2010/09/15/images.list.co.uk_mahab-LST.jpg)
- 182 Fig. 54 – Cena de *A guerra* extraída do filme *Mahabharata*, de Peter Brook. (Fonte: O’CONNOR, 1990: XX)
- 201 Fig. 55 – Foto da roda original da Índia colocada na cena de *Mahabharata*, no Théâtre des Bouffes du Nord. (Fonte: O’CONNOR, 1990: 71)
- 201 Fig. 56 – Cena de treinamento dos Pandavas e dos Kauravas, para a guerra em *Mahabharata*, no Théâtre des Bouffes du Nord. (Fonte: HUNT, 1995: 252)
- 202 Fig. 57 – A pedra Callet já sendo preparada para a montagem de

- Mahabharata*, de Peter Brook. (Fonte: TODD, 2003: 133)
- 202 Fig. 58 – A pedreira Callet pronta para receber *Mahabharata*, de Peter Brook. (Fonte: TODD, 2003: 133)
- 203 Fig. 59 – Cenário de *Mahabharata*, no Theatre des Bouffes du Nord, com o chão de terra e o uso da água. (Fonte: TODD, 2003: 125)
- 203 Fig. 60 – Cenário de *Mahabharata* no Theatre des Bouffes du Nord. (Fonte: TODD, 2003: 22)
- 204 Fig. 61 – Cenário de *Mahabharata* no Theatre des Bouffes du Nord, com a água sendo suporte para a colocação de fogo (Fonte: http://static.guim.co.uk/sys-images/Arts/Arts_/Pictures/2008/12/18/1229597498127/Peter-Brooks-Mahabharata--001.jpg)
- 204 Fig. 62 – Cenário de *Mahabharata* no Theatre des Bouffes du Nord, com os degraus instalados na parede para que os atores pudessem utilizar. (Fonte: TODD, 2003: 164)
- 209 Fig. 63 – Figurino dos Pandavas em *Mahabharata*, construído com a preocupação de homens europeus vestirem roupas indianas. Imagem extraída do filme de Peter Brook (Fonte: http://s4.postimg.org/ervlwvmoc/PDVD_116.jpg)
- 210 Fig. 64 – Figurino baseado em pesquisa local – a corte dos Virata. Imagem extraída do filme *Mahabharata*, de Peter Brook. (Fonte: O'CONNOR, 1990: XVIII)
- 227 Fig. 65 - Foto dos atores Bakery Sangaré (senegalês) e Sotigui Kouyaté (malinês) durante a Cena do Fantasma, de *Hamlet*, em *Qui est là* (1995). (Fonte: LAVANDER, 2001: I)
- 227 Fig. 66 - Foto com a proposta de cenário de *Qui est là* (1995). (Fonte: desconhecida)
- 227 Fig. 67 - Foto da cena em que Polônio está escondido no guarda-roupas da rainha Gertrudes em *Qui est là* (1995). (Fonte: LAVANDER, 2001: III)
- 228 Fig. 68 – O ator Adrian Lester no solilóquio ‘ser ou não ser’ em *A Tragédia de Hamlet* (2000). (Fonte: LAVANDER, 2001: XVI)
- 228 Fig. 69 – Cena de Ofélia e Polônio em *A Tragédia de Hamlet* (2000). (Fonte: <http://www.shantashivalingappa.com/images/46b.jpg>)
- 235 Fig. 70 - Foto de *Qui est là* os atores sobre o carpete cor de areia. Yoshi Oida está encenando um dos atores de “A Ratoeira” (Fonte: TODD, 2003: 223)
- 235 Fig. 71 - Foto da cena do cemitério com Anne Bennent, Giovanna Mezzogiorno e Bruce Myers em *Qui est là* (1995) (Fonte: LAVANDER, 2001: V)
- 236 Fig. 72 - Foto do cenário proposta para *A Tragédia de Hamlet* no teatro Bouffes du Nord (2000) (Fonte: http://theredlist.fr/media/database/settings/performing-art/Theatre/2000/015_2000_theredlist.jpg)
- 237 Fig. 73 - Foto do efeito de iluminação quando Hamlet surpreende o rei Cláudio rezando em *A Tragédia de Hamlet* (2000) (Fonte: BROOK, Peter. *La Tragédie d'Hamlet*. Peter Brook. FRANCE: Arte vídeo, 2004)
- 238 Fig. 74 - Foto do cenário de *A Tragédia de Hamlet* envolvendo o espaço do teatro Bouffes du Nord no drama shakespeariano (2000)

(Fonte: <http://www.shantashivalingappa.com/images/45b.jpg>)

Tragédie d'Hamlet, Peter Brook. FRANCE:Arte vídeo, 2004)

238 Fig. 75 - Foto do cenário de *A Tragédia de Hamlet* com o tapete vermelho na diagonal e as almofadas usadas em cena no teatro Bouffes du Nord (2000). (Fonte: TODD, 2003: 227)

238 Fig. 76 - Foto do cenário proposto para *A Tragédia de Hamlet* na cena dos atores. (Fonte: <http://lucamaggio.files.wordpress.com/2010/03/peter-brook-la-tragedie-dhamlet-20021.gif>)

243 Fig. 77 – Os atores com trajés cotidianos em *Qui est là* (1995) apontando para a Lua. (Fonte: LAVANDER, 2001: IV)

244 Fig. 78 – Jeffrey Kissoon com a bata negra de gola alta para o Fantasma em *A Tragédia de Hamlet* (2000). (Fonte: BROOK, Peter. La Tragédie d'Hamlet, Peter Brook. FRANCE:Arte vídeo, 2004)

244 Fig. 79 – O ator Adrian Lester no solilóquio 'ser ou não ser' em *A Tragédia de Hamlet* (2000). (Fonte: <http://www.fta.qc.ca/sites/fta.qc.ca/files/archives85-08/05/images/marge-tragedy.jpg>)

245 Fig. 80 – Os atores Bruce Myers e Shantala Shivalingappa como Polônio e Ofélia em *A Tragédia de Hamlet* (2000). (Fonte: BROOK, Peter. La Tragédie d'Hamlet, Peter Brook. FRANCE:Arte vídeo, 2004)

246 Fig. 81 – Os atores Jeffrey Kissoon e Natasha Parry como Cláudio e Gertrudes na cena após o casamento em *A Tragédia de Hamlet* (2000). (Fonte: BROOK, Peter. La Tragédie d'Hamlet, Peter Brook. FRANCE:Arte vídeo, 2004)

246 Fig. 82 - Foto do atores que fazem Rosencrantz e Guildenstern vestidos com uma roupa com corte que lembra militares e vestidos de verde em *A Tragédia de Hamlet* (2000). (Fonte: BROOK, Peter. La

[pág. ant.] Cena da aula de arco e flecha em *Mahabharata*

(Fonte: O'CONNOR, 1990: 66)

INTRODUÇÃO

Em 2003, deu-se o meu primeiro contato com o universo de Peter Brook. Jean-Guy Lecat¹ foi convidado pelo SESC de São Paulo para ministrar um *workshop* cujo título era O Círculo Aberto – em homenagem ao seu livro, homônimo, sobre o trabalho desenvolvido junto com Peter Brook. Nesse fascinante encontro, Lecat apresentava aos interessados um pouco sobre o que ele pensava a respeito do espaço teatral, embasado na experiência que teve ao lado de Brook no seu teatro em Paris, o Théâtre des Bouffes du Nord – que será apresentado mais adiante. Àquela altura, não tinha consciência da importância que o encontro teria no meu desenvolvimento intelectual e na minha necessidade acadêmica de aprofundamento sobre tal questão.

Alguns anos mais tarde, durante as aulas de corpo na Escola de Atores do Instituto de Arte e Ciência (INDAC), em São Paulo, um novo contato, indireto confesso, com Brook. Desta vez, o intermediário foi George Ivanovich Gurdjieff,² que tam-

¹ Jean-Guy Lecat nasceu em 1943, é arquiteto, cenógrafo, figurinista e iluminador cênico, que já participou de mais de uma centena de espetáculos teatrais desde 1967. Iniciou sua carreira como assistente de cenografia no Théâtre du Vieux-Colombier e no Festival de Avignon. Foi o diretor técnico de Peter Brook entre os anos de 1976 a 2000, encarregado de promover a ambientação do espaço cênico teatral para o Centro Internacional de Pesquisa Teatral para nas turnês da companhia pelo mundo.

² George Ivanovich Gurdjieff nasceu em 01 de janeiro de 1877, cidade de Alexandrópolis, situada na província de Kars, até então otomana, desde cedo foi induzido a interrogar-se sobre si mesmo e ao longo dos anos se tornou um mestre espiritual, enigmático e de uma força influente no panorama dos novos ensinamentos religiosos e psicológicos. Era considerado, por aqueles

bém foi mentor espiritual de Brook. Durante o curso de ator, a escola incentivava que os alunos participassem de atividades extracurriculares e o professor de corpo estava muito interessado em introduzir as técnicas de autoconhecimento sugeridas pelo enigmático mestre greco-armênio aos alunos e convida-os a participar de um *workshop*. No encontro, uma das primeiras atividades era ficar sem dormir por vinte e quatro horas e, para passar a noite, colocou-se um vídeo sobre a vida de Gurdjieff. O filme escolhido era *Encontro com Homens Notáveis*, surpreendentemente – até então - dirigido por Brook.

Estabelecido esse segundo contato, iniciei uma busca por me aproximar mais do universo do diretor. Comprei o livro A porta aberta, de sua autoria, o qual foi devorado em apenas um dia. Ao terminar de lê-lo, a vontade de adentrar em seu mundo não parava de crescer. Até que, em 2006, o espetáculo “*Sizwe Banzi est Mort*”, com texto de Athol Fugard, John Kani e Winston Ntshona fez no Sesc Consolação em São Paulo quatro apresentações oficiais e duas extras para o público brasileiro. Não tinha conseguido ingressos, mas como não poderia deixar de ser, lá estava à espera de conseguir entrar e prestigiar o trabalho do diretor que tinha virado um ídolo. Após algumas horas na fila, consegui assistir à peça encenada em francês. O fascínio foi tamanho que vi novamente o espetáculo na sequência. Foram, assim, cento e quarenta minutos de deleite.

Os atores, o malinês Habib Dembélé e o congolês Pitcho Womba Konga, usavam trajes do dia a dia e pouquíssimos elementos

que o conheceram, como um incomparável “despertador” de homens.

no cenário: somente alguns caixotes de papelão, algumas araras e cabides. Conseguiram me emocionar profundamente com esse o drama de Sizwe Banzi que, para conseguir um passaporte válido, precisa ser considerado oficialmente morto. Algo mágico havia me tocado naquele instante. Tive a mesma revelação que Brook teve quando soube da história do épico *Mahabharata*: precisava conhecer mais sobre esse universo e seria mais do que fundamental partilhá-lo com outras pessoas. Foi exatamente isso que incentivou os meus estudos e a elaboração da presente dissertação.

Associado a este desejo, parti de algumas inquietações pessoais sobre a forma de pensar a produção teatral nacional e internacional na sociedade contemporânea. Existe, ou deveria existir, uma unidade e uma identidade nos espetáculos contemporâneos? Como os diferentes integrantes dos espetáculos – diretor, ator e dramaturgo juntamente com cenógrafos, figurinistas, iluminadores e artistas gráficos, estão se relacionando no processo de criação cênica? Como trabalhar de forma a obter um conceito integrado, em uma sociedade em que muitos são escravos da rápida produção, das respostas imediatas e das consultas à especialistas que resolvem independentemente os problemas?

Peter Brook, diretor britânico de teatro e de cinema, vive na França e é um dos mais respeitados profissionais de teatro no mundo. Em 1991, enquanto ministrava palestras que questionavam o edifício teatral com seu palco italiano, coloca a necessidade do trabalho e do esforço comum dos pilares da encenação

teatral – diretor, ator, dramaturgo e cenógrafo - para atingir uma nova solução de representação teatral. Para ele, as relações advindas do formato de palco italiano, bem como as soluções cênicas desse modo de produção já estavam esgotadas. Era necessário partir para novas pesquisas. Propõe, então, um novo tipo de teatro, em que a caracterização psicológica dos personagens tornasse visível a “invisível” alma humana.

Brook procura também imprimir caráter crítico e polêmico às montagens, substituindo a passividade do espectador pela participação do público no espetáculo.³ (BROOK, 2005: 03) A partir

3 Peter Brook principia seu livro A porta aberta relatando sobre a utilização do espaço do palco italiano e sobre como a mudança de ambiente altera a relação entre quem está em foco na cena e os espectadores. “Certo dia, numa universidade inglesa, quando dava as conferências que serviam de base para o meu livro O espaço vazio, eu me vi sobre o palco de um auditório, de frente para um enorme buraco negro, distinguindo vagamente lá no fundo do buraco umas pessoas sentadas na escuridão. Quando comecei a falar, senti que tudo o que dizia não tinha o menor sentido. Fui ficando cada vez mais deprimido, pois não conseguia achar um jeito natural de chegar até elas.

Vi que elas estavam sentadas como alunos atentos, à espera de sábios conselhos para escreverem em seus cadernos; quanto a mim, havia sido escalado para o papel de mestre, investido da autoridade que cabe a quem fica quase dois metros acima do nível dos ouvintes. Felizmente, tive a coragem de parar e sugerir que fôssemos para outro lugar. Os organizadores saíram, procuraram por toda universidade e finalmente acharam uma salinha que era estreita demais e muito desconfortável, mas onde foi possível estabelecermos uma relação natural e mais intensa. Falando nessas condições, percebi imediatamente que havia uma nova relação entre mim e os estudantes. Daí por diante, consegui falar livremente e a plateia ficou igualmente livre. As perguntas como as respostas fluíram de modo muito mais fácil. A grande lição que recebi nesse dia, no tocante ao espaço, tornou-se a base das experiências que desenvolvemos muitos anos depois em Paris, em nosso Centro Internacional de Pesquisa Teatral.”.

de sua crítica, despontaram em todo o mundo novos experimentos, com formas e espaços alternativos, buscando variações na hierarquização da produção cênica.

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir, se a experiência for nova e original. Mas, nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto a recebê-la. (*ibidem*:04)

No início dos anos de 1970, Brook começa a fazer experiências fora dos edifícios considerados como “teatros”.

Nos primeiros três anos fizemos centenas de apresentações nas ruas, em cafés, em hospitais, nas antigas ruínas de Persépolis, em aldeias africanas, em garagens norte-americanas, em barracões, entre os bancos de concreto de parques municipais, mas a experiência mais importante para os atores foi a de representar para um público que eles podiam ver; ao contrário da plateia invisível a que estavam acostumados. Outra característica importante para esse tipo de espaço é que o vazio é compartilhado: o espaço é o mesmo para todos os que ali estão. (*ibidem*: 05)

No espaço desta dissertação, pretende-se compreender como se desenvolve o processo de concepção espacial do teatro e criação dos elementos visuais dos espetáculos de Brook e de seu grupo do Centro Internacional de Pesquisa Teatral. Por elementos visuais, entende-se que, além da cenografia, também fazem parte da construção visual de uma peça a indumentária, a

maquiagem, a iluminação, os elementos gráficos (cartaz, *folder*, ingresso, etc.) e o ator com seu trabalho corporal. Tanto melhor será a montagem quanto mais integrados entre si estes elementos cênicos estiverem, depois de estudada e analisada, com muita profundidade, a proposta da direção e o texto dramático.

Desse modo, o objetivo principal desse estudo é averiguar como um encenador contemporâneo, de destaque no cenário internacional aborda o assunto da cenografia e indumentária em seu trabalho, ao longo de sua carreira teatral. Desta forma estabeleci alguns critérios:

1. A importância teórica do encenador, ou seja, de ter produzido algo que instigasse outros a produzir material teórico sobre ele e a utilizar cenários e trajes de cena inspirados, em seus espetáculos ou em seus textos teóricos;

2. A obra criativa de Peter Brook, que influenciou e ainda influencia outros criadores⁴.

3. A preferência pessoal pelo estilo do encenador

Com o desenvolvimento da pesquisa, o trabalho ganhou outras

4 Pode-se observar a influência de Peter Brook no Brasil por esse depoimento retirado de uma entrevista concedida por Antunes Filho, importante diretor brasileiro, concedida na sala de ensaio do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), depois das apresentações no festival e pouco antes da estreia em São Paulo, no Sesc Consolação, dessa sua nova versão de *A Falecida*. “Quis trazer o azáfama da vida contemporânea para o palco e estou feliz. Tem gente que vai odiar, outros vão gostar, e isso é legal, o importante é que se discuta. Como diz Peter Brook, teatro começa quando abaixa o pano final”, diz Antunes Filho. Ao menos do ponto de vista teórico, fica um exemplo. (publicado pelo jornal Estado de São Paulo pelo site <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,antunes-faz-teste-com-nelson-vertiginoso,418199,0.htm>)

proporções e o que era para ser somente a análise do processo de concepção espacial dos espetáculos, com uma análise da transformação do espaço cênico e dos cenários dos espetáculos ao longo da carreira de Brook, se expandiu para uma análise, ainda que breve, do processo de criação do espetáculo e da concepção de seus trajes de cena. Dessa maneira, busquei compreender como era estruturado o desenvolvimento dos elementos visuais do espetáculo de um modo holístico, através do recorte de cinco espetáculos: *Marat-Sade* (1964), *Sonho de uma Noite de Verão* (1970), *Mahabharata* (1985), *Qui est là* (1995) e *A Tragédia de Hamlet* (2000).

Com foco nesses objetivos, decidiu-se a princípio analisar dois itens que são a composição da cenografia e dos trajes de cena dos espetáculos em questão. Mas, por se tratar do trabalho de Peter Brook, a configuração do lugar teatral também passou a fazer parte do processo a ser estudado, sobretudo, quando relacionado à definição da área de atuação e à disposição dos atores no palco.

Segundo Ana Mantovani em seu livro *Cenografia*, a cenografia atualmente é um ato criativo – aliado ao conhecimento das teorias e das técnicas específicas – que tem *a priori* a intenção de organizar visualmente o “lugar teatral” para que nele se estabeleça a relação cena/público. Por sua vez, o termo lugar teatral significa o espaço onde é apresentado o espetáculo. Utiliza-se esta expressão no lugar de Teatro, porque este último significa somente o edifício onde são realizadas as montagens. Na verdade, o espetáculo pode ser apresentado em qualquer lugar, desde

a praça até um lugar alternativo como um galpão ou um teatro abandonado e destruído durante a guerra, por exemplo, e não necessariamente em um teatro institucionalizado, em local fixo na cidade. O cenário, no contexto da montagem do espetáculo, é o produto do ato criativo que vai adaptar o espaço para ambientar e traduzir a intenção desejada principalmente pelo diretor e pelo dramaturgo.

Em outras palavras, criar e projetar um cenário significa fazer cenografia. Assim, qualquer proposta, e o ideal é que ela seja adequada à concepção do espetáculo, pode ser um cenário. O bom resultado deste está tanto em ser perfeitamente integrado à proposta central da encenação quanto na inventividade e no uso adequado dos elementos e materiais propostos. A cenografia se utiliza de elementos como cor, luz, formas, volumes e linhas para alterar o espaço e transmitir a mensagem desejada. Além disso, segundo Mantovani, com tensões, pesos, equilíbrios ou desequilíbrios, movimentos e contrastes, cria-se um elemento do espetáculo teatral que é vivido pelos atores e integrado à proposta do espetáculo.

Sobre traje de cena, Fausto Viana define que “traje” é um termo que também é utilizado para designar roupa ou vestimenta. “O estudo da indumentária permite a compreensão das tradições e costume de determinado povo relacionado à determinada época.” (apud PEREIRA, 2012: 02) De acordo com as especificações de Viana, os trajes se dividiriam em três grandes grupos: traje eclesiástico, militar e civil. E este último, por sua vez, se subdividiria em traje social, traje regional, traje profissional, roupa

interior, trajes dos folguedos e o traje de cena. Justamente esse último segmento é o que nos interessa. A seu respeito define que: “traje de cena é aquele utilizado em qualquer tipo de cena artística, podendo abranger trajes de teatro, dança, circo, mímica, *performance* e outras variantes de cena contemporâneas. O termo é mais amplo que apenas ‘traje teatral.’” (ibidem: 02)

O traje de teatro, seguindo a base da tradição ocidental, teria as suas origens nos ritos dionisiacos e teria evoluído até os trajes vestidos nas cenas contemporâneas. Por definição, seria qualquer coisa vestida ou agregada ao corpo do ator, ou mesmo a opção intencional pela ausência de vestimenta, que seria a mais adequada à proposta e ao contexto teatral relacionado. Segundo Viana, alguns dos elementos importantes no momento de se observar ou analisar o trabalho dos trajes de cena até o presente momento, seriam: cor, forma, volume, textura, movimento e origem. Levando em consideração estes itens é que foi desenvolvida ainda de modo não tão profundo, a análise dos trajes dos espetáculos citados acima.

Na vasta obra de Peter Brook, decidiu-se aprofundar o trabalho no período em que ele ingressa na Royal Shakespeare Company até a sua última criação com o grupo de pesquisa internacional em Paris - *Centre International de Créations Théâtrales* com sede no teatro Bouffes du Nord. Tal seleção ocorreu, pois ficou evidente uma clara mudança qualitativa no trabalho do diretor com o seu ingresso na companhia teatral inglesa. Desse modo, esse estudo dá sequência à linha de pesquisa estabelecida por Fausto Viana em sua tese de doutoramento, O figurino das re-

novações cênicas do século XX : um estudo de sete encenadores⁵, que não engloba Peter Brook. Essa pesquisa, portanto, foca na investigação da concepção cenográfica e espacial de Peter Brook, através da análise teórica e fotográfica de cinco de seus espetáculos mais significativos, a fim de traçar quais foram os rumos estabelecidos em seu trabalho.

A dissertação foi dividida em quatro partes, visando uma estruturação lógica de discussão acerca do trabalho de Brook.

O primeiro capítulo é PETER BROOK, SUAS INFLUÊNCIAS E SEU PENSAMENTO ACERCA DA CENOGRAFIA E INDUMENTÁRIA. Traz um breve relato sobre a sua vida e produção, citando um importante trabalho que, de certo modo, conduziu toda sua produção: O espaço vazio. Também comenta sobre as importantes influências que o próprio diretor reconheceu ao longo de sua carreira, bem como menciona seu pensamento sobre o processo de criação dos elementos visuais, sobretudo com foco na cenografia e na indumentária.

Já o segundo capítulo, FASE DE MATURAÇÃO: *MARAT-SADE* (1964) e *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO* (1970), trata do período de entrada na Royal Shakespeare Company e vai focar na análise do que estava ocorrendo nesse momento, bem como discutir o processo de criação dos dois espetáculos citados acima.

5 A pesquisa analisa o processo criativo de figurinos nos espetáculos de sete grandes encenadores do século XX: Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Konstantin Stanislavski, Max Reinhardt, Antonin Artaud, Bertolt Brecht e Ariane Mnouchkine.

Por sua vez, o terceiro capítulo, FASE CENTRO INTERNACIONAL: *MAHABHARATA* (1985), *QUI EST LÀ* (1995) e *A TRAGÉDIA DE HAMLET* (2000), trata brevemente do período histórico que engloba os anos a partir de 1985, abrangendo a produção de *Mahabharata*, que expõe o processo de criação e desenvolvimento do Centro Internacional de Pesquisa Teatral e explica as adaptações realizadas no Théâtre des Bouffes du Nord para que a companhia de Brook pudesse se estabelecer ali e desenvolver as suas pesquisas. Nesse capítulo, analisa-se a criação dos outros espetáculos acima relacionados.

A conclusão, INFLUÊNCIAS DO SAGRADO, conduz a uma síntese do que se identificou ao longo da carreira de Brook - o alcance exato do conceito estabelecido por ele: o teatro sagrado. Dessa forma, estão analisados, de modo sucinto, o trabalho de Brook relacionado com o de outro encenador contemporâneo a ele - Jerzy Grotowski - , que trabalhava com conceito semelhante, identificando o que é o sagrado para ambos; o trabalho de Brook com as teorias de Gurdjieff, seu mentor espiritual e, finalmente de modo destacado, a composição do cenário e dos figurinos sagrados, desenvolvidos ao longo do período do Centro Internacional. Eles visam não mais estabelecer uma relação espacial física, mas uma proporção sensorial a partir do vazio proposto.

Finalmente em - DESDOBRAMENTOS, estabelece-se um balanço crítico do processo de pesquisa, com possíveis indicações de desdobramentos sobre as questões colocadas no trabalho. Após a conclusão, foram incluídos a bibliografia consultada para

o desenvolvimento do processo de pesquisa e, como anexo colocado também o material coletado em entrevistas concedidas a mim em julho e novembro de 2012 com Yoshi Oida, Jean-Guy Lecat, Sally Jacobs, Chloé Obolensky, Gunilla Palmestierna-Weiss e Jean Kalman.

A dissertação apresentada é um grande painel de discussão sobre os temas expostos e não há a pretensão de esgotá-los com esse estudo. O documento é uma síntese de todos os estudos realizados no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e recebeu o apoio da FAPESP (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo), entre os meses de agosto de 2011 a agosto de 2013.

Pretende, contudo, estimular o interesse tanto pelo trabalho de Peter Brook como sobre cenografia e indumentária teatral, fomentando a condução de novas propostas de pesquisa. Ainda que não tenha sido possível, pelas limitações de tempo, aprofundar ainda mais os temas, o intuito desse trabalho é estabelecer uma plataforma inicial de pesquisa: a partir das informações contidas aqui, novos processos serão estabelecidos, outros aspectos serão abordados e aprofundados.

[pág. ant.] Oberon e Puck utilizando técnicas circenses de malabarismo
com pratos para enfeitiçar Titânia em *Sonho de uma Noite de Verão*
(Fonte: BROOK, 1974:02a)

PARTE I **PETER BROOK** SUAS INFLUÊNCIAS E SEU PENSAMEN- TO ACERCA DA **CENOGRAFIA E** DA **INDUMENTÁRIA**

Peter Stephen Paul Brook está vivo. Nasceu em Londres a 21 de março de 1925, filho de pais descendentes de russos. Rumo a tornar-se um dos mais célebres diretores teatrais do século XX, considerado por muitos pensadores como o mais criativo em atividade, Brook inicia suas atividades muito cedo. Já aos 16 anos, com a ideia de ir trabalhar com direção de cinema, anuncia aos pais que iria estudar fotografia e deixa a escola para trabalhar em um documentário, antes de ceder à pressão familiar e entrar para o Magdalen College, em Oxford, em 1942. Em Oxford, desiludido com a falta de oportunidades para fazer teatro, fundou a University Films Society com a realização de um filme: *A viagem sentimental*, sendo expulso da universidade por este trabalho. Alguns anos mais tarde, começou a atrair atenção ao realizar a peça *A máquina infernal*, ao trabalhar com o renomado ator inglês Paul Scofield e, em seguida, ao ter sido convidado para dirigir a Companhia de Repertório de Birmingham (1945).

Embora demonstrasse grande versatilidade, nos anos 40 e 50, dirigindo óperas, musicais e obras de autores contemporâneos como Arthur Miller e Jean Anouilh, foram algumas montagens de textos menos conhecidos de Shakespeare que começaram a destacá-lo em seu país. Um dos espetáculos, desse momento na carreira do diretor, é o espetáculo *Titus Andronicus*, de Shakespeare, realizado em 1955, no teatro de Stratford-upon-Avon. O texto foi protagonizado por ninguém menos que Sir Laurence Olivier e sua esposa Vivien Leigh. Naquele momento, os críticos o colocam como sendo um novo infante da direção teatral. Brook inscrevia seu nome entre os grandes destaques do cenário teatral inglês. Vale ressaltar que nessa experiência, o diretor também desenhou o cenário do espetáculo. Apesar de se tratar de uma solução bastante convencional para os padrões que vai começar a trabalhar posteriormente, isso revela que, ao tratar de cenários e figurinos, ele sabe o que está falando.

Fig 01 Foto do espetáculo *Titus Andronicus* (1955) cena final do espetáculo no teatro de Stratford-upon-Avon

Fig 02 Foto do espetáculo *Titus Andronicus* (1955),
com o ator Sir Laurence Olivier

Nesse mesmo ano, realiza sua primeira experimentação de *Hamlet*, no Teatro Phoenix, de Londres, e no Teatro de Arte, de Moscou. Visita a terra natal de seus pais e descreve com grande entusiasmo tal experiência. Todo o enfoque dedicado a ele durante esse período, culminou, em 1962, no seu ingresso na Royal Shakespeare Company, onde pode continuar dirigindo as grandes estrelas como Laurence Olivier e John Gielgud. Sua montagem violenta e cruel de *Rei Lear*, de Shakespeare, em 1962, com Paul Scofield como Lear, foi considerada um dos momentos importantes e decisivos em sua trajetória como diretor. Nos anos sessenta, Peter Brook estava constantemente circulando entre as grandes cidades – Londres, Paris e Nova Iorque, levando seus espetáculos para os mais distintos públicos. Nesse mesmo período, Odette Aslan afirma que Brook “desejava associar à Royal Shakespeare Company um grupo experimental de jovens comediantes que se dedicaram com ele a um trabalho de laboratório, explorando os problemas colocados hoje em dia ao ator.” (ASLAN, 2010: 302)

Tinha a intenção clara de explorar com esse novo grupo uma linguagem inspirada nos ideais de Artaud, explorando a mistura de sons com gestos: a palavra-grito, a palavra-choque, com o objetivo de conectar a palavra ao movimento. Em 1964, consegue realizar a sua necessidade experimental com a consagrada montagem de *Marat-Sade*, de Peter Weiss. Assim que Weiss finalizou a dramaturgia do espetáculo, naquele mesmo ano, Brook decide montá-lo com a Royal Shakespeare Company, levando o espetáculo a Londres e New York. Por ser um profundo conhecedor do teatro shakespeariano, define o texto como sendo

“extremamente elisabetano”. Para ele, *Marat-Sade*, assim como em alguns textos de Shakespeare, diversos pontos de vista são apresentados, não apenas uma “fatia de vida” do realismo, mas a própria vida, multiforme e multifacetada.

Segundo relata em *Fios do Tempo*, o tom principal de seu primeiro trabalho em Londres, quando formou o grupo experimental com o espetáculo “Teatro da Crueldade”, “era o de uma exploração de tudo o que as quatro ou cinco semanas de ensaio de uma produção normal nunca deixavam tempo para examinar”, ou seja, estava a procura da melhor forma de expressão sobre o comportamento humano. Segundo o diretor, nos anos de 1960, para o teatro inglês, a comunicação significava palavras, e o desejo de auto-expressão era um território novo, onde não haviam modelos. Foi por isso que, depois de algum tempo, quando soube que, na Polônia, Jerzy Grotowski fazia experiências parecidas com as suas buscas, porém, mais precisas e sistemáticas, ficou aliviado. As primeiras investigações do grupo de Brook se concentravam sobre o que restaria quando as palavras fossem suprimidas.

Além de seu interesse por Artaud e de ser apaixonado por Shakespeare, Brook estuda profundamente o trabalho dos principais diretores de teatro do século XX. Dentre eles, pesquisou o trabalho de Brecht e concluiu que “meu encontro prematuro com Brecht deixara-me com uma grande apatia por tudo o que fosse didático. Como mesmo a mais longa das peças é curta demais para propiciar uma análise abrangente da situação, é preciso fazer simplificações drásticas e determinar categorias

grosseiras de certo errado.” (BROOK,2000:193)

Em 1970, a produção de *Sonho de uma Noite de Verão*, mágica e divertida, na Royal Shakespeare Company, abriu caminho para um apoio fundamental à criação do Centre International de Créations Théâtrales (Centro Internacional de Pesquisa Teatral - CICT), em Paris, permitindo que o diretor mergulhasse em uma nova possibilidade de experimentação teatral. Quatro anos depois de mais um sucesso com espetáculos do grande dramaturgo inglês, Brook se estabelece no abandonado Teatro Bouffes du Nord e realiza uma série de experimentos teatrais importantes ao utilizar atores de diferentes partes do mundo, inserindo diferentes tradições culturais em seus processos criativos e tornando-se pioneiro no que é considerado atualmente como “multiculturalismo”. Dentre seus colaboradores alguns nomes se destacam, como Jean Claude Carrière, antigo roteirista de Buñuel; a produtora Micheline Rozan; a assistente de produção Marie Hélène Etienne e atores como Yoshi Oida, Bruce Myers, Sotigui Kouuayi e Maurice Bénichou.

O Teatro Bouffes du Nord, que foi construído em 1874 mas estava vazio desde 1952, realiza a partir do final da década de 1970, uma série de espetáculos marcantes e importantes. São os casos de diversas montagens de Shakespeare, dentre elas *Timão de Atenas*, que inaugura essa nova fase de apresentações neste teatro. Dentre outras, deve-se ressaltar: *A Conferência dos Pássaros* em 1979, baseado num poema Sufi do século XII; a adaptação de poemas em sânscrito de *Mahabharata*, que estreou em francês, em 1985; algumas peças de câmara como a versão

reduzida de *Carmen*, de Bizet em 1981, intitulada de *A Tragédia de Carmen*; *Pelléas et Melisande*, de Debussy em 1992 e *A flauta mágica* de Mozart em 2010.

Além dos trabalhos mencionados anteriormente, outras grandes montagens destacam-se em seu repertório: *La Bohème*, de Puccini, encenado no Convent Garden de Londres, as três versões de *A Tempestade*, de Shakespeare, em 1957, em Stratford-upon-Avon, em 1968, no Round House de Londres e, em 1990, no Bouffes du Nord, em Paris; *O Balcão*, de Jean Genet, em 1960, no Théâtre du Gymnase, em Paris; *Os Iks*, em 1975; *Ubu-Rei*, em 1977; *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchekhov, em 1981 - estes três últimos já na sede da CICT, em Paris.

Foi no Bouffes du Nord que Brook encontrou o lugar ideal para desenvolver seus projetos. Foi ali que se tornou possível levar seu grupo multiétnico de atores para representar nas ruas, em cafés, em ginásios desportivos, em aldeias africanas, em bares e praças públicas dos Estados Unidos, ou mesmo, em recônditos lugares do Irã. Enfim, em qualquer local que não lembrasse um teatro tradicional. O diretor afirma que:

[...] A experiência mais importante para os atores foi a de representar para um público que eles podiam ver; ao contrário da plateia invisível a que estavam acostumados. Outra característica importante para esse tipo de espaço é que o vazio é compartilhado: o espaço é o mesmo para todos os que ali estão. (BROOK,2005:05)

Em 1991, enquanto ministrava palestras, questionou o edifício teatral com seu palco italiano. Para ele, as relações advindas do formato de palco italiano, bem como as soluções cênicas desse modo de produção já estavam esgotadas. Era necessário partir para novas pesquisas. Propõe um novo tipo de teatro, em que a caracterização psicológica dos personagens tornasse visível a “invisível” alma humana. E, com a sua experiência no Bouffes juntamente com a aplicação das teorias estabelecidas em O espaço vazio, ele definitivamente chega a atingir esse objetivo.

Brook procura também imprimir caráter crítico e polêmico às montagens, substituindo a passividade do espectador pela participação do público no espetáculo. A partir de sua crítica, despontaram em todo o mundo novos experimentos, com formas e espaços alternativos, buscando variações na hierarquização da produção cênica. E esclarece que, para que essa alteração no modo de recepção do espetáculo ocorra, era necessário:

[...] para captar um momento da verdade é preciso que o ator, o diretor, o autor e o cenógrafo, dando o melhor de si, estejam unidos em um esforço comum; ninguém pode conseguir sozinho. No espetáculo não pode haver estéticas diferentes, objetivos conflitantes. Todas as técnicas da arte e do ofício têm que estar a serviço daquilo que o poeta inglês Ted Hughes chama de “negociação” entre o nosso nível comum e o nível oculto do mito. Essa negociação se dá pela junção do que é imutável com a permanente mutabilidade do mundo comum, que é justamente onde se passa cada espetáculo. (*ibidem*:73)

Sobre a trajetória de Brook, ao longo de sua carreira teatral, Matteo Bonfitto expôs em Cinéticas do Invisível que,

O percurso artístico de Peter Brook no teatro é geralmente dividido em três fases, tal como descrito por Marshall e William. De acordo com essa divisão, 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 teatral variado, explorando diferentes formas e estilos”. Em relação à segunda fase (1964-1970), chamada por Trewin de “teatro do distúrbio”, ela constitui 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 (CICT). (2009:01)

Bonfitto discursa sobre as principais transformações no processo de pesquisa teatral de Brook, afirmando que “dos anos 60 em diante as práticas desenvolvidas por ele, seus atores são permeadas progressivamente pela busca de valores, princípios e qualidades que transcendem culturas específicas a fim de capturar a universalidade humana.” (*ibidem*:02) O diretor sempre se colocava fervorosamente como um defensor dos valores e princípios do teatro elisabetano e, especialmente de Shakespeare, ressaltando que simbolizavam modelos de princípios universais.

Refletindo um pouco destes princípios, após o estabelecimento do seu Centro de Internacional, relata-se que Brook tinha especial interesse na abertura e comunhão dos conhecimentos

provenientes de outras tradições teatrais. Segundo Yoshi Oida em O ator errante, um dos princípios estabelecidos para atingir essa universalidade na companhia era de que aqueles atores de origens distintas seriam responsáveis por transmitir, aos demais, os gêneros teatrais a que cada um tinha acesso. E, assim, com este processo de troca mútua, buscavam descobrir uma nova possibilidade para um teatro novo, o que os induziu a questionar a própria forma de representação teatral.

O outro princípio importante seguido pelos atores era que eles deveriam se esforçar para se libertarem de seus pontos de vista pessoais, a fim de poder reagir com total entrega a tudo que se passava em suas atividades. Oida disse que Brook sempre repetia a eles:

Estejam abertos, sejam livres. Não se deixem distrair, nem se perturbar com as coisas. [...] Em cena, estejam presentes para seus parceiros. Não fixem sua atenção nesse ou naquele aspecto da representação. Deixem-se reagir ao que fazem seus companheiros e descobrirão dessa maneira os reflexos da sua própria natureza. (OIDA, 1999:58)

Segundo explica Oida, para Brook o ator não deveria usar sua concentração apenas num aspecto em detrimento de outro, mas nos dois ao mesmo tempo. A reação aos acontecimentos externos não podia fazer com que o ator deixasse de lado a atenção exigida pelo papel, assim como o personagem não pode

deixá-lo cego ao que se passa ao seu redor. Se, por algum motivo, os atores não estivessem conseguindo realizar qualquer atividade ou obter o resultado pretendido pelo diretor, a metodologia consistia em procurar imediatamente outra solução para progredir com o processo. Oida explica ainda que, muitas vezes, parecia que se o ator tivesse um pouco mais de tempo e trabalho iria atingir o objetivo, mas Brook preferia, frente a um problema, procurar rapidamente outra maneira de chegar ao resultado.

Sobre o que seria o processo de direção para Brook: “É preciso que saiba variar os movimentos, assim como o ritmo, para evitar que [os espectadores] se chateiem. Saber variar o ritmo aliás, é uma necessidade da arte da direção.” (*ibidem*: 67) Segundo o ator japonês, uma qualidade essencial no trabalho do encenador é seu golpe de vista, sua aptidão para fazer boas escolhas e, para ele, Brook trabalhava como um escultor. Modelava organizada-mente e separadamente cada elemento utilizado no espetáculo. Logo em seguida, decidia qual era a exata a relação entre estes elementos. E, finalmente, colocava todos juntos, como numa colagem, para formar o espetáculo. Tratava-se de uma qualidade maravilhosa de Brook, a capacidade de criar um espetáculo esteticamente atraente e, ao mesmo tempo, com conteúdos profundos a partir de uma multiplicidade de elementos insignificantes.

Durante a fase inicial de qualquer projeto, a impressão é que Brook tinha uma ideia bastante clara e precisa com relação à orientação geral que deveria ser impressa ao espetáculo. Mas,

devido ao seu modo de trabalhar, nunca ficava estabelecida a forma que seria aplicada à sua proposta. Sempre no começo dos ensaios, ele explicava ao conjunto da equipe, incluindo atores, assistentes, o cenógrafo, o figurinista, os músicos, o projetista de iluminação etc. , qual era a ideia geral. Permitia que cada parte, através do processo criativo, trouxesse sugestões para o espetáculo, seguindo a visão particular de cada membro. Brook não interferia neste encaminhamento, a não ser que houvesse um afastamento da orientação geral passada anteriormente.

Sobre o seu trabalho com os atores, Yoshi Oida revela um pouco do modo como Brook enxergava o trabalho durante o acompanhamento de um ensaio de *Sonho de uma Noite de Verão*. No decorrer do processo ele explicou:

Se o diretor pede ao ator para representar uma certa cena andando no teto, o ator pensará que o diretor está completamente louco e recusará sequer imaginar essa situação. É por isso que não proponho nada ao ator, digo-lhe simplesmente: “Represente como for melhor para você.” O ator decide geralmente dizer a sua réplica sentado numa cadeira. Mas se preparei a cadeira para quebrar no momento em que ele se senta, começará provavelmente a andar pelo palco recitando seu papel. Naturalmente, se o palco, previamente encharcado de gasolina, começar a pegar fogo, o ator será forçado a representar sobre uma mesa. Mas se está última, por sua vez, também quebrar como previsto, o ator estará impossibilitado de utilizar a cadeira, o assoalho ou a mesa. Com os recursos esgotados, vira-se para o diretor. Este último, sem dizer nada, faz só um gesto indicando para o teto. O ator diz a si mesmo: “Que descoberta brilhante!” e põe toda sua boa vontade a

procurar um meio de andar pelo teto. (*ibidem*:53)

Finalmente, o diretor faz uma metáfora entre o processo de encenação e a culinária. Segundo Yoshi Oida relata em O ator errante, Brook afirma que o encenador, assim como o cozinheiro, prepara a refeição reunindo os ingredientes antes da chegada de seus convidados. Quando esses já chegaram, coloca tudo na panela e aguarda o resultado. Porém, o paladar final do prato não é obra do cozinheiro, mas resultado da mistura de ingredientes com o óleo fumegante. Se houver uma incompatibilidade entre eles, todo o cuidado do cozinheiro para acertar no preparo do prato terá sido em vão, e se o paladar for agradável tem que “agradecer somente aos céus”. Já o encenador tem a árdua tarefa de preparar o terreno para os atores da melhor maneira possível, com o objetivo de “servir ao público o melhor dos pratos”. Todavia, de fato são os atores que conferem o “sabor do prato”. Quando o público entra no teatro e as cortinas sobem, tudo depende única e exclusivamente, dos atores, o diretor está alheio a esta condição.

Em 1968, Brook lança seu primeiro livro, no qual refletiu sobre várias questões a respeito de suas experiências teatrais: O espaço vazio, ou O teatro e seu espaço, título da tradução publicada em 1970, pela editora Vozes, um trabalho sobre a teoria do teatro contemporâneo. “Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro observa. Isto é suficiente para criar uma ação cênica.” (BROOK,2008:07) Para Brook, essa simples relação já

estabelece o princípio que norteará seu trabalho a partir de então. Além de dissertar que o ponto principal do fazer teatral seria estabelecer uma relação entre o público e os atores, explica alguns conceitos que estabeleceu para entender como se organiza o teatro e discorre sobre quatro tipos: “o teatro morto”, “o teatro sagrado”, “o teatro rústico” e “o teatro imediato”.

O “teatro morto”, para Brook, é o teatro que rende culto à chatice, é o comercial, comprometido somente com o divertimento e o entretenimento do público. Contudo, sob seu ponto de vista, o negócio realizado em torno do divertimento, na realidade, não promoveria uma distração real, pois apesar de terem magníficas produções, no final, são espetáculos extremamente enfadonhos. Acaba reconhecendo que já chegou a produzir, esse tipo de espetáculo, especialmente no começo de sua carreira.

No tocante ao “teatro sagrado”, é interessante notar a existência de um mundo invisível que precisa tornar-se visível. Para ele, o palco era o lugar onde o invisível podia aparecer e ter um enorme poder sobre os nossos pensamentos. Segundo suas próprias palavras:

Implica na existência de algo mais embaixo, em volta e acima, uma outra zona, ainda mais invisível ainda mais distante das formas que conseguimos identificar ou registrar, e que contém fontes de energia extremamente poderosas. Ela não se comunica por sons ou ruídos, mas através do silêncio. (BROOK, 2005:49)

Coloca uma questão importante: “o sagrado é uma forma?” Segundo Brook, as religiões entraram em declínio quando quiseram conferir à energia, à luz, que não têm forma, um aspecto cujo significado se perde rapidamente tais como as cerimônias, os rituais e os dogmas. O problema, segundo ele, é que o invisível não precisa se tornar visível. Embora não tenha que se manifestar, o invisível pode surgir em qualquer lugar, a qualquer tempo, por meio de qualquer um, desde que as condições sejam propícias. O invisível pode aparecer nos objetos mais banais. Uma garrafa de plástico ou um pedaço de pano pode se transformar e impregnar-se do invisível, desde que o ator esteja em estado de receptividade e seu talento seja igualmente apurado. Por exemplo, um grande dançarino indiano pode tornar sagrado o mais profano dos objetos. O sagrado, assim colocado, é uma transformação qualitativa do que originalmente não era sagrado. O teatro baseia-se em relações entre seres humanos que, por serem humanos, não são sagrados por definição.

Já o “teatro rústico”, teatro popular, é a celebração de todos os tipos de “meios disponíveis” e traz consigo a aniquilação de tudo o que tenha a ver com a estética. Isto não significa que a beleza esteja ausente. Mas, como os próprios participantes do teatro popular dizem: “Não temos recursos externos, nem um centavo, nem formação técnica, nem qualificações estéticas, não temos verba para belos figurinos ou cenários, não temos palco, não temos nada que não sejam nossos corpos, nossa imaginação e os meios que estão à mão.” Tanto o teatro rústico como o sagrado tem aspirações profundas e autênticas manifestações a favor do público, em que ambos recolhem infinitas reservas

de energias, só que de origens diferentes. Ambos se alimentam da alegria e da leveza, mas o rústico também pode se nutrir da raiva e da revolta.

Em seguida, falou sobre o “teatro imediato” para mostrar como era relativo tudo o que havia dito até então. Não quer que os seus conceitos se estabeleçam como dogmas, nem como classificação definitiva, pois os seus conceitos, pois tudo está sujeito ao acesso e à mudança. No fundo, a expressão “teatro imediato” sugere que devemos descobrir, aqui e agora, os melhores meios de dar vida a um tema qualquer. É evidente que isso requer experimentação permanente, caso a caso, dependendo das necessidades. Tanto os recursos do “teatro sagrado” como os meios do “teatro rústico” estão à disposição. Por isso, o “teatro imediato” pode ser definido como “o teatro do que é necessário”, isto é, o teatro que abre um espaço legítimo para os elementos mais puros e para os mais impuros.

Em Fios do Tempo, dentre outros pontos importantes de sua vida, o diretor inglês nos relata uma experiência importante no campo da direção, quando dividiu a câmera com seu amigo Gerry Feil¹. Peter Brook manipulava a câmera principal e enquadrava cuidadosamente as cenas de acordo com a sua visão e seus valores pictóricos, enquanto seu amigo ficava com a segunda. Ambos tinham total liberdade de ação, podendo escolher qualquer ponto de vista. Finalmente, na edição, descobriu fascinado que preferia o material de câmera de Gerry, o qual havia conse-

¹ Gerry Feil foi assistente de produção e câmera durante as filmagens de *Lord of The Flies* em 1963.

guido melhor resultado. Diante disto, Brook chegou à conclusão de como o ato de intervir do diretor pode ser liberto do que se pode chamar de tirania. Depois de algum tempo, descobriu o que Renoir dissera para Matisse: “Quando preparo um buquê com o propósito de pintá-lo, eu viro e o pinto sempre do lado que não planejei”. E então, segundo relata, começou a aplicar esta frase como um método consciente em sua maneira de dirigir algum tempo depois.

2.1 PESSOAS PELO CAMINHO – AS PERSONALIDADES QUE INFLUENCIARAM BROOK

Em 1987, pouco depois da experiência com *Mahabharata*, Brook escreve um novo livro, O ponto de mutação, no qual admite ter sofrido algumas influências ao longo de sua carreira. Nesse capítulo em especial, ele cita alguns nomes como Gordon Craig, Living Theater, Samuel Beckett, Jan Kott, Peter Weiss, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. Nesse momento, é importante reconhecer em que medida seu trabalho foi realmente influenciado por estas pessoas. Como se observará mais adiante, no desenvolvimento do trabalho, especialmente nos espetáculos *Marat-Sade* e *Qui est là*, alguns dos nomes citados nesse momento estarão presentes novamente com um enfoque pouco distinto. Como ele mesmo admite:

Estou convencido que estamos aqui para receber influências. Estamos constantemente sendo influenciados e por sua vez, influenciemos outras pessoas. É por isso que, na minha opinião, não pode haver nada pior do que dar a si mesmo uma marca, a aquisição de uma assinatura particular, ficando conhecido por determinadas características. Um pintor passa a ser reconhecido por seu estilo particular, e torna-se sua prisão. Ele não consegue assimilar qualquer outra pessoa do trabalho sem perder sua identidade. Isso não faz sentido no teatro. Nós trabalhamos em um campo que deve ser de livre troca.” (BROOK, 1987:22)

Ao falar sobre Gordon Craig², Brook relata que ele seria o resultado de dois homens. Um deles é o Craig ator, filho da grande atriz shakespeareana Ellen Terry e primo do grande ator John Gielgud que, quando jovem atuou com Henry Irving³, lembrando os momentos em que Irving amarra as suas botas em *The Bells*. E o outro é o homem que descreve que os atores devem ser abolidos e substituídos por marionetes colocadas em seus lugares; e que dizia que os cenários não deveriam mais

2 Edward Gordon Craig nasceu em 16 de janeiro de 1872, em Stevenage, na Inglaterra e morreu em 29 de julho de 1966, em Vence, na França. Foi ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês. Era filho da atriz Ellen Terry e do arquiteto Edward William Godwin. Seu trabalho foi direcionado a uma interpretação teatral da cena mais associada ao simbólico, para representar o simbólico de uma maneira mais poética e sugestiva.

3 Henry Irving nasceu em 6 de fevereiro de 1838 e morreu em 13 de outubro de 1905, foi um importante ator inglês da era vitoriana, responsável por diversas temporadas no Lyceum Theatre, onde estabeleceu a si próprio e sua companhia como importantes representantes do teatro clássico inglês. Supostamente teve um relacionamento com Ellen Terry, e foi responsável por iniciar a carreira de Gordon Craig como ator entre os anos de 1885 a 1897.

existir, restando em seu lugar somente grandes telas móveis. Nesse segundo aspecto do importante encenador inglês, existia o sonho por um teatro em que os elementos todos eram harmoniosos e que essa arte deveria ser tratada como uma religião. Sobre o desenvolvimento de sua carreira, Brook relembra o fato de que Craig desistiu de atuar, para dirigir e projetar os elementos cênicos de um pequeno número de produções com o objetivo único de criar beleza no palco. Brook ressalta que, para muitos encenadores do século XX, Craig já estava esquecido, mas que alguns produtores teatrais e, especialmente *designers* de cenário e figurino estavam tentando resgatar suas ideias.

Dentre as memoráveis produções de Craig ressalta o *Hamlet* que foi produzido no Teatro de Arte de Moscou. Mas, antes da Primeira Guerra Mundial, Craig já havia realizado a sua última produção. Já na década de 1950, se dedicava a criticar as produções em cartaz e começou a pesquisar um sistema de cenários com base em telas e luzes. “A pureza das telas, a beleza formal das equações das quais foram derivadas, fascinaram-no completamente, apesar de muitas ofertas, ele nunca trabalhou no teatro novamente.” (*ibidem*:24) Para Brook, Craig estava em busca da perfeição e como não via a possibilidade de encontrá-la no teatro comercial, ele restringe a sua busca nessa pesquisa denominada *Drama for Fools*, uma peça de teatro escrita por ele próprio com 365 cenas de marionetes, para a qual Craig desenhou todos os cenários e os trajes em cores primárias. Brook admira a invejável defesa que Craig faz de seus ideais, e alguns pontos podem ser destacados como elementos comuns entre os dois.

Dentre eles, vale destacar o desejo de trabalhar com o palco livre de grandes estruturas de cenários, a ideia de tratar o teatro com algum caráter sagrado, mesmo que os objetivos de ambos sejam completamente distintos nessa finalidade e, finalmente, a luta e busca pelos seus ideais. A segunda menção feita sobre figuras importantes do teatro é o casal Julian Beck⁴ e Judith Malina⁵ pertencentes ao grupo de teatro Living Theatre. Identificou que partilhavam da mesma ideia de que o teatro estava passando por um período de crise. Em princípio, não tem certeza se é resultado da apatia do público ou se seria uma consequência da influência da mercantilização do teatro. Mas, ambos partilham que as formas consagradas, como o “naturalismo”, já não estavam mais fazendo sentido na época.

A grande crítica que ambos estavam fazendo ao teatro, que Brook nomeia como teatro do “mentir”, era sobre o antigo teatro do século XIX com as construções, ritmos e técnicas próprias que enfatizavam o *gran finale*, os momentos eficazes, as grandes cenas, o clímax. Um teatro em que a cortina deveria

4 Julian Beck nasceu, em Nova Iorque, em 31 de maio de 1925 e morreu, em Nova Iorque, em 14 de setembro de 1985. Foi um importante ator americano ligado a movimentos de vanguarda. Foi, também, diretor de teatro e poeta, co-fundador do grupo de teatro Living Theatre em 1947, com a atriz Judith Malina, com quem se casou posteriormente. Esteve no Brasil, no início dos anos de 1970, para trabalhar com o Teatro Oficina.

5 Judith Malina, filha de pais judeus, nasceu em Kiel, na Alemanha, em 4 de junho de 1926. Aos três anos de idade, mudou-se, com a sua família, para Nova Iorque. Interessada, desde cedo, por teatro entrou para a New School for Social Research, em 1945, onde estudou teatro com base na filosofia de Erwin Piscator. É atriz de teatro, cinema, escritora e diretora, e foi uma das fundadoras do Living Theatre, ao lado de Julian Beck.

descer em um momento “forte”, em que as palavras deveriam ser enfatizadas, em que se deveria falar “em voz alta” etc. Para Brook, era surpreendente como se trabalhou em oposição a estes conceitos levantados acima. No espetáculo *The Connection*, o grupo de teatro norte-americano trabalha com algumas negações, como, por exemplo a quebra da ilusão com a ausência de prosa – que mais adiante também será incorporada no *Bouffes du Nord*. Além disso, “não há dramaturgia convencional, sem exposição, sem desenvolvimento, sem história, sem caracterização, nenhuma construção e, acima de tudo, nenhum ritmo.” (*ibidem*: 27) No espetáculo o ritmo era o próprio ritmo da vida, eles tentaram quebrar definitivamente com o ritmo ditado pelas convenções teatrais, colocados por muitos e muitos séculos.

O espetáculo tratava sobre viciados em drogas e o que se vê em cena é uma sala cheia destas pessoas à espera de uma solução para tal questão. Os atores em cena estavam tão imersos no universo relatado acima que Brook diz que eles estão atuando em um grau de naturalismo saturado, de modo que eles não estão mais somente atuando, mas já estavam sendo os próprios viciados durante os espetáculos. Ressalta a importância do questionamento às “mentiras” teatrais e à substituição de antiquadas convicções teatrais por conceitos mais frescos, contudo, essa experiência parecia tangenciar o “real”. Ressalta que com esta experiência parece que existia um desenvolvimento da tradição do naturalismo rumo a um enfoque no comportamento individual, que focava no simples comportamento humano, com características que atribuiu como sendo de um

teatro super-naturalista, em que o a intensidade do trabalho do ator aprofunda e transcende expondo fatos concretos, relacionamentos e comportamentos humanos. No caso do Living Theatre, a aproximação com o trabalho de Brook ocorre pela temática de discussão do comportamento humano e pelo questionamento das antiquadas convenções teatrais.

Também cita o importante dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett⁶, dizendo que lhe interessavam as abstrações intelectuais que conduziam a uma expressão ritual das verdadeiras forças motrizes de seu tempo. Ressalta a sua objetividade, além de seu incrível poder de moldar uma imagem no palco sem impor ou ditar seu pensamento ao público. Acaba sendo “simbólico, sem simbolismos.” Os seus símbolos são poderosos, pois partem da criação, e não de sinais ou tentativas de didatismo. O resultado de seu trabalho seria uma verdadeira obra de arte – que traz algo de novo ao mundo, e isso não necessariamente precisa agradar às pessoas que irão observá-la. Revela ter uma admiração especial pelo espetáculo *Dias Felizes*, que chegou a montar alguns anos mais tarde com sua esposa, a atriz Natasha Parry.

A peça aborda de uma maneira comicamente trágica a questão do homem jogando fora as suas possibilidades de vida, mostra o homem atrofiado, paralisado, mas grotescamente mostra

6 Samuel Beckett nasceu em Dublin, na Irlanda, em 13 de abril de 1906, em uma família burguesa e protestante. Morreu em Paris, na França, em 22 de dezembro de 1989. Foi um importante dramaturgo e escritor, fortemente influenciado por James Joyce, sendo considerado um dos mais influentes do século XX. Recebeu o prêmio Nobel de Literatura em 1969.

o quanto é consciente de como ele é sortudo por estar vivo. Beckett escrevia, segundo seu ponto de vista, em um formato artístico mais próximo da arte mais abstrata. Atinge imagens fantasmagóricas e desafiadoras, convencendo que o teatro não precisa necessariamente estar vinculado do ponto de vista dramático às muletas tradicionais de tempo, personagem ou trama para poder escrever de modo real, dramático e significativo. O valor de sua obra, tal qual o de uma obra de arte abstrata, estaria mais próximo de um reflexo da própria natureza do autor, de sua imaginação e experiência, sendo um reflexo da relação estabelecida entre a sociedade e o seu temperamento.

Ainda no campo relacionado à dramaturgia, Brook redige sobre o tradutor, crítico e teórico teatral polonês Jan Kott⁷, autor de Shakespeare nosso contemporâneo, texto escrito em 1961, traçando uma conexão entre as tragédias do poeta inglês e o dramático cotidiano da sociedade moderna. Por exemplo, justapõe Shakespeare com Ionesco e Beckett ao interpretar as peças do dramaturgo inglês sob a luz da experiência política e filosófica de nosso século. Assim como é notória a relação que Brook tem com os textos de Shakespeare ao longo de sua carreira, estabe-

7 Jan Kott nasceu em Varsóvia, na Polônia, em 27 de outubro de 1914 e morreu em Santa Mônica, nos Estados Unidos, em 23 de dezembro de 2001. Foi importante poeta, tradutor, crítico e teórico de teatro do século XX. Foi importante defensor de teses do realismo socialista nos anos de 1930, mas ao romper com o Partido Comunista, imigrou para os Estados Unidos para ensinar nas Universidades de Yale e Berkeley. Escreveu mais de trinta livros com maiores destaques para o seu trabalho sobre a tragédia grega e sobre Shakespeare. Participou como dramaturgista na encenação de *Rei Lear* de Peter Brook.

lece uma aproximação com Kott quando o convida para ser o dramaturguista de sua versão para o *Rei Lear*. Sua aproximação com o autor, que escreve sobre a atitude de Shakespeare para a vida a partir de uma experiência direta revela, sem dúvida uma conexão de ambos com assuntos elisabetanos. Segundo Brook, Kott produziu um estudo sério, preciso e acadêmico – sem ser maçante – e consegue escrever algo inovador sobre Shakespeare, mesmo que, aparentemente, tudo sobre o autor já tivesse sido dito.

A aproximação de Kott com o universo elisabetano destaca-o como alguém que, de fato, tem uma experiência com o objeto de seu estudo e evidencia a proximidade com o mundo dos personagens e com as paixões shakespearianas. Salienta-se que, em Shakespeare, tanto o mundo da carne como o universo dos espíritos são invisíveis. “Eles coexistem dolorosamente no mesmo quadro: o poeta tem um pé na lama, de olho nas estrelas e um punhal na mão.” (*ibidem*:44) Em seguida, Brook ressalta que o frescor de sua escrita o aproxima de uma testemunha ocular do Globe Theatre. Contrapõe a facilidade de Kott em compreender os pensamentos de Shakespeare com a dificuldade que a maioria dos atores se colocavam para realizar seus espetáculos e mesmo compreender seus discurso. Ao encenarem, muitos deles tentam fugir, ou muitas vezes trazem à tona soluções pré-concebidas para lidar com as questões abordadas pelo poeta inglês, esquecendo-se de realmente se aproximarem da experiência de vida colocada nos espetáculos. Para Brook, o que realmente interessa em Shakespeare é essa profundidade nas questões humanas.

Encerando as inspirações de dramaturgos, Brook ressalta mais um nome seu contemporâneo: trata-se do pintor, diretor e escritor alemão Peter Weiss⁸. Afirmo que Weiss é um ótimo exemplo de alguém que, ao escrever, transita entre assuntos íntimos e ponto de vista social. Foi exatamente esse movimento de aproximação e distanciamento que o atraiu ao ler pela primeira vez o espetáculo *Marat-Sade*. Essa identificação ocorre, pois percebe que com poucas pinceladas e uma sequência de fragmentos de informações e sentimentos, mexe com a percepção do público, enviando a eles várias mensagens ao mesmo tempo. Deste modo, agita a inteligência, burila com sentimentos, trás à tona memórias e aguça a imaginação.

Em busca de uma técnica própria do século XX, Weiss trabalha com a dualidade da ilusão/desilusão nos espectadores, fazendo com que a todo instante, ele reflita sobre o mundo que lhe é exposto. Utiliza para tanto diversos “ingredientes teatrais” que estavam à sua disposição, tais como a concepção de distanciamento brechtiano, o didatismo, o absurdo e a crueldade artaudiana. Contudo, segundo Brook, o alemão não perde a sua “silhueta afiada e inconfundível”, uma vez que seu material permite uma

8 Peter Weiss, filho de um militar judeu e uma atriz cristã nasceu em Nowawes na Alemanha em 8 de novembro de 1916 e morreu em Estocolmo na Suécia em 10 de maio de 1982. Viveu a infância em Bremen e a adolescência num subúrbio de Berlim, até que aos 18 anos teve que se exilar para escapar da perseguição nazista. Sua família refugia-se em Londres e posteriormente na Tchecoslováquia e Suécia. Casou-se com Gunilla Palmstierna. Foi pintor, diretor de cinema, roteirista de documentários e filmes de vanguarda. Em uma viagem a Paris em 1947, descobre sua vocação literária e escreve em 1960 seu primeiro romance *A Sombra do Corpo do Cocheiro* e se torna escritor.

intensa riqueza imaginativa e trabalha simultaneamente com a ousada combinação dessas diversas técnicas contraditórias. O dramaturgo se declara marxista, mas para Brook o que menos importava era a sua faceta política, pois se sobressaltaria a mudança revolucionária proposta por ele. “Ele nos obriga a relacionar os opostos e a afrontar as contradições. Ele nos deixa em carne viva.” (*ibidem*: 48) Finalmente, coloca aos espectadores a responsabilidade de participar ativamente da encenação, fazendo com que procurem em si as respostas do que foi exibido nos palcos, ao invés de dar-lhes todas as respostas.

Retomando as influências de importantes encenadores contemporâneos em Brook, merece destaque especial o polonês Jerzy Grotowski⁹. Vale ressaltar que existe uma aproximação no trabalho de ambos. Brook reconhece alguns paralelos e pontos de contato entre suas formas de expressão artística. Brook teve um primeiro contato com o trabalho de Grotowski durante o processo com o grupo LAMDA, durante *Teatro da Crueldade* com a Royal Shakespeare Academy em Londres, em 1964. Para ele, Grotowski é único, pois promovia uma investigação sobre a natureza da ação, seu fenômeno, seu significado e, sobretudo,

investiga os processos mentais, físicos e emocionais relacionados ao fazer teatral. Esse processo é tão intenso para o diretor polonês que estabelece um centro de pesquisa denominado de Teatro Laboratório – em que a falta de recursos não é necessariamente uma desvantagem -, para realizar experiências através da observação dos processos com seus atores.

Grotowski constitui uma pesquisa a partir da concentração absoluta de um número reduzido de atores por um tempo ilimitado; observava os impulsos emitidos pelo corpo e mente de indivíduos colocados em face de desafios indiscutíveis. Atentava aos subterfúgios, aos truques e ao lugar-comum que os indivíduos respondiam frente às dificuldades propostas. Percebia uma vastidão de recursos inexplorados no trabalho dos atores. E colocava que atuar é uma arte de dedicação absoluta, monástica e total, um veículo para a transformação do homem. Grotowski dirigia um laboratório e, segundo Brook, nessa função, interessava-lhe mais a evolução no processo com os atores do que propriamente a experiência com a plateia – que ocorria ocasionalmente e somente em pequenas quantidades.

9 Jerzy Grotowski nasceu em Rzeszów, na Polônia, em 11 de agosto de 1933 e morreu em Pontedera na Itália em 14 de janeiro de 1999. Formou-se em interpretação na escola técnica de teatro de Cracóvia e, logo em seguida, mudou-se para Moscou a fim de estudar direção teatral no Instituto Lunacharsky de Artes Teatrais (GITIS). Foi um importante diretor de teatro do século XX, principalmente no teatro de vanguarda. Seu trabalho busca um teatro ritualístico para poucas pessoas. Escreveu Em busca de um teatro pobre onde relata e defende um teatro praticamente sem vestimentas, baseados no trabalho psicofísico do ator.

O trabalho de Grotowski leva mais e mais para o mundo interior do ator, até o ponto onde o ator deixa de ser ator para se tornar o homem essencial. Por isso, são necessários todos os elementos dinâmicos do drama, de modo que todas as células do corpo podem ser empurradas para revelar os seus segredos. No início, o diretor e o público são necessários para intensificar o processo. No entanto, como a ação é mais profunda, tudo que é externo deve definir até que no final não

há mais teatro, não há mais ator, não há mais público - apenas um homem solitário jogando fora seu drama final sozinho. Para mim, o caminho do teatro vai na direção oposta, levando a um caminho que se separa solidão partindo em direção à uma percepção que é mais agravada porque é compartilhada. A forte presença de atores e uma forte presença de espectadores pode produzir um círculo de intensidade única na qual as barreiras podem ser quebradas e o invisível se tornar real. Então a verdade do público e a verdade individual se tornam partes inseparáveis de uma mesma experiência essencial. (*ibidem*: 41)

É nesse aspecto que o trabalho deles se distancia, pois para Brook a ligação entre o privado e o público, entre o íntimo e o social, era importante. Salienta a necessidade de ter várias pessoas tanto no palco quanto de uma multidão assistindo aos seus espetáculos - “e dentro desse palco lotado, indivíduos oferecem suas verdades mais íntimas para os indivíduos dentro dessa plateia lotada, e partilha uma experiência coletiva com eles.”(*ibidem*: 40) Contudo, fica claro que o trabalho de Grotowski era um lembrete de que a qualidade, a intensidade, a honestidade e a precisão alcançadas por ele com seus atores era uma necessidade de desafio diário na busca de aprofundar um conhecimento sobre o humano.

A relação entre o trabalho de Grotowski e Brook, a princípio estava baseada pela identificação de que ambos estavam pesquisando com seus atores em 1964, sobre sons, vozes, gestos e movimentos embasados no processo de pesquisa teatral de Artaud. Naquele momento, segundo Brook, nem ele e nem Grotowski tinham noção de quem era Antonin Artaud, somen-

te tinham acesso a fragmentos do que seria esse grande enigma chamado Artaud. De certa forma, o ponto de contato entre o trabalho dos três encenadores era o papel do grito, da respiração e do trabalho do corpo do homem como lugar primordial do ato teatral. Mas, a característica que mais se encaixava no desenvolvimento das ideias defendidas por Brook é o compartilhar o pensamento de que não deveria haver uma distância entre o ator e a plateia, considerando que todos fariam parte do mesmo processo ao mesmo tempo. Porém, para Brook, nenhum encenador representaria a verdade suprema.

2.2 O QUE BROOK PENSA SOBRE CENOGRAFIA E INDUMENTÁRIA

A partir da ideia de que o ato teatral se resume a um ator andando e outra pessoa que assiste da plateia, Brook afirma em Between two silences que tudo começa com um silêncio – o momento supremo da comunicação. Para ele, esse é o momento em que as pessoas normalmente divididas entre si por barreiras naturais do ser humano, se encontram em conjunto para compartilhar de um mesmo ponto sobre essa vida extraordinária – “O teatro é sobre a vida.” E, nesse curto espaço de tempo, o espectador vai buscar uma situação diferente de vida, de uma maneira mais intensa do que se encontra normalmente no seu dia a dia, para justamente poder refletir sobre as suas questões.

Nos espetáculos em geral, aceita-se que cenários, figurinos e a

música sejam o grande desafio para os cenógrafos e diretores, pois precisam ser constantemente renovados. Segundo Brook, no teatro de entretenimento, geralmente os cenários e figurinos usam velhas fórmulas, velhos métodos, e processos banais de solução. Afirma que faz parte desse universo a apreciação de clássicos insossos. Nessa condição, as pessoas vão ao teatro para apreciarem os figurinos ou as mudanças de cenários. Esse tipo de proposta pressupõe que o teatro é essencialmente artificial, tudo é disposto de modo a lembrar-lhes que estão entrando em um lugar especial, desde a entrada dos atores, que exige um figurino e uma maquiagem, que os disfarcem e mudem as suas identidades. Nessa ocasião “o público também se veste especialmente, de forma a sair do mundo cotidiano, pisando num tapete vermelho, até um lugar privilegiado.” (BROOK,2008:184)

Já no teatro rústico, geralmente os tempos de ensaios são reduzidos e os atores têm necessidade de ganhar vida, de experimentar logo seus cenários, figurinos, iluminação etc. Geralmente, a sua plateia não tem dificuldades para compreender a incoerência de sotaques e figurinos, por exemplo, justamente por que o interesse está em seguir a linha da história que será contada, sem querer saber que está se rompendo com algum um padrão de estilos. No entanto, de acordo com seu ponto de vista, para colocar os espectadores em contato com o tipo de teatro que pretende alcançar – do universo misterioso e fascinante, ou seja, com o teatro sagrado -, existem dois métodos. O primeiro deles consiste na busca da beleza. Segundo seu ponto de vista, a maioria do teatro oriental se baseia nessa metodologia. Quer extrair o máximo de beleza de cada elemento cênico

para fascinar a imaginação da plateia – o *kabuki* no Japão ou o *kathakali* na Índia seriam bons exemplos dessa vertente. Ali existe uma busca pela perfeição nos menores detalhes, desde a maquiagem até os ínfimos adereços, tem uma lógica que supera a simples solução estética. Também os cenários e os figurinos são desenhados de modo a refletir outro nível de existência. E, através dessa pureza, tenta-se atingir o sagrado.

Por sua vez, o outro método parte do princípio que “o ator possui um extraordinário potencial para criar vínculos entre a sua imaginação e a do público, fazendo com que um objeto banal possa transformar-se num objeto mágico.” (BROOK,2005:38) Para isso, é fundamental que se tenha à disposição exímios mestres no ofício da interpretação teatral, ou seja, atores e atrizes de alto nível. Com uma grande atriz, exemplifica, é possível fazer com que uma garrafa de plástico que carrega nos braços de um modo especial se transforme em uma linda criança. Somente com alguém qualificado para desenvolver essa atividade, se consegue realizar “esta alquimia, na qual uma parte do cérebro vê a garrafa e a outra parte, sem contradição, sem tensão, mas com alegria, vê o bebê, a mãe segurando o filho e a natureza sagrada de sua relação. Esta alquimia só é possível se o objeto for tão neutro e comum que possa refletir a imagem que o ator lhe atribui. Poderíamos chamá-lo de ‘objeto vazio’”. (ibidem:39)

Revela que, quando um diretor é atraído por alguma questão, é sempre algo a mais do que uma decisão comum. É uma sensação, é tão impossível de definir como um palpite ou um gosto. Ele deve ter uma vaga ideia de onde pretende chegar, mas é

importante ter clareza de onde pretende alcançar. Para se ter um bom resultado, seguindo seus dizeres, é importante proceder desse modo, além de estar aberto para a colaboração dos atores e da equipe de cenógrafo e figurinista. E se as relações com os demais membros da equipe forem boas, todos seguirão voluntariamente com o processo. Mas o processo também pode ser iniciado pelo forte palpite dos *designers*. Porém, essa situação só pode ser bem sucedida se a intuição dos projetistas estiver relacionada com a qualidade do trabalho e não com a vontade de realizar o projeto para o seu benefício próprio. Se for dessa maneira, haverá um respeito de todos da equipe e o diretor será mais do que grato pelas indicações.

Descreve que, cada vez que começava uma nova produção, era obrigado a reabrir esta questão como se fosse pela primeira vez.

O que os atores poderiam usar? Existiria uma época subentendida na ação? O que é uma época? Qual é a sua realidade? Seriam reais as informações que os documentos nos fornecem? Ou seria mais real um voo da imaginação e da inspiração? Qual é o propósito dramático? O que necessita de vestimenta? O que precisa ser definido? O que exige o ator, fisicamente? O que pede o olho do espectador? Deve esta exigência do espectador ser satisfeita harmoniosamente ou contrariada dramaticamente? Que coisas podem ser valorizadas com a cor e a textura? O que elas podem encobrir? (*ibidem*:147)

Para ele, o primeiro ensaio era sempre, em certa medida, como

a ação de um cego guiando outro. No fatídico primeiro dia, o diretor podia fazer um discurso formal, explicando as ideias básicas por trás do trabalho a decorrer. Ou então, mostrar algumas pesquisas que havia feito previamente, mostrar esboços de figurinos, ou exibir imagens de livros, ou fotografias, ou ainda sugerir que todos lessem a peça. Poderia, ainda, insinuar uma brincadeira coletiva, marchar em volta do teatro ou sacar ideias para um cenário; todavia, o resultado seria sempre igual: ninguém estaria em condições de absorver o que era dito nesse primeiro momento. Ele expôs, em A porta aberta, que antes do primeiro dia de ensaio fazia esboços do cenário e das marcações de cena como exercício, porém tinha certeza que isso se tratava de preparação para o seu processo de direção. Jamais pedia aos atores que utilizassem aquilo que estava esboçado, pois, assim, estaria cerceando o processo de encenação. “É preciso fazer a preparação para jogá-la fora, construir para poder demolir...” (BROOK,2005:21)

Os elementos que sempre deram certo durante o processo de ensaio passavam por uma experiência empírica, uma vez que, sob a sua visão, a estética é resultado da prática: “a altura de uma cadeira, a textura de um figurino, o brilho da luz, a qualidade da emoção são importantes o tempo todo. [...] Uma cadeira é deslocada para frente ou para trás do palco porque é melhor assim. Duas colunas não ficam bem – mas colocando uma terceira, dá certo.” (BROOK, 2008:140) O palco seria o reflexo da vida, mas completamente estabelecido com bases no processo de observação e elaboração de julgamento de certos valores. E o espetáculo seria resultado de três tipos de relacionamen-

tos: primeiramente o relacionamento entre diretor/assunto/cenógrafo, antes mesmo de iniciarem-se os ensaios; durante os ensaios, da relação entre ator/assunto/diretor e, nas apresentações ator/assunto/plateia. E os cenários e figurinos poderiam evoluir durante os ensaios, ao mesmo tempo em que se desenvolvia o restante do espetáculo.

Relata ainda que criaram uma tradição no processo de concepção de seus espetáculos, que fazia parte desses ajustes de elementos cênicos. Quando chegavam a cerca de dois terços do período de ensaios, iam apresentar o trabalho tal como estava: inacabado, usualmente para uma plateia de crianças em uma escola. Na maioria das vezes, as crianças não conheciam a peça e não eram informadas do que se tratava. O grupo ia sem objetos de cena, sem figurinos, não utilizavam qualquer recurso para a encenação, apenas improvisavam com objetos que estavam disponíveis no espaço vazio da sala de aula para saber se estavam tomando a direção certa para a encenação.

Sobre o processo de concepção dos cenários, em O espaço vazio, ele afirma que, com frequência acabam se tornando a geometria do espetáculo definitivo. E continua dizendo que um cenário em desacordo com a proposta cênica, muitas vezes, tem o poder de impossibilitar que cenas sejam executadas, restringindo, assim, as possibilidades dos atores. De acordo com suas observações, no processo adequado, o cenógrafo evolui à medida que o diretor vai avançando com a encenação, se for necessário, retrocede, altera, reformula à medida que, gradualmente, vai se delineando a concepção do conjunto.

Por experiência de causa, uma vez que, no início de sua carreira, projetou diversas vezes os cenários e figurinos de suas próprias peças, diz que os diretores que têm essa atitude nunca acreditam terem chegado a um resultado satisfatório, pois, assim como o processo de direção, projetar os elementos visuais é um processo longo de mudança. Contudo, a vantagem visível dessa situação é que a evolução destes elementos, como, por exemplo, a seleção de formas e cores, ocorre paralelamente e, ao mesmo tempo, que o desenvolvimento da compreensão da peça em sua extensão. À medida que trabalha no cenário, pode encontrar a resposta para cena que escapa da sua compreensão por várias semanas. Assim como, conforme está trabalhando sobre uma difícil estrutura de cena, de repente, ao captar seu significado em termos de ação cênica, pode resolver uma sucessão de cores, ou dar forma a um cenário que parecia incompleto.

Explica que existem alguns cenógrafos que, acreditam que ao entregarem seus estudos de cenários e figurinos elaborados, separadamente do grupo, já realizaram o mais importante de seu trabalho, pois já exerceram a sua parte criativa. Levam em consideração que, uma vez o projeto realizado, o trabalho estaria concluído. Para Brook, é mais importante um desenho incompleto, um desenho que tenha clareza sem ter rigidez, e estar ao lado de um cenógrafo que considere as constantes mudanças em relação ao que os atores estão propondo em cena, do que um trabalho realizado separadamente. Ao trabalhar com um cenógrafo, o que mais importa é a compreensão mútua do desenvolvimento do ritmo de trabalho. Esse ajuste fino entre os tempos era fundamental para o diretor.

Apesar de ter trabalhando sempre com cenógrafos de qualidade, às vezes se encontrou em algumas armadilhas sugeridas pelo processo, como, por exemplo, quando o cenógrafo era rápido demais e chegava a um ótimo resultado, impondo, de certo modo, seu resultado ao trabalho de direção.

De modo que me vi forçado a aceitar ou recusar formas antes de ter sentido que formas pareciam ser iminentes no texto. Quando aceitava a forma errada, por não ter achado nenhuma razão lógica para me opor à convicção do cenógrafo, trancava-me numa armadilha da qual a direção não conseguia mais evoluir e, em consequência, produzi um péssimo resultado. (*ibidem*:144)

Para Brook, o momento da verdade é o momento da apresentação. Segundo seu ponto de vista, é bem diferente observar um projeto de cenário estático, assinado por Picasso, por exemplo, de um cenário que funciona em seus espetáculos. Faz toda diferença trabalhar com *designers* que, na realidade, estariam interessados em colocar seu projeto ou sua imagem em evidência; daqueles que se preocupam com cada cena e com uma solução que jamais se sobreponha ao espetáculo. Ao ser questionado sobre nomes de projetistas que se destacam como preferenciais em seus processos de trabalho, explicita:

[...] por exemplo, os *designers* com quem trabalho, principal-

mente Chloé Obolensky, com quem eu tenho trabalhado por vários anos, e, antes disso Sally Jacobs, são ambos *designers* que irão sentar-se em cada ensaio e que vão deixar o projeto evoluir até o último momento possível. (BROOK,1999:108)

O bom *designer*, seguindo suas convicções, tem todas as possibilidades à sua frente e está trabalhando, observando o espetáculo e, principalmente, conversando, sobre as necessidades, de perto, com o diretor. E, nesse processo de troca, é fundamental que se tenha um ponto de vista completamente distinto um do outro, para que o embate de ideias enriqueça o material a ser produzido. Também é importante, e um pouco mais sutil de ser observado, que a sintonia entre os tempos de trabalho do cenógrafo/figurinista e do diretor se desenvolvam num mesmo ritmo. Segundo Brook, em seus processos, é necessário observação, pesquisa e investigação até que as propostas evoluam e sejam finalmente concluídas.

Retomando uma questão colocada logo de início, para o encenador, não é o cenário, a iluminação e o palco convencional que estabelecem a experiência cênica. O teatro não tem por base o palco, o cenário, a luz, a música e as poltronas. Para se fazer teatro, somente uma coisa é necessária: o elemento humano. O que não quer dizer que o restante apontado acima não tenha importância, de acordo com seu ponto de vista, somente não é o principal. Brook insiste:

Já afirmei, certa vez, que o teatro começa quando duas pessoas se encontram. Se uma pessoa fica de pé e a outra a observa, já é um começo. Para haver um desenvolvimento é necessária uma terceira pessoa, a fim de que haja um confronto. E então a vida se instaura, podendo chegar muito longe — mas aqueles três elementos são essenciais. (BROOK, 2005:12)

Brook se refere à utilização do espaço vazio, dizendo que é inevitável que nele haja uma ausência de cenário. Não afirma que essa seja uma solução melhor que as demais, só constata que

[...] num espaço vazio não pode haver cenário. Se houver, o espaço não estará vazio, haverá objetos ocupando a mente do espectador. Como a área vazia não conta uma história, a imaginação, a atenção e os processos mentais de cada espectador ficam livres e desimpedidos. (*ibidem*:22)

E essa acaba sendo sempre uma opção mais interessante: a exploração da imaginação dos espectadores. A ausência de cenário é um pré-requisito para a atividade da imaginação.

Ao colocar somente duas pessoas, lado a lado, num espaço vazio, a atenção do público se estenderá aos menores detalhes da encenação. No teatro, um ator, por exemplo, com roupas normais poderia sugerir que está representando o Papa por que está usando um gorro branco de esquiador. Basta uma simples palavra para que o Vaticano esteja no palco. No teatro a imagina-

ção preenche o espaço, devido à convenção que é estabelecida entre o público e a plateia. E o vazio permite que a imaginação preencha as lacunas necessárias. Segundo o diretor, contraditoriamente, quanto menos se oferecer à imaginação melhor, “pois é um músculo que gosta de se exercitar em jogos.” (*ibidem*:23)

A participação da plateia consiste em ela ser cúmplice da ação e aceitar as convenções que são estabelecidas. E a imaginação fará parte desse jogo desde que o ator não esteja “em parte alguma”. Se, por acaso, houver qualquer elemento ilustrativo-simbólico imediatamente a verossimilhança intervêm e o jogo imaginativo fica preso nas fronteiras lógicas do cenário. Todas as convenções são cabíveis desde que estejam livres de formas rígidas. Brook explicita que, quando a ênfase está nas relações humanas, há uma liberação da encenação em relação à unidade de lugar e de tempo, pois a atenção estaria voltada para interação entre os atores no palco. Em um palco livre, o cenário é criado de modo dinâmico e totalmente aberto, através da interação dos personagens. Só que, para que todas estas questões possam ocorrer, é fundamental que haja uma diferença entre o teatro e o não teatro, entre a vida diária e a vida teatral, que é estabelecida por uma intensificação de energia, que é o que estabelece o vínculo da ação cênica com o espectador.

Em relação às opções de cenário no início da produção, deve-se imaginar um cenário e verificar se a ideia é boa ou não e se funcionaria do jeito que está sendo pensada. Se se optar por partir do espaço vazio, o grupo deve se questionar se em relação à sua eficiência. Se por acaso ele for insuficiente para se transmitir a

mensagem, então, deve-se partir para o estudo de quais seriam os elementos indispensáveis. O ofício do diretor teatral é estabelecer com o público uma relação que funcione a partir de elementos concretos. E existem muitos meios diferentes para fazer com que os atores explorem o espaço. Contudo, o mais importante é não impor ao ator que ele faça alguma coisa, pois esse processo pode conduzi-lo a um caminho que pode não ter mais volta.

É fundamental que se sugira algo, e que se esteja aberto a uma contra proposição dos atores – mostrando que a ideia deles é bem acolhida, mesmo que não seja necessariamente aceita. Desse modo, fica mais fácil fazer com que os atores explorem as possibilidades espaciais. Sobre as composições de cena, Brook relata que teve uma experiência, logo no início de sua carreira, em que o ator perguntava a ele se o que estava fazendo era “certo para a imagem” que o diretor queria passar. E o encenador diz que o que estava fazendo ao longo dos anos não era construir boas imagens, mas relações.

E não se pode fazer relacionamento, mas deixá-lo acontecer. Para encontrar a relação correta, ele procedia como um escultor, eliminando tudo o que não é necessário até chegar a um resultado esteticamente agradável. Assim, lhe parecia, de certo modo, estar direcionando a um bom uso espacial. Por fim, o diretor relata que, quando definitivamente deixou o teatro de prosa, deixou de se importar de algum modo com as questões coreográficas de cena. Porém, se algo estava feio ou desajeitado, incomodando-lhe, e indo contra a intenção, Brook

solicitava a alteração e, no final, o aspecto estético acaba também sendo resolvido de algum modo.

Com a concepção da indumentária dos espetáculos, ressalta que é bastante frequente que o figurino errado estrague a representação dos atores. Para Brook, o ator deve ser consultado sempre. Porém, nunca antes de começarem os ensaios. Fazer essa consulta no momento errado seria o mesmo que solicitar ao diretor para que tomasse uma decisão antes de estar preparado. Antes de experimentar o papel, o ator somente pode passar uma impressão teórica que teria sobre seu personagem. Se ocorrer de o figurinista desenhar um belo traje de cena e o ator aceitar precocemente e com entusiasmo, utilizar o mesmo antes do processo de ensaios, pode descobrir algum tempo mais tarde que o resultado não é condizente com o que ele está tentando expressar. Não deveria ser somente questão de ver o que o ator deveria usar, mas também de se relacionar com todos os elementos visuais do espetáculo.

Segundo o encenador, é fundamental que o figurinista entenda que os trajes de cena são ferramentas fundamentais para os atores. No processo de encenação, o ator sempre começa com algo muito pequeno e íntimo e, de certa forma cria uma resistência sobre o que vem proposto pelos figurinistas, pois ele “também tem um palpite sem forma” sobre as características físicas do personagem que está deixando crescer em si, à medida que entra em contato com essa figura. Gradualmente, ele percebe que tem que se comunicar com o figurinista e partilhar o que está fazendo, dividir o que, secretamente, encontrou em

seu íntimo e que deve ser passado para o exterior.

E o traje de cena é uma importante ferramenta de leitura do público sobre o que está se passando com o desenvolvimento do trabalho do ator. Se o projetista estiver em sintonia com o ator, então, quando ele tira suas roupas de ensaio e coloca o figurino, vai se sentir muito melhor. Porém, se esse vínculo não for estabelecido, então, instaura-se o bloqueio. E reaparece o velho mito de que “era melhor no ensaio do que era no palco”, que na opinião de Brook nunca deve ser a verdade. O ideal é que exista um entendimento e um bom relacionamento no desejo de ambos. Para o diretor, é importante que a aparência do traje leve em consideração as necessidades do ator em cena. Caso ele necessite de liberdade, por exemplo, jamais se deve agir destrutivamente impondo a ele que tenha uma silhueta que lhe restrinja a movimentação. Em situações como essa, alguém tem que ceder e, em sua opinião, o ator tem sempre que ser ouvido. É importante que ele se sinta confiante e livre em suas roupas.

Sobre a representação que utiliza trajes locais, ou mesmo o que usualmente se denomina de trajes de época, Brook é enfático: a não ser que se busque realmente a peça original, tanto do período como da localidade, sempre se tratará de uma cópia baseada em estudos. Sempre há uma série de concessões: ou o material é somente aproximativo, pois os detalhes de corte e material são adaptados, ou, próximo do original, o próprio ator descobre que não consegue se mover nesse traje com a mesma desenvoltura que os nativos, por exemplo. Tampouco defende que a solução de tal problema seja a utilização de roupas do dia

a dia, em seu ponto de vista, isso seria tão inadequado quanto se estabelecer uniformes para um espetáculo.

Brook diz ter aprendido que é importante analisar qualquer proposta de elementos cênicos dentro do contexto do espetáculo em si. Cita, como exemplo, uma experiência que teve enquanto estava encenando *Trabalhos de Amores Perdidos*, em Stratford-upon-Avon, em 1946, com a Royal Shakespeare Company. Três dias antes de sua estreia, se deparou com a prova de roupas de outro espetáculo – *A Tempestade*, que também entraria em cartaz no mesmo dia que o seu. Observou os exuberantes trajes de cena elisabetanos - com veludos, penas e golas - expostos pelos atores ao diretor e ao figurinista. Pensou que sua proposta de trajes, baseada na obra do pintor rococó francês Antoine Watteau, tinham certa elegância, pela forma com que o tecido se movimentava com os gestos dos atores, mas era extremamente simples comparado com toda a exuberância exibida.

Contudo, durante a apresentação desta montagem de *A Tempestade*, tudo o que podia dar errado aconteceu: cenários caíram, as mudanças de cena não funcionaram e, então, Brook se surpreendeu ao perceber que aqueles esplêndidos trajes exibidos anteriormente pareciam estar em excesso na cena, tornando-se cada vez mais inadequados ao espetáculo. Assim, aprendeu uma lição: nada relacionado com projeto no teatro é inseparável do fato de que o teatro não é uma imagem estática. É uma peça em movimento e, desde o início, cada movimento, imagem, som e palavra tem seu efeito sobre o público, “trazendo o público mais perto dos personagens, mais em certas situações humanas, tra-

zendo o seu interesse acima, em seguida, baixá-lo para um momento. É encaixado nesta estrutura rítmica que cada elemento tem o seu lugar”. (BROOK, 1999:90)

Ao ser questionado sobre o processo de simplificação em seu estilo de trabalhar, Brook coloca que quando começou a trabalhar não tinha nenhuma razão para questionar o que eram os teatros naquela época: edifícios com um palco, um público sentado na escuridão, um porta-retratos e, em seguida, uma área atrás. Dentro dessa lógica, de início, se interessa pelo *design* dos elementos de cena, pois acreditava que o que acontecia dentro da moldura deveria ser feito do modo mais fascinante possível. A imagem vista através do porta-retratos era uma imagem de outro mundo, e se parecia com um grande filme sólido em que as pessoas ficavam entusiasmadas e extasiadas com o que viam. Seguindo esse modelo, evidentemente, o que eles assistiam tinha que ser interessante, inesperado e não poderia ser simples.

Desde o início, já tinha a intuição que os atores tinham que trazer vitalidade através de seus movimentos físicos e da forma como se relacionavam entre si. Deveriam se valer do frescor e da natureza não convencional de sua atuação para poderem conquistar a audiência. De acordo com esse princípio, antes do questionamento das convenções teatrais, eram os elementos por trás do porta-retratos que o estimulavam mais: tais como as luzes, as cores e os movimentos de palco. Porém, logo começou a perceber que a imagem que se estava produzindo não poderia ser muito completa, pois, se fosse saturada, a imaginação do espectador não fluiria. “A imagem que você tinha olhado tinha

que sugerir um mundo real sem ser completamente um mundo real.” (*ibidem*: 85) E começou a perceber que tudo dependia de encontrar uma base física de trabalho, um esqueleto estrutural da peça em particular.

Então, era importante identificar se esse esqueleto estava correto para determinada produção, pois, caso optasse por algo que não se encaixasse com o que era pedido pelo espetáculo, tudo estaria perdido. Em sua primeira produção de *Hamlet*, em 1955, Brook conta que aceitou a plataforma circular desenhada pelo cenógrafo, que, a princípio, parecia ser uma ótima solução na maquete. Mas, teve uma sensação curiosa de que não iria dar certo. O cenógrafo daquele espetáculo rebatia a todos os questionamentos feitos, dizendo que o que não parecia estar se adequando poderia ser solucionado de um modo diferente. Entretanto, no momento em que o ensaio começou, já sabia que não seria uma boa produção. Por que a plataforma circular não proporcionava um bom relacionamento entre os atores.

A relação dinâmica que uma peça precisa para as pessoas de ir e vir em uma cena, deixá-la em outro momento, foi bloqueada por um cenário formal que impunha a simetria. Cada entrada, cada movimento, foi bloqueado por este círculo particular.” (*ibidem*: 88)

Segundo ele, o círculo poderia ter sido magnífico para qualquer outra produção, mas que naquela situação não era o esqueleto

adequado a essa peça em particular.

Gradualmente, com sua vivência ao longo dos anos, os conteúdos humanos de uma peça se tornaram cada vez mais centrais em seu trabalho. Até o instante em que se tornou absolutamente necessário explorar isso. Tinha chegado a hora de colocar em discussão todas as questões tradicionais do teatro convencional: fazer peças a céu aberto, experimentar novas possibilidades. Parte para uma nova experiência, verificar o que acontecia quando se trabalhava com algo infinitamente mais básico: dedicar-se apenas ao ser humano e nada mais. E, através de experimentos, improvisações, pequenas *performances*, percebe que o elemento central no teatro é justamente a questão humana e que poderia mexer com ela sem qualquer artifício. Assim, seu ponto de partida havia se invertido, não era mais uma imagem que deveria ser preenchida com empolgação, mas, sim, contar a história de um ser humano a outros que estavam assistindo. E, a partir dessa lógica, identificar quais eram os elementos fundamentalmente necessários para se poder contar a história.

Ao ser questionado sobre como equacionar a disponibilidade de recursos com o que julga necessário colocar no palco, responde que nunca se encontrou em uma condição de não ter dinheiro para realizar alguma produção. “Não porque eu tive muito dinheiro para fazer as coisas, mas sempre me pareceu que dirigir é este maravilhoso elo entre o ideal e o prático - que cada diretor tem que ter as duas coisas.” (*ibidem*:53) Diz que é importante que o diretor tenha um sonho a ser atingido, mas que, ao mesmo tempo, é importante que consiga viabilizar tec-

nicamente, usando os meios disponíveis para atingir tal objetivo. Para ele, tudo é uma questão de administrar e equacionar os ideais com os recursos disponíveis.

Explica que, de certo modo, o público percebe quando o diretor é obrigado a utilizar a sua imaginação para poder tocá-lo e que, nestas condições, existe uma troca ainda maior em relação ao compartilhamento sugerido pelo diretor, do que quando se percebe que ele tinha à sua disposição todos os recursos técnicos. “É importante que o diretor perceba que, na pior das hipóteses, ele ainda pode dirigir.” (*ibidem*:56) Explica que o diretor de certo modo deve funcionar como o pilar estrutural da disponibilidade de recursos, inclusive humanos. “Os atores podem estar desencorajados, todo mundo pode, mas você é o único que não pode e deve utilizar os meios disponíveis para isso.” (*ibidem*: 56)

[pág. ant.] Cena dos atores no momento da anúncio em *Mahabharata*
(Fonte: O'CONNOR, 1990: 108)

PARTE II FASE DE MATURAÇÃO E REALIZAÇÃO: **MARAT-SADE** e **SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO**

Antes de abordar propriamente a análise dos cenários e trajes de cena dos espetáculos *Marat-Sade* (1964) e *Sonho de uma Noite de Verão* (1970), é fundamental um rápido olhar para o momento histórico em que os espetáculos foram realizados e, mais precisamente, para o contexto teatral em que Peter Brook estava inserido entre os anos de 1962 e 1970.

3.1 Acirramento da divisão do mundo entre capitalismo e comunismo e o movimento de maio de 1968 francês

Com o final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), uma nova ordem mundial se estabelece. Surgem claramente dois polos concorrentes entre si: capitalismo e comunismo, que passam a estruturar o mundo, politicamente, a partir de suas bases filosóficas.

A Europa, nesse momento, assolada pela guerra, passaria por um período de intensa reconstrução e recomposição durante os anos de 1950. Os considerados “Anos Dourados”, expressão remanescente do sonho americano, marcados por uma intensa crise do moralismo rígido da sociedade, não empolgavam mais os jovens. A partir da segunda metade da década, o período permite revoluções comportamentais e tecnológicas.

Já os anos da década de 1960 podem ser divididos em dois momentos. Um período, que abrange os cinco primeiros anos, marcado por um lirismo nas manifestações socioculturais e uma tendência ao idealismo e ao entusiasmo como fomentadores do espírito de luta pelos direitos do povo. A segunda metade, com evidente recrudescimento das relações, foi assinalada pelo acirramento da rixa entre os polos capitalista e comunista, e pelos vários protestos organizados por forças estudantis contra a ameaça de endurecimento dos governos.

A França dos anos de 1960, sob o comando do general Charles De Gaulle, era uma sociedade culturalmente conservadora e

fechada que vivia ainda o reflexo das perdas sofridas durante a Segunda Guerra Mundial. Nas escolas francesas, as crianças eram disciplinadas com rigidez. As mulheres francesas tinham o costume de pedir autorização aos maridos para expressar qualquer opinião, e a homossexualidade era diagnosticada pelos médicos como uma doença, como coloca Ébano Piacentini, em matéria à Folha de São Paulo, em 2008. (<http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u396547.shtml>, visto em 22.07.2013)

1968, conhecido como “o ano que não terminou”, foi um ano de muitos acontecimentos importantes, decorrentes da tensão entre os polos, como: a Primavera de Praga; o estabelecimento do Ato Institucional número 5 (AI5), no Brasil; o assassinato do presidente dos Estados Unidos Robert Kennedy; vários protestos contra a Guerra do Vietnã e contra os regimes autoritários que se espalharam pelo mundo.

O mês de maio, na França, foi o grande destaque entre os acontecimentos de 1968, pois concentrou, em um mês, as transformações sociais radicais que, posteriormente, se espalharam por toda Europa e influenciaram o mundo. Segundo Tom Nairn, em O começo do fim, “quando a explosão de maio de 1968 caiu sobre Paris, um preocupado editorialista do periódico Times, de Londres, indagou se aquele ano entraria para história ao lado de 1789, 1848 e 1870.”¹ (QUATTROCCHI, 1998:161) Os acontecimentos, porém, não se desdobraram em uma conquista tão revolucionária de poder, comparável aos demais momentos de-

1 As datas mencionadas no texto de Nairn correspondem, respectivamente, à Revolução Francesa, à Primavera dos Povos e à Comuna de Paris.

cisivos da história francesa e europeia.

Para Nairn, a falha se deu pela excepcional grandeza e ineditismo a que se propunha o movimento, cuja origem fora uma reivindicação por melhores condições nas universidades. Percebe-se que existe uma tomada de consciência da miséria, em espaço de tempo bastante curto, decorrente de um aumento significativo do número de pessoas de classe média que passam a ter acesso à educação superior.

Instaura-se, então, uma grande contradição no cerne do sistema capitalista, fruto de uma incoerência inerente ao sistema. De um lado, o capitalismo precisa desenvolver as forças de produção intelectual de que carece para se expandir e poder funcionar. De outro, em contraposição, o movimento revolucionário luta para recuperar tudo o que sente que o sistema suga, pois, de acordo com a ideologia revolucionária, o homem deveria ter controle sobre o que acontece consigo: trabalho, lazer, vida.

Um fator que fomenta o espírito revolucionário, diante do quadro apresentado, é que os jovens não tinham medo da pobreza e eram irreverentes face às questões de propriedade. Descobriram a necessidade de tomar o futuro em suas próprias mãos, desafiando sistematicamente o sistema. Ângelo Quattrocchi relata que os principais sonhos da classe eram

[...] a abolição do capital e do lucro e de todas as suas expressões: o Estado e o dinheiro. Controle operário por parte de trabalhadores. Sem delegação de poder. As decisões devem ser

tomadas a cada momento por porta-vozes representativos. O trabalho será conforme a inclinação de cada um, e a supervisão, tanto quanto as tarefas manuais, serão partilhadas por todos. (*ibidem*: 185)

Tais ideais revolucionários, assim como a ideia de que “o que queremos, de fato, é que as ideias voltem a ser perigosas” – muito difundidos entre os manifestantes de maio de 1968, eram embasados filosoficamente por alguns escritores franceses. Dentre eles, vale ressaltar a importância de Guy Debord, pensador da Internacional Situacionista, autor de A Sociedade do Espetáculo – seu trabalho mais conhecido.

Debord faz crítica tanto ao *espetáculo de mercado*, do ocidente capitalista, quanto ao *espetáculo de estado*, do bloco socialista, como duas faces da mesma problemática. E tem como ponto principal de sua teoria a alienação como consequência principal do modo capitalista de organização social que assume novas formas e conteúdos em seu processo dialético de separação e coisificação da vida humana. Como uma constituição moderna da luta de classes, o espetáculo é uma forma de dominação da burguesia sobre o proletariado e sobre todos os membros da sociedade.

No dia 13 de maio, estudantes e trabalhadores se unificaram e convocaram um dia de greve geral de vinte e quatro horas, em protesto contra a violência policial no Quartier Latin, contra as políticas trabalhistas e educacionais do general De Gaulle. Reivindicavam reformas salariais, de jornada de trabalho, de idade

de aposentadoria, e direitos dos sindicatos nas fábricas, tudo que fora negligenciado por muito tempo pelo governo. No dia 20, a mobilização atinge seu auge: a cidade amanhece sem metrô, ônibus, telefones e outros serviços. Cerca de seis milhões de grevistas ocupam as trezentas fábricas da França.

Nesse momento histórico, a classe trabalhadora se tornou, mesmo que não por muito tempo, consciente de sua força. Alguns filósofos e historiadores afirmam que este foi claramente o maior levantamento revolucionário na Europa Ocidental desde a Comuna de Paris, porque não se deveu a uma camada restrita da população, como trabalhadores ou outras minorias, mas a uma insurreição popular que superou barreiras étnicas, culturais, de idade e de classe.

Os protestos chegaram ao ponto de levar o general de Gaulle a criar um quartel general de operações militares para dificultar a mobilização, dissolver a Assembleia Nacional e marcar eleições parlamentares para 23 de junho de 1968. Nesse momento, o governo estava à beira de um colapso², mas a situação revolucionária dissipou-se quase tão rapidamente quanto surgiu em 22 de março. Os operários, seguindo as direções da Confederação Geral do Trabalho e do Partido Comunista Francês, voltaram ao trabalho. E após as eleições, o Partido Gaullista renasceu mais poderoso do que antes.

De Gaulle, ao retomar o poder em 1968, se refere ao eterno conflito entre as tradições políticas da revolução de 1789 e a

realidade antirrevolucionária predominante na França. De 1791 a 1795, fora a energia da liderança jacobina que dera origem à ordem democrática mais perfeita que já se concebeu. A partir daí, entretanto, o país mostrou-se cronicamente incapaz de fazer essa ordem funcionar de modo convincente.

Enquanto a constituição britânica sobreviveu à Revolução Industrial e a inúmeras guerras, as constituições francesas, após uma grande revolução, sempre entraram em colapso diante da mais leve crise. À tradição revolucionária e democrática de 1789, 1830, 1848 e 1871 contrapõe-se a hedionda sequência que vai de Napoleão à Restauração, alcançando Napoleão III e se estendendo a Boulanger, Pétain e De Gaulle.

Partindo-se do pressuposto de que existe algum nível de continuidade, por mínimo que seja, entre a antiga tradição revolucionária e maio de 1968, deve-se reconhecer que o conflito parecia estar resolvido para sempre, até que em 1968 o espírito autoritário triunfou. Uma década depois do seu regresso ao poder, De Gaulle, com a rebelião militar em Argel, arma um pretexto para extinguir os últimos vestígios do que as gerações haviam transmitido umas às outras desde 1789.

Não se pode questionar que maio de 1968 resgata alguns elementos da tradição revolucionária do passado, mas transcendendo-a num aspecto fundamental, pois, finalmente, a coletividade ganha voz e pressiona a ordem social arcaica. Porém, deve-se ter em mente que o mesmo imprevisto que paralisou o Estado e a sociedade, tornando aparentemente possíveis mudanças radicais na estrutura francesa, colocou a revolução em cheque,

2 Segundo informações de Quattrocchi, De Gaulle chegou a refugiar-se temporariamente numa base da força aérea na Alemanha.

promovendo um retorno inevitável aos padrões anteriormente estabelecidos.

3.2 Reflexo mundial de maio de 1968

É difícil precisar quais acontecimentos e protestos são uma consequência direta do maio francês. Enquanto na França uma greve geral envolvia dez milhões de operários, de estudantes e de profissionais de diversas categorias, na Inglaterra, iniciam-se, em 1968, cortes maciços na previsão orçamentária, feita pelo governo para aquele ano, e os jovens começam a questionar o regime, sob a liderança de Harold Wilson, do Partido Trabalhista.

Além disso, revoltados com o apoio do seu primeiro ministro à Guerra do Vietnã, mais de duzentos e cinquenta estudantes ingleses ocupam a Aston University e mais de três mil estudantes de Liverpool, Leeds, Bristol, Keele e Manchester cercam a Prefeitura de Sheffield, pedindo a deposição do ministro do seu cargo. Apesar da pequena repercussão, também ocorreu uma greve das maquinistas tecelãs da Ford, inaugurando o movimento de trabalhadoras por salários iguais, assim como, a primeira marcha de enfermeiras. Ao mesmo tempo, a Irlanda do Norte vê nascer o movimento de massas por direitos civis.

Neste momento, dois importantes intelectuais: Ralph Schoenman e Tariq Ali são deportados e milhares marcham, em Londres, contra as leis anti-imigração, ocupando a Leicester Uni-

versity. Fica, então, evidente que o governo inglês, que lutou arduamente, tentando, sem conseguir, alcançar algum nível de rejuvenescimento, perde-se no irracionalismo e na inércia.

Nos demais países europeus, tais como: Espanha, Alemanha Ocidental e Itália, dias de conflito já eram vivenciados em universidades desde o início do ano de 1968. Na Alemanha, por exemplo, a tentativa de assassinato do líder estudantil Rudi Dutschke, em 11 de abril, aumentou a pressão em Berlim e a revolta se espalhou por dezenas de cidades, culminando no choque entre estudantes de esquerda e de direita na Universidade de Frankfurt. Na Espanha, a Universidade de Madri foi fechada pelo governo no fim de maio, quando a polícia reprimiu violentamente a aliança entre estudantes e operários. E na Itália, em Milão, estudantes tomaram a sede de um jornal, impedindo sua circulação em junho.

Vale ressaltar, por fim, que os questionamentos levantados por Guy Debord, em A Sociedade do Espetáculo, contra o bloco estatal comunista também irá repercutir na juventude de países do Leste Europeu como: Polônia, Tchecoslováquia e Iugoslávia. Os jovens destes países clamavam por uma diminuição na rigidez e burocracia do comunismo de influência soviética. Na Polônia, intelectuais e estudantes protestaram, em março, contra a proibição de uma peça de teatro considerada antissoviética, e as greves em massa nas universidades acabaram sendo reprimidas violentamente.

Na Iugoslávia, vinte mil estudantes tentaram ocupar as universidades do país em junho. Já na Tchecoslováquia, o dirigente

comunista Alexandre Dubcek introduziu, em abril, uma tímida liberdade, e falou de um “socialismo humano”, porém, os tanques do Pacto de Varsóvia acabaram, em agosto, com a esperança suscitada pela Primavera de Praga. Sendo assim, é possível observar que os eventos ocorridos na França possuem uma importância que vai além de suas fronteiras. Os fatos ocorridos deixaram marcas na história da segunda metade do século XX, quando as fundações da sociedade burguesa francesa acabaram sendo sacudidas.

3.3 Contexto teatral nos anos de 1960 e 1970

Jean Jacques Roubine, doutor em Letras, é professor de teatro na Universidade de Paris e, em seu livro A linguagem da encenação teatral, traça um panorama sobre o teatro francês desde o início do século XX. Define a organização teatral da segunda metade do século e se depara com o seguinte diagnóstico: desde a década de 1950 a meados da década de 1960, o que dominou amplamente o questionamento da classe teatral foi garantir o acesso ao palco das grandes obras, monopolizadas pela classe dominante, desde o século XIX.

A partir de 1968, a preocupação se altera com a necessidade de inventar um novo repertório, especificamente adaptado a um público popular, ganhando peso nas opções de escrita dramática e cênica. Essa geração, cujos principais promotores

foram o Teatro Nacional Popular de Vilar e os Centros Dramáticos franceses (Planchon, Rétoré, Gignoux, etc.),³ contesta, com veemência, o conjunto de uma política de teatro popular.

Essa geração de 1968 preconizou uma reorientação do teatro popular que representaria quase que uma antítese das opções tomadas vinte anos antes. Criou um novo teatro popular que deveria ser, como pretendia Brecht, um teatro proletário. A preocupação não seria mais a de encher as grandes salas, mas a de ir à procura de pequenos agrupamentos. Não seria o teatro que formaria o espectador, mas o espectador que orientaria o

3 No contexto da renovação do teatro no século XX, a formação do ator se apresenta como fundamental para criar condições pedagógicas, éticas, estéticas, artísticas que redimensionem o fazer e o pensar teatrais. Sob a influência Jacques Copeau com seu teatro e escola, os Vieux-Colombier, difundem-se na França vários centros para estudos, pesquisas e criação de espetáculos. Estes centros, além de produzirem numerosas representações dos espetáculos de dramaturgos vinculados a eles, focam parte de suas energias na formação de instrutores, para a difusão do ensino teatral, para o auxílio e para a informação a ser dada aos grupos de juventude e aos educadores, assim como às companhias de jovens «amadores», estudantes ou operários. Portanto, essa iniciativa surge de uma comunidade bem definida e apoiada na ideia do trabalho coletivo e na ideia de continuidade. Por um lado, ela se inspira em certos mestres que a precederam e que, voluntária ou involuntariamente, lhe abriram o caminho; por outro, se apoia no desenvolvimento pessoal dos jovens atores que assumem a sua responsabilidade na ação empreendida. Em ambos os casos, a presença de Jacques Copeau foi inspiradora, norteadora, decisiva. Baseados nos princípios pedagógicos e artísticos do diretor do Teatro do Vieux-Colombier e da Escola do Vieux-Colombier, outros diretores e encenadores constituem seus próprios Centros Dramáticos - estúdio, laboratório de experimentações e realizações - voltados para a formação artística no campo do teatro. Dentre alguns nomes, podem ser destacados o encenador e ator francês Hubert Gignoux, o dramaturgo e diretor francês Roger Planchon e do diretor e encenador Guy Rétoré.

teatro.

No contexto da busca por novas dramaturgias, surge um novo conceito no teatro de grupo: a criação coletiva, em que o grupo assume a tarefa de escrever a peça que pretende produzir. Tal prática determina novos modos e novas formas de dramaturgia: mais flexíveis, mais livres e, ao mesmo tempo, elaborados com menos sofisticação. A criação serve para ajudar o espectador num determinado momento de sua história, num ponto bem preciso das lutas sociais e políticas.

Segundo Roubine,

[...] prefere-se em geral um dispositivo aberto e suscetível de ser modificado, construído – a lição de Brecht não foi esquecida – de quadros ou esquetes mais ou menos autônomos. (...) Representar nas fábricas ocupadas, ao ar livre, na praça pública, é tarefa que exige poucos recursos, muita flexibilidade de adaptação, possibilidade de improvisação ou de condensação do espetáculo, em função de sua ambientação aqui e agora. (1998: 211).

O autor salienta a importância de se observar a resposta dada pela geração dos anos 1960 à questão do lugar e da função do teatro na sociedade, após o desastre das manifestações estudantis do fim da década. Como o *freedom now* do Living Theatre, com os seus protestos entoados como salmos contra a guerra do Vietnã, todo esse anarquismo, às vezes violento, assume, dez

anos depois, a aparência de velhos objetos estragados, manifestações insuficientes, quando não ridicularizadas, em relação às ambições e esperanças inicialmente suscitadas.

Após 1960, o teatro, sistematicamente, prova que a rua, as portas dos quartéis e das fábricas podem se tornar espaços de representação e de denúncia. Esse teatro é também o teatro da provocação do espectador. Procura arrancar o espectador do seu conforto, da sua passividade, de seu *voyerismo*, seguindo os conceitos de Artaud, ao fazê-lo participar da encenação, agredindo seus valores pelo despudor e pelo exibicionismo.

A provocação convulsiva dos anos 1960 desgastou-se devido à repetição. Dez anos mais tarde, surge uma nova proposta de espetáculo, centralizada em imagens, que têm raízes em antigas tradições, como a *commedia dell'arte* e a marionete. Contudo, mesmo o teatro da imagem, não exclui nem a mensagem política, nem a contestação. Porém, a agressividade evidente no berro, no *slogan* panfletário, no ato de provocação por nudez, amplamente utilizada até então, saem de cena, abrindo espaço para o sonho e à teatralidade pura, mesmo quando esta representa a realidade concreta.

Conforme ressalta Roubine,

Se a geração dos anos 1960 utilizava a violência do espetáculo para denunciar a violência da realidade, a dos anos de 1970 interessa-se mais pelos disfarces da violência, por tudo aquilo que a torna invisível e insípida, a tal ponto que, antes mesmo

de denunciá-la, torna-se necessário identificá-la debaixo das dissimulações e das maquiagens que ela usa. (*ibidem*: 229)

As palavras de ordem de maio de 1968 – “a imaginação no poder” – suscitaram uma tomada de consciência: não basta mais modernizar o espetáculo e perpetuar seu repertório. O teatro deve ser um espaço onde se fale do presente, onde se contem questões que incomodam, onde se acuse.

Esse fato, acrescentado às dificuldades econômicas cada vez mais evidentes após os anos de revolução, fez com que a fachada liberal da política teatral da V República começasse a se desfazer. Seria uma ilusão acreditar que o Estado sustentaria uma peça, ou mesmo um grupo teatral em total desinteresse. Espera-se receber por esse auxílio alguma retribuição, mesmo que simbólica: não necessariamente um apoio, mas, ao menos um enaltecimento de sua imagem, de seu prestígio.

Os problemas do espaço cênico, de arquitetura teatral, encontram-se mais do que nunca na ordem do dia, assim como a troca com o público. Quer-se desenvolver tanto a criatividade do ator como a do espectador. Desde maio de 1968, organizaram-se grupos de trabalho por todos os lados, que tentam quebrar o ciclo habitual de produção e, partindo de uma crítica social, procuram fundar um novo processo de realização teatral.

3.4 Maturação e realização: a experiência de Peter Brook com a Royal Shakespeare Company

Peter Brook já havia se consagrado entre os mais novos e importantes diretores ingleses, em 1955, com a montagem de *Titus Andronicus*, de William Shakespeare, protagonizada por nada menos que Sir Laurence Olivier e sua esposa Vivien Leigh, mas ainda não havia se tornado o importante diretor teatral do século XX. Em meio aos turbulentos acontecimentos dos anos de 1960, após um breve período de afastamento do teatro, Peter Brook entra para a Royal Shakespeare Company, em 1962 e começa a experimentar uma nova etapa em sua carreira.

Até então, Brook explica que “nunca havia questionado de fato a ideia de trabalhar nas ‘duas salas’, pois esse era o único teatro que eu conhecia: de um lado estava o palco; do outro, o auditório.” (BROOK, 2000: 186) Durante toda sua experiência pregressa, seus atores estavam em oposição aos espectadores. Queria partir para uma experiência em que ambos, intérprete e espectador, estivessem dentro do mesmo campo. Porém, não tinha a menor ideia de como começar a perseguir este objetivo.

Esta condição começa a ser alterada, quando Peter Hall o convida para juntar-se à direção da Royal Shakespeare Company. Em resposta, a única condição imposta por Brook foi ter uma unidade independente de pesquisa para explorar, na prática, suas reflexões sobre o fazer teatral. Em contato com americano Charles Marowitz, na época editor da revista de teatro *Encore*,

forma o grupo LAMDA (London Academy of Music and Dramatic Art) que ficou denominado de “o Teatro da Crueldade”, em uma homenagem a Antonin Artaud, para explorar suas ideias. Embora a teoria do teatro nunca houvesse lhe interessado, conforme explicita em Fios do Tempo, Brook admira “a intensidade das posições que Artaud tomara em relação a salvar o teatro de sua época.” (*ibidem*:187) Afirma que o teatro que estava experimentando não significava a reconstrução do teatro proposto pelo diretor francês, pois não pretendia questionar sobre a experiência individual e social e o sentido metafísico de terror e espanto.

Apesar de declararem-se extremamente influenciados pelos pensamentos artaudianos, Brook coloca que o uso do título impactante servia para encobrir as suas próprias experiências, uma vez que muitos dos exercícios propostos durante os encontros eram criados independentemente da influência de Artaud. Relata, em O espaço vazio, que alguns de seus exercícios acabam tendo um propósito claro de aumentar a expressão verdadeira de seus atores. Segue o princípio da fricção como forma de produzir uma combustão e chegar a níveis mais sutis de expressão, colocando os atores em situações conflituosas.

Então, os leva a perceber

[...] que para comunicar os significados invisíveis precisava de concentração, precisava de vontade; precisava usar todas as suas reservas emocionais; precisava de coragem; precisava pensar claramente. Mas o resultado mais importante foi que o

ator foi guiado inexoravelmente à conclusão de que precisava de forma. Não bastava um sentir passional – um salto criativo era exigido para cunhar uma nova forma que contivesse e refletisse seus impulsos. (BROOK, 2008: 28)

Matteo Bonfitto ressalta, em sua tese, que o trabalho de Brook e Marowitz, com os atores do grupo *O Teatro da Crueldade*, parte do sistema de interpretação concebido por Stanislavski em relação às circunstâncias dadas, à conexão entre intenção e emoção, à procura pelo contato e à necessidade de executar ações em vez de conceitos. Contudo, destaca que a importância de Artaud é bastante evidente no processo criativo do espetáculo, especialmente no trabalho com as sonoridades:

[...] pode ser relacionado com a maneira pela qual Artaud propôs a produção de qualidades metafísicas através da materialização da palavra falada, que visa fazer com que a palavra transmita o que ela não transmite normalmente. Ou seja, usá-la em uma nova, inusual forma [...], fragmentá-la e distribuí-la ativamente no espaço. (BONFITTO, 2009: 06)

Como a comunicação do teatro inglês daquele período estivesse bastante focada na palavra, o grupo de jovens atores, talentosos e destemidos, liderados por Brook, decide concentrar sua primeira investigação na expressão física e não verbal, de modo que as palavras eram suprimidas. Nesse momento, encontram reverberação no discurso utilizado por Artaud, que

[...] definia o teatro como espetáculo e fala de crueldade para poder produzir um choque, uma imagem forte que pudesse comover. Busca voltar às origens, retomar a magia da representação. Ao conectar objetos, gestos, olhares, movimentos, signos, quer conferir um novo sentido que não dependa do significado das palavras, do entendimento do espectador, mas de “uma compreensão energética do texto”. (FOIX, 2008: 108)

Estão completamente envolvidos pela teoria das sonoridades vocais artaudianas. Reduzem a função assumida pela palavra e partem para uma experiência corporal, com gestos e ações, e para o espaço criado a pedido da imagem física proposta por essa palavra. Produzem associações e incorporam a linguagem física definida por Artaud:

Mais urgente me parece determinar em que consiste essa linguagem física, essa linguagem material e sólida através da qual o teatro pode se distinguir da palavra [...] Esta linguagem feita para os sentidos deve antes de mais nada tratar de satisfazê-los. (apud BONFITTO, 2009:06)

Além das conexões com as teorias stanislavskianas e artaudinas apontadas acima, vale salientar o envolvimento de Brook com

outra manifestação artística, os *happenings* criados por Allan Kaprow desde os anos de 1950. Em alguns exercícios, por exemplo, os atores interagem com pinturas feitas sobre telas. Segundo descrito por Bonfitto, o grupo chegou a explorar muito tal técnica, através da colagem *The Public Bath* (O Banheiro Público), uma articulação entre as matérias de jornal sobre o funeral de Kennedy e o testemunho de Christine Keeler, criada por Brook e apresentada ao público durante a época em que estiveram fazendo suas experimentações.

Para Brook,

[...] o *happening* é uma invenção poderosa, destrói num só golpe muitas formas mortas, como a aridez da arquitetura do teatro, a feiura da decoração, das cortinas, os “lanterninhas”, o guarda roupas, programas e bar. Um *happening* pode ser em qualquer lugar, a qualquer hora, de qualquer duração: nada é exigido, nada é tabu. Um *happening* pode ser espontâneo, pode ser formal, pode ser anarquista e pode gerar energia intoxicante. Atrás do *happening* está o grito “Acorde”. (BROOK, 2008: 76)

Definitivamente era um novo campo para Brook, que se questiona sobre o fazer teatral e aprofunda essa experimentação. Junto com os exercícios propostos, surge a percepção da necessidade da renúncia do privilégio do diretor por decidir, antecipadamente, os resultados que deseja obter. Inicia-se o processo de aprendizado, após muitas tentativas e erros: a sensibilidade

na relação com o público e entre atores é mais importante que a busca da auto-expressão. Algumas características surgem com estas explorações, tais como a exploração de diferentes modos de expressão e de recepção. E todas essas experimentações são decisivas para extinguir de seu trabalho a existência do prosclênio, que dividia o teatro em duas salas.

Outra questão fundamental nesse início de processo de pesquisa, que alterou a relação de Brook com a encenação, foi a questão do tempo de ensaio. Até a formação do grupo do Teatro da Crueldade, as produções com as quais se envolvia permitiam um tempo máximo de exploração de quatro ou cinco semanas de ensaio para tudo. O que nunca permitia tempo suficiente para aprofundar e examinar tudo que desejava. A partir desta experiência com a Royal Shakespeare Company, a “pesquisa” ganha um novo significado: não indicava mais que era algo experimental, mas queria dizer que não havia mais restrições de tempo e que não se estava mais “sob pressão para produzir um bom resultado em uma data determinada.” (BROOK, 2000:189)

Como dispunha de tempo para a experimentação, puderam explorar o que, de outra forma, seria simplesmente assimilado a partir de suas observações. As primeiras atividades do grupo ocorrem em um pequeno espaço em South Kensington e, mesmo tendo a permissão para a experimentação, Brook relata que o que estavam realizando era observado, com a mais profunda suspeita, pelos membros das mais importantes companhias de Shakespeare de Aldwych e Stratford-upon-Avon.

Contudo, as experiências cênicas não se restringiam às interfe-

rências na interpretação. Brook tinha ao seu dispor a cenógrafa e figurinista Sally Jacobs – recém-ingressa na Royal Shakespeare Company. Em 1964, Sally sentia-se frustrada com seus trabalhos, pois embora tivesse tido boas experiências, ainda não havia encontrado seu método criativo. Naquele ano, Peter Brook decide fazer o espetáculo *O Teatro da Crueldade* e estava recrutando tanto atores como cenógrafos e figurinistas para compor o grupo.

Sally decide escrever uma carta perguntando se poderia se juntar ao grupo em formação. Eles marcam um encontro no qual a cenógrafa pode expor algumas de suas realizações. A partir desse encontro, começam a trabalhar juntos. Antes deste encontro, ela trabalhara de um modo convencional: durante reuniões com o diretor, se decidia o que deveria ser feito. Então, partia para o seu estúdio e sozinha desenvolvia os desenhos artísticos e técnicos, fazia modelos, desenhava os trajes de cena para os atores e os ensaios começavam. Depois, aguardava para confirmar e verificar se tinha seguido a direção correta.

No princípio, teve algumas dificuldades, pois realmente não estava acostumada a trabalhar do modo como Brook concebia seus espetáculos: a partir de uma ideia, se faz uma experiência para ver se o que foi pensado era realmente eficaz. A cenógrafa e figurinista é parte integrante do grupo. Sally relata, em entrevista ao pesquisador⁴, que “estava trabalhando da mesma forma que os atores trabalham. Eu estava improvisando, aproveitando

⁴ Sally Jacobs concedeu entrevista ao autor desta pesquisa em Londres em novembro de 2012.

as partes úteis, e então, continuando.”

Ela segue sua declaração afirmando que “ao invés de eu ser paga para fazer a cenografia e o figurino de uma peça, o que eu estava providenciando, era o que nós iríamos precisar utilizar ao longo do caminho. Portanto, se nós fossemos fazer algo com máscaras, como colocaríamos uma máscara num rosto que ainda não descreve as atitudes e o caráter da peça? Que fosse algo que os atores pudessem manipular?” Durante o processo de experimentação acabavam realizando muitos ensaios, com materiais de fácil maleabilidade, tais como pedaços de papel e outros materiais descartáveis, facilitando assim, que Brook experimentasse o que fosse necessário para atingir seus objetivos.

Sally acredita que, para a época, Peter foi único. Pois, ao mesmo tempo em que se permitia experimentar um processo e realizar a pesquisa, sem precisar necessariamente estar no controle de tudo, tem alguma noção de onde quer chegar, estabelece bases de trabalho, suficientemente abertas para que, quando a verdadeira investigação comesse no período dos ensaios, houvesse espaço para crescimento do *design*. Segundo seu ponto de vista, o perigo era que *design* poderia ficar muito neutro. Mas, era a essência do que estavam tentando fazer, colocar as coisas com facilidade no palco, só que sem ser neutro. Diz que também aprendeu com seu mestre, que é necessário encontrar a linguagem de cada peça, ou seja, a linguagem visual que também faz parte da narrativa. Todas as descobertas sempre virão dos ensaios. E que, finalmente, o tipo de *design* preferido por ele sempre eram os que permanecessem abertos.

Vale ressaltar que, além da experiência com os figurinos e os demais equipamentos de cena, é com o processo de o *Teatro da Crueldade* que Brook começa a explorar novas possibilidades espaciais. Peter e Sally foram juntos até o London Academy of Music and Dramatic Art e, quando entraram, perceberam que todas as fileiras de assentos estavam com as suas cadeiras removidas. Deparam-se com um espaço diferente que recordava uma galeria. Ao chegarem, segundo relata Jacobs durante entrevista, os dois viraram suas costas para o palco e falaram: “Teremos que fazer a produção desse lado! Vamos por o público daquele lado, sem dúvida!” E foi exatamente o que aconteceu. A *performance* ocorreu com o público sentado no palco. E a ação podia ocorrer em todos os níveis que a plateia permitia. As ações poderiam ocorrer em muitos lugares diferentes.

O resultado dos únicos espetáculos públicos realizados pelo grupo, nesta fase de experimentação com a exibição de *O Teatro da Crueldade*, deve ter sido para a plateia uma experiência bastante diferente. Segundo Brook, o propósito do grupo, naquele momento, era unicamente egoísta: queriam observar algumas das experiências colocadas em condições de espetáculo. A *performance* foi como *working in progress* para uma plateia. Não distribuíram nenhum programa com explicações aos espectadores, nem lista de autores, nem nomes, ou qualquer comentário e explicação sobre suas intenções. Eram vários fragmentos com gritos fantasmagóricos, longos silêncios, borrifos de tinta vermelha, Glenda Jackson totalmente nua e falas de *Hamlet* embaralhadas sem qualquer ordem aparente, como relata Brook. Para ele, essa apresentação “proporcionou mais

motivos para as muitas sobranceiras que se erguiam com espanto e os jocosos apartes nos bastidores.”(ibidem:191)

Entretanto, até mesmo os mais céticos, um ano mais tarde, começam a perceber os resultados do grupo experimental com os ensaios de *Marat-Sade*. E, assim, puderam se dar conta de que o processo proposto por Brook surtira efeitos positivos tanto para o grupo formado por um misto de atores do grupo experimental, como para os membros tradicionais da companhia. Brook em *Fios do Tempo* relata que já no primeiro dia de ensaio, quando os atores improvisaram a partir de suas ideias sobre insanidade, todos ficaram assustados com a sequência de clichês sobre a loucura que se sucederam. E identificaram o quanto ainda seria necessário mergulhar sobre o assunto para que o espetáculo pudesse se tornar um sucesso.

Deste modo, o grupo iniciado com o *Teatro da Crueldade* acompanha a trajetória de Brook também com outras montagens desde *Marat-Sade* até *Sonho de uma Noite de Verão*, revelando um trabalho surpreendente sobre o comportamento humano. No começo da década de 1960, esse tipo de aprofundamento e treinamento teatral era um território novo, não havia modelos. O contato mais próximo de Brook com uma busca semelhante é o trabalho de Jerzy Grotowski, na Polônia, defendendo a ideia de que “o ato de interpretar é um ato de sacrifício”.

Tratava-se, então, de preparar os atores da Royal Shakespeare Company para uma experiência que romperia definitivamente com o modelo de teatro convencional - o que até aquele momento se definia como corrente stanislavskiana de teatro. O

objetivo era retornar às fontes, à expressão física, por meio de um desenvolvimento da linguagem corporal. Segundo Foix,

[...] a experiência com LAMDA foi o princípio da ‘investigação científica’ da comunicação teatral, em que se basearia toda obra posterior de Brook, e seus elementos reapareceram nas produções-chaves que traçaram o caminho de sua busca por um teatro sagrado. (2008: 37)

3.5 A PERSEGUIÇÃO E O ASSASSINATO DE JEAN-PAUL MARAT REPRESENTADOS PELO GRUPO TEATRAL DO HOSPÍCIO DE CHARENTON SOB A DIREÇÃO DO SENHOR DE SADE, ou MARAT-SADE (1964): uma experiência de contestação política ou um exercício de distanciamento?

3.5.1 Análise do texto

Apesar de afirmar categoricamente que não é partidário do teatro político, e de ser criticado duramente por Paulo Brody, ao afirmar que na montagem de *Marat-Sade* “[Brook] definitivamente se esquivou de abordar (ou melhor, fez de tudo para não abordar) o que entendo ser o tema central da peça:

a luta de classes” (BRODY, 2005: 08), não se pode dizer completamente que, em sua versão de *Marat-Sade*, não chegue a tanger algumas questões políticas importantes e relevantes no contexto histórico em que foram montadas.

Nos anos 1960, Brook estava constantemente circulando por entre as grandes cidades – Londres, Paris e Nova Iorque, levando seus espetáculos para os mais distintos públicos. Nesse mesmo período, Odette Aslan coloca, que ele “desejava associar à Royal Shakespeare Company um grupo experimental de jovens comediantes que se dedicaram com ele a um trabalho de laboratório, explorando os problemas colocados ao ator.” (ASLAN, 2010: 302) Tinha a intenção clara de explorar, com esse novo grupo, uma linguagem inspirada nos ideais de Artaud, explorando a mistura de sons com gestos: a palavra-grito, a palavra-choque, com o objetivo de conectar a palavra ao movimento.

Em Paris, naquele momento, havia poucos comediantes que se interessassem pela criação, que conhecessem de perto a vida teatral francesa e estrangeira. Em 1962, Peter Brook explica em *Fios do Tempo*, que os atores de sua companhia inglesa não sabiam responder às perguntas sugeridas no curso dos debates. E faz uma afirmação: “Ainda há atores que se vangloriam de não saber nada de política e para quem o teatro é uma torre de marfim”, saudando uma geração nova de comediantes mais informados sobre os problemas sociais.

Segundo Aslan em seu livro *O ator no século XX*, a peça-documento, como é qualificado por muitos críticos o teatro de Peter Weiss, ao colocar fatos reais para questioná-los em cena,

cria uma oportunidade de levar tanto os espectadores como os atores à tomada de consciência sobre os problemas evidentes na atualidade, unindo grupos a serviço dessa ideia. Ou seja, é uma oportunidade para aqueles que quiserem transmitir suas convicções sociais e políticas através do teatro.

As primeiras obras teatrais de Weiss datam de 1963, época em que uma série de conflitos, como a guerra do Vietnã, assolava o mundo. Em meio a estas circunstâncias, o escritor vai procurar no passado momentos privilegiados que se assemelhem ao quadro atual e, em *A Perseguição e o Assassinato de Jean-Paul Marat Representados pelo Grupo Teatral do Hospício de Charenton sob a Direção do Senhor de Sade* (1964), ou *Marat-Sade*, como é mais conhecida, atinge seu objetivo.

A ação da peça ocorre no período das guerras napoleônicas, em plena expansão imperial, e com o argumento de estarem levando aos povos a liberdade, acabam submetendo mais nações ao seu domínio. Com a peça fundamentada na documentação histórica, ao reproduzi-la com bastante precisão, Weiss percorre um caminho diferente de Brecht, porém buscando o mesmo objetivo. Contudo, a história não é o retrato literal dos fatos: ela é evocada pelos personagens que a reconstituem segundo seus pontos de vista, contrapostos, em cena, à perspectivas diferentes ou mesmo antagônicas.

A produção artística do teatro documento orienta-se, então, por três preocupações centrais:

I. Apresentar e analisar os fatos vividos, tal como ocor-

reram, pois eles têm em si mesmos uma força expressiva imediata, força que uma narração imaginária dificilmente apresentaria;

2. Provar a verdade estrita dos fatos apresentados, para convencer o público, fazendo-o refletir e tirar suas conclusões;

3. Ultrapassar, por fim, o contexto colocado em cena e estender as responsabilidades aos poderes internacionais, cuja política pesa decisivamente sobre o destino de toda a humanidade.

Assim como Brecht, Weiss não se contenta em somente testemunhar os fatos; procura provocar a tomada da consciência dos espectadores, alimentando nos mesmos uma postura crítica e consciente sobre as várias forças contrapostas em cena. Na base de sua colocação, está o distanciamento crítico, o uso de instrumentos de estilo, de composição dramática e de técnicas de representação que possibilitem ao público, a cada momento, julgar e tirar suas próprias conclusões. O teatro, para Weiss, não é um mundo de sensações em que o espectador se deixa arrastar pelos sentimentos; é antes uma crônica, uma sequência de imagens da vida social cuja sucessão desvela o significado da ação.

A dramaturgia de Peter Weiss está vinculada à discussão sobre a destruição humana, o extermínio e a violência. Sua perspectiva socialista o levou a enfocar essas questões sob um ponto de vista agudo e bastante crítico. Seu teatro acaba sendo bastante social e político, mesmo quando trata de temas individuais. A análise acurada e a caracterização dos problemas do “coro” dos

oprimidos, livre de qualquer simplificação, assume importância na obra do autor, mas não pretende que o coro seja uníssono.

Durante todos os anos 1960, produziram-se muitos textos engajados, porém, muitos deles não passavam de panfletos com pouco valor artístico. Por outro lado, havia os textos dotados de força artística que empregavam elementos do teatro épico em seu viés filosófico, o que não permitia, contudo, que fossem classificados no campo do teatro épico.

O espetáculo em análise se enquadra no segundo caso. De toda a dramaturgia produzida sob a inspiração brechtiniana, *Marat-Sade* é um dos textos mais impressionantes. As obras posteriores de Weiss apontam seu desejo de transformação social, sendo claramente referenciadas por pensamentos de esquerda.

É de surpreender que em uma peça que relata sobre a revolução francesa, o autor tenha optado por abordar também algumas questões sexuais, juntando esses dois temas, aparentemente, contraditórios. Como antecedeu em quatro anos os eventos de maio de 1968, pode-se imaginar o choque e a excitação que esta peça deve ter causado na época. A ação proposta pelo texto coloca claramente em discussão o processo revolucionário de 1789, só que o representa em meio à tragédia das guerras napoleônicas. O hospício de Charenton, onde o ex-marquês de Sade ficou internado de 1803 a 1814, vivendo lá seus últimos dias, é transformado em palco de confronto de perspectivas diversas frente a um dos momentos mais significativos da história moderna: a Revolução Francesa.

Charenton, localizado nos arredores de Paris, tornara-se, desde o início do século XIX, ponto de encontro da alta sociedade parisiense, que ia lá se divertir com as encenações montadas pelos seus internos. Tais encenações faziam parte de um dos métodos de tratamento aplicados na instituição – terapia de grupo, psicodrama, hidroterapia - utilizados na cura de doentes e na reabilitação de vários tipos de marginais assimilados à loucura e entregues aos cuidados do asilo de alienados.

Sade foi muitas vezes responsável pelas montagens de espetáculos com os loucos do manicômio e teve sua vida marcada por uma sucessão de julgamentos e condenações. Durante a Revolução Francesa, era um homem livre com concepções de vida bastante individualistas. As concepções de Sade encontram contrapartida muito harmônica em Marat, instituindo um verdadeiro debate filosófico entre o Marques de Sade e Jean Paul Marat. Enquanto Sade crê na mudança interior de cada indivíduo, Marat propiciava a revolução, espalhando a violência. Jean-Paul Marat foi médico, conhecido por renunciar à sua privilegiada situação para se tornar político militante, combativo líder revolucionário comprometido com a causa do povo.

Marat conservava grande apoio popular, mesmo quando contraiu uma dermatose que o obrigava a ficar com o corpo imerso em água, após ter se escondido forçosamente nos esgotos de Paris. Bastante violento e crítico, sempre lutava por transformações, despertando temor em muitos de seus oponentes. Entre os que se sentiam ameaçados, estava Charlotte Corday, jovem imbuída de ideias místicas, que esfaqueia Marat, em 1793, sob a

alegação de estar livrando o país de uma ameaça.

Sem falar uma palavra de francês, mas baseado nestes acontecimentos históricos e imbuído de um intenso processo de pesquisa na Biblioteca Nacional de Paris, conduzido por sua esposa Gunilla Palmstierna-Weiss, Peter Weiss concebe a peça.

Em 1808, quinze anos após a morte de Marat, Sade cria e dirige uma peça que retrata o final da vida do revolucionário. São personagens da peça de Sade: Marat, preso à sua banheira, preocupado com os destinos da revolução que considera inacabada; sua companheira Simone Evrard, constantemente ocupada em aliviar e proteger o doente; o revolucionário Jacques Roux, a instigar Marat com suas ideias extremistas; Duperret, deputado girondino, adepto de concepções reacionárias sobre a nova ordem social; Charlotte Corday, a suave assassina, que retira coragem para seu ato do ultraje que as teses de Marat representariam para seus ideais de liberdade, igualdade, fraternidade; os quatro cantores que animam o espetáculo, intervindo como narradores ou comentaristas; o anunciador que, prudente e perspicaz, apresenta os atores e introduz as cenas; e todos os outros loucos – o povo que observa, questiona, ataca ou louva os personagens. Sade também intervém, contrapondo-se a Marat e a suas concepções. (WEISS, 1977: XIX)

A encenação da peça de Sade ocorre na sala de banhos do hospício, onde são realizados os modernos tratamentos de hidroterapia, verdadeiro cartão de visitas da instituição, orgulho do senhor Coulmier, diretor do manicômio. Este assiste à peça com a esposa e a filha, dirige-se a seus convidados pedindo respeito

para com os internos e só intervém quando julga a ação subversiva em relação à ordem instituída. Mostra-se muito interessado em conceder aos internos doentes todos os direitos humanos.

Na peça de Weiss, os personagens são: Sade, Coulmier com esposa e filha, as irmãs de caridade, os enfermeiros e todos os loucos que atuam na encenação do marquês. Com o recurso da metalinguagem, ou seja, uma peça dentro da peça, o autor coloca ao público um dos mais valiosos recursos de distanciamento. Ao mesmo tempo, desenvolvem-se e sobrepõem-se três tempos: a representação dos eventos de 1793, escritas por Sade, o momento em que estão encenando a peça (1808) e o tempo dos espectadores.

Além deste efeito temporal, os que contemplam a encenação também vivem uma dupla circunstância: são tanto espectadores da peça de Weiss quanto da peça de Sade, realizada em Charenton e patrocinada pelo senhor Coulmier. Portanto, todo o público, ao entrar na sala de espetáculos, transforma-se nos cidadãos reconhecidos da sociedade, convidados do diretor do manicômio. Assistem ao espetáculo concebido por Sade, que espera pelo momento em que Charlotte Corday assassinará Marat.

Sob a atmosfera de um cabaré, apresentam-se durante a trama: danças, episódios surrealistas que colocam em cena distintas variantes sobre a loucura e manifestações sexuais regadas com música feitas por pratos, sinos, flauta e órgão. O rei Luís XVI, representado por um boneco, é guillotinado em cena. Em meio a toda esta exótica representação, a plateia presencia um de-

bate, devendo se posicionar frente a estas questões. Por um lado, Marat luta pelo avanço da revolução e pela criação de uma sociedade mais equilibrada, através da transformação completa e radical da estrutura social. De outro, Sade anseia por uma sociedade liberal e humanística, livre dos preconceitos morais, permitindo ao homem uma realização individual plena.

Porém, longe de ser uma discussão maniqueísta, com somente dois polos bem definidos, é fundamental prestar atenção aos outros pontos de vista expostos por Weiss, como o de Coulmier, defensor da ordem pós-revolucionária, e o de Duperret, enraizado em suas concepções ultra-moderadas, ou mesmo o do padre Roux, cujo radicalismo ultrapassa em muito a visão do próprio Marat. E também o de Charlotte Corday, que, amedrontada, crê estar ameaçada pelas propostas do líder revolucionário e pela própria revolução.

Sendo assim, *Marat-Sade* configura-se como uma obra que permite múltiplas leituras e interpretações. Ora pode ser vista mais literalmente como a história do assassinato do líder revolucionário por Corday, em meio à ebulição política da Revolução Francesa,

[...] representada pelos loucos de Charenton, sob a direção de Sade e sob os cuidados do diretor da instituição. Ora pode ser vista em uma linguagem mais engajada na questão da luta de classes, lendo as circunstâncias como a reprodução da vida social e política de um “país” (Charenton), onde se defrontam propostas diversas: “liberal” (Sade), “conservadora” (Coulmier), “reacionária” (Duperret), “revolucionária” (Marat), “extremista” (Roux) e “imobilista” (Corday). Tudo irá bem desde

que não se firmam as vontades das forças dominantes (o imperador Napoleão), invocadas pelo “presidente” Coulmier para a manutenção da ordem interna, para o que conta sempre com enfermeiros e irmãs de caridade. (ibidem, XXII)

Sob essa ótica, todas as recomendações de Weiss aos intérpretes dos papéis são bem esclarecedoras.

Quem mais além de Sade poderia responsabilizar-se pela direção da peça com a confiança do senhor Coulmier? Quem melhor para representar Marat do que um paranoico, cuja enfermidade propicia tanto momentos de grande violência como de grande lucidez? Corday poderia ser outra senão uma sonâmbula catatonica, desligada de tudo o que realmente ocorre à sua volta? Duperret só poderia ser um erotômano, cuja repressão moral e sexual só tem como saída a loucura. Roux, por sua vez, só seria bem representado por um louco furioso, em camisa de força para evitar atos desatinados. (ibidem, XXIII)

Sobre os demais personagens da trama da peça - os quatro cantores, o anunciador e o coro dos internos - fica evidente que são personagens mais populares, que não participam diretamente da ação dramática, mas exercem a função de *raisonneurs*, comentando diretamente as cenas, ora através de apartes, ora por meio de ações físicas. Os comentários, transitando entre a irreverência e a ironia, voltam-se, constantemente, contra a burguesia, que com a ascensão de Napoleão, tornou-se definitivamente dominante. O coro dos internos mostra os únicos que, completamente rebaixados na conjuntura social do espetáculo, sofrem a repressão física por parte dos enfermeiros e irmãs,

toda vez que expressam pontos de vista politicamente divergentes. Simbolizam, assim, segundo Brody, “o oprimido povo trabalhador”. (BRODY, 2005: 07)

O final da obra com o descontrole dos dementes que atacam os guardas e os espectadores, numa verdadeira imagem de violência, é também um ponto marcante do espetáculo, pois, no mínimo, coloca o público em meio a uma situação bastante chocante e inusitada. Segundo Marita Foix, “a obra de Weiss é considerada teatro anarquista. Norman Mailer conclui que se apresenta uma sociedade onde a violência não pode ser contida.” (FOIX, 2008: 40)

Como relata Foix em seu livro, Weiss afirma:

O propósito principal desta obra tem sido o de destruir as principais propostas e seus opostos, ver como trabalham e deixá-los fora de jogo para que joguem algo à luz sobre a nossa eterna dúvida. Ambos, Marat e eu defendemos com energia nossas posições, mas no debate, cada um tomou um rumo diferente. Nós dois queremos mudanças, mas seus pontos de vista e os meus sobre o uso do poder nunca puderam se unir. Defendendo seu ponto de vista, ele (Marat) pensa que nossas vidas podem ser melhoradas com machados e facas, ele, consumido em sua imaginação, busca uma aniquilação do indivíduo. (apud, FOIX, 2008: 38)

E assim, a obra propõe uma mudança revolucionária ao expor, a todo o momento, as contradições entre pensamentos e ao

assumir uma postura crítica.

3.5.2 A visão da direção

Para Brook,

Weiss não somente faz um uso absoluto de todos os elementos do teatro: [...] colocando todos os elementos cênicos a serviço da peça. Sua força não reside somente na quantidade de recursos que exemplifica, mas principalmente é revelada pela feroz dissonância que se produz pelo choque entre estilos conflitantes. Tudo está onde deve estar, mas como consequência da ação destes elementos contíguos: o sério depende do cômico, o nobre depende do popular, o literário, do bruto; o intelectual, do físico; a abstração ganha vida na imagem cênica, a violência se ilumina graças ao fluir estrito das ideias. Os níveis de significado da peça atravessam rapidamente sua estrutura e o resultado é uma forma de grande complexidade. (BROOK, 1987: 47.)

Em 1964, ou seja, assim que Weiss finalizou a dramaturgia do espetáculo, Peter Brook assistiu à estreia da primeira versão, em Berlim, com direção de K. Swinavski. Acha que a montagem vista ali era muito estática para a obra de Weiss e decide montá-lo com a Royal Shakespeare Company. O espetáculo, na versão de

Brook, estreia no Teatro Aldwych, de Londres, em 20 de agosto de 1964 e, posteriormente, é levado também a Nova Iorque, onde recebe grande apreciação da crítica local.

Por ser um profundo conhecedor do teatro shakespeariano, Brook define este texto como “extremamente elisabetano” e também como um “salão de espelhos”. Pois, assim como em Shakespeare, diversos pontos de vista são apresentados, não apenas como uma “fatia de vida” do realismo, mas a própria vida, multiforme e multifacetada. Segundo Brook, o teatro elisabetano de uma forma geral, e *Marat-Sade* nesse contexto, apresentam “um contínuo movimento de vaivém entre vários planos” (*apud* BRODY, 2005: 03), relacionando o indivíduo com a sociedade.

Brook também estudou o trabalho dos principais diretores de teatro do século XX. Dentre eles, pesquisou Brecht e concluiu:

[...] meu encontro prematuro com Brecht deixara-me com uma grande apatia por tudo o que fosse didático. Como mesmo a mais longa das peças é curta demais para propiciar uma análise abrangente da situação, é preciso fazer simplificações drásticas e determinar categorias grosseiras de certo/errado. (BROOK, 2000: 193)

Mas reconhece que o texto introduz algumas pinceladas da técnica brechtiniana do distanciamento e, por isso, define que também é preciso, na continuação do trabalho que estava desenvolvendo com seus atores, abordar Brecht em sua pesquisa.

Contudo, não considera que essa técnica seja oposta ao trabalho que estava desenvolvendo com alguns membros do grupo de *O Teatro da Crueldade*, com a pesquisa sobre Artaud. Em seu ponto de vista, a união das pesquisas somente reforçaria os aspectos abordados no texto.

[...] tudo na obra está pensado para golpear o espectador na mandíbula, para em seguida aliviar com panos de água fria, para em seguida obrigá-lo a processar de modo inteligente o que acaba de experimentar e, no próximo ato, dar um chute no saco, e finalmente devolvê-lo a pleno controle de seus sentidos. Isso não é exatamente Brecht e também não é de Shakespeare, mas é muito elisabetano e também diz muito sobre o nosso tempo. (BROOK, 1987:47)

Brook seleciona Glenda Jackson para fazer o papel de Charlotte Corday, pois acredita que a atriz atende plenamente às diretrizes artaudianas necessárias. E assim, durante as investigações sobre o texto de Weiss, muito do que já havia sido investigado pelo grupo de Brook, como por exemplo, o que restaria da encenação quando as palavras fossem suprimidas, é resgatado nesse trabalho, que aprofunda bastante esta questão. De início, não é uma tarefa simples, pois a ideia que os atores tinham sobre a loucura, enquanto estão improvisando, estava recheada de clichês, como relata Brook.

No primeiro dia de ensaio de *Marat-Sade*, eu pedi aos atores que improvisassem a partir de suas ideias sobre a insanidade. Ficamos chocados pela ridícula sequência de clichês de enlouquecimento que se seguiu e percebemos que precisávamos saber, com mais exatidão, o que era realmente aquilo a que chamávamos de loucura. Então fomos conferir. Como resultado, percebi, pela primeira vez, os verdadeiros choques provenientes de um contato direto com as condições fisicamente atroz dos internos em hospitais psiquiátricos, em enfermarias geriátricas e, subsequentemente, em prisões – imagens da vida real para as quais as imagens em um filme não são substitutos. O crime, a loucura e a violência política estavam lá, batendo nas janelas, empurrando as portas. Não havia escapatória. Um envolvimento diferente era necessário. (BROOK, 2000:191)

Os ensaios para a montagem de *Marat-Sade* foram para Brook uma experiência coletiva dilacerante. As improvisações sobre a loucura trouxeram para o grupo outro resultado: os atores estavam compartilhando dificuldades comuns e, definitivamente, estavam abertos uns para os outros – e para a peça – de um modo diferente. Em *O espaço vazio*, Brook afirma que, nos ensaios,

Enquanto imagens cinéticas de loucura surgiam e possuíam o ator, à medida que ele se rendia a elas na improvisação, os outros observavam e criticavam. Assim, uma forma autêntica foi gradativamente destacada dos clichês padronizados que são parte do equipamento de um ator para cenas de loucura. [...] O ator podia ter usado sua imagem de observação da vida, mas a peça é sobre loucura como ela era em 1808 – antes que

inventassem os remédios, antes de tratamento, quando uma atitude social diferente em relação aos loucos provocava neles um comportamento diverso e assim por diante. [...] Precisava soltar-se para servir completamente a essas vozes e evitando modelos exteriores, afrontava riscos ainda maiores. [...] Todas as tremedeiras, murmúrios e urros, toda a sinceridade do mundo pode continuar sendo inútil para a peça. O ator tem frases para dizer – se, no entanto, criar um personagem incapaz de dizê-las, estará fazendo um mau trabalho. (BROOK, 2008: 180)

Devido às suas convicções artísticas e ao processo de pesquisa da companhia, optou por adotar o ponto de vista mais literal da história, evitando um discurso mais panfletário do espetáculo. Percebe-se o desejo de Brook em evitar um teatro focado nas questões políticas, no seguinte discurso: “Os membros da equipe não estavam todos de acordo sobre o significado do teatro político. Minha convicção pessoal era de que, para ser útil socialmente, o teatro deve ir além de polêmicas.” (BROOK, 2000: 192) Essa opinião contrastava claramente com o que pensavam Peter Weiss e sua esposa. Brook relata, em Ponto de Mudança, que “Weiss dizia que a peça é marxista e isso tem sido muito discutido”. Gunilla Weiss, em entrevista ao pesquisador, expressa:

Para mim não foi, de certa forma, político o suficiente. [...] foi muito distante do caminho político. Mas, isso foi porque nós vivemos muito [tempo] na Alemanha e na Suécia. E o Peter Brook mora em outra região, ele estava optando pelo sim-

bólico.

Brook explica que, sob sua visão, o espetáculo não demonstra um processo, nem desenha uma moral. Trata-se de uma estrutura prismática de construção de pensamento em que seria praticamente impossível reduzi-lo a uma ideia conclusiva. Constatamos que a ideia do espetáculo seria a própria peça e que seria bastante redutor tentar resolver sua temática em um simples *slogan*. A mudança revolucionária é apresentada ao público através de uma situação humana violenta que se concluiria na forma de uma pergunta: “O problema é puxarmos para cima pelos nossos próprios cabelos, virarmos-nos de dentro para fora para vermos tudo com novos olhos.” (Marat) Para o diretor, Weiss sabiamente se recusa a responder: “como?”. Obriga-nos a relacionar os opostos e encarar as contradições, deixando o público totalmente aflito. Procurar por um significado, em vez de defini-lo, colocar a responsabilidade de encontrar as respostas novamente nos sujeitos a que deveriam pertencem. No vetor que parte do dramaturgo em direção aos seus espectadores.

De acordo com pesquisa nos jornais da época, um dos críticos teatrais de Londres atacou o espetáculo, fundamentando seu argumento ao afirmar que se tratava de uma mistura de moda no momento. Segundo ele, tinha a sua disposição todos os melhores ingredientes teatrais: elementos brechtianos e do Teatro da Crueldade, didática, absurdos. Weiss viu o uso de cada uma dessas expressões e viu que precisava de todas. E o espetáculo de Weiss era forte, seu conceito central surpreendentemente

original, sua silhueta afiada e inconfundível. Brook, a partir de sua experiência prática, pode informar que a força do desempenho está diretamente relacionada com a riqueza imaginativa provida pelo material. Essa riqueza, por sua vez, é consequência do número de níveis que estão sendo trabalhados simultaneamente e essa simultaneidade é o resultado direto da ousada combinação de Weiss de tantas técnicas contraditórias.

Marat-Sade é concebido por Peter Weiss em vários níveis de distanciamento: os acontecimentos da Revolução Francesa não podem ser aceitos literalmente porque estão sendo representados por loucos e suas ações, por sua vez, estão abertas a outra problemática, porque seu diretor é o Marquês de Sade; além disso, os acontecimentos de 1789 estão sendo observados com os olhos tanto de 1808 quanto de 1964 – pois as pessoas que assistem à peça representam uma plateia do princípio do século XIX, mas que são também pessoas do século XX. Todos esses planos que se entrecruzam exigem a cada momento uma atividade incomum do espectador. (BROOK, 2008: 105)

Matteo Bonfitto, que também estudou o processo de criação do espetáculo *Marat-Sade*, coloca que o efeito de estranhamento no texto de Weiss não ocorre somente pelas canções, que funcionam como um embasamento crítico do espetáculo e, tampouco somente pela presença do narrador, que gera a impressão de um universo não harmonioso, mas deste conjunto, adicionado dos próprios personagens com suas doenças, que, finalmente,

proporciona tal resultado. Este autor explicita que, de acordo com Pavis, “cada ator trata sua personagem à sua própria maneira, procurando o *gestus* vocal que melhor corresponde à sua doença e seu papel”. (*apud* BONFITTO, 2009: 11) O *gestus* reforçaria o modo como a violência guia o comportamento social em muitos níveis, seguindo as proposições de Brecht.

Contudo, pode-se salientar que uma intensa provocação do efeito de distanciamento fica mais evidente ao final da montagem de Brook quando

No fim da peça o asilo se descontrola: todos os atores improvisam com a maior violência e, por um instante, a imagem no palco é naturalista e compulsiva. Sentimos que nada poderia por fim a essa rebelião: nada, concluímos, pode por fim à loucura do mundo. Entretanto, era neste ponto que contra regra da Royal Shakespeare Company entrava em cena, tocava um apito e a loucura parava imediatamente. Nesta ação apresentava-se um enigma. Um segundo antes a situação era sem saída; agora, tudo terminou, os atores estão tirando suas perucas; claro, é apenas uma peça. E começamos a aplaudir. Mas inesperadamente os atores nos aplaudem com ironia. Reagimos a isso com uma momentânea hostilidade aos atores como pessoas e paramos de aplaudir. Cito isso como uma série típica de distanciamento, na qual cada incidente nos força a reajustar nossa posição. (BROOK, 2008: 105)

Bonfitto, que acaba estudando mais especificamente o processo de preparação dos atores, revela que apesar de terem sido exploradas práticas de matrizes brechtiniana e artaudianas, al-

guns procedimentos desenvolvidos por Brook tem suas bases na exploração do sistema de Stanislavski. Como por exemplo, o pedido de Brook, para que os atores durante os ensaios estimulassem também as suas memórias pessoais com o intuito de formar conexões com os temas que estavam sendo trabalhados. Sobretudo o da loucura. Para Bonfitto, “Esses procedimentos podem ser relacionados com vários aspectos elaborados pelo artista russo, tais como a ‘observação ativa’, as circunstâncias dadas e a ‘identificação’”. (BONFITTO, 2009: 10)

Já em relação ao aprofundamento das formulações de Artaud, pode-se perceber, na sequência, que houve um aprofundamento das técnicas, se comparado com o trabalho realizado no espetáculo *O Teatro da Crueldade*. O uso artaudiano de matérias pictóricas como fonte de processos psicofísicos, fica evidente no exemplo do uso das faces criadas por Goya, em que os atores as usavam “não como modelos a serem imitados, mas com estímulos que encorajam sua segurança para assim poder dar vazão aos mais delicados e arriscados impulsos interiores”. (*ibidem*: 12)

Finalmente, coloca que outro ponto de convergência sobre o aprofundamento das técnicas de Artaud, seria a questão da manifestação de Brook sobre a possessão. Afirmou na época que, em uma ocasião, o ator “tinha que cultivar um ato de possessão”. Porém, Brook aponta uma possível conexão entre possessão e inteligência, ao invés de aproximá-la dos rituais dionisíacos, por exemplo, segundo relata Bonfitto:

É possível reconhecer uma ligação entre transe ou possessão e consciência, a partir da qual o corpo-mente do ser humano pode funcionar como catalisador de processos que ultrapassam os limites da expressão pessoal. (*idem*)

Segundo este autor, o resultado apresentado evidencia que “o trabalho do ator foi profundamente permeado pela exploração de associações, flexibilidade e prontidão, a fim de ativar conexões dinâmicas entre processos interiores e exteriores.” (*ibidem*: 14) O que contribuiu muito para a incorporação das personagens criadas por Weiss.

De acordo com Brook, “*Marat-Sade* foi bem recebida em Londres, não tanto por ser uma peça sobre a Revolução Francesa, a guerra e a loucura, mas por ser um ótimo exemplo de teatralidade.” (BROOK, 2008: 33) Já o público americano reagiu, de maneira mais direta, “aceitando e acreditando naquela visão do homem como um ser dado à cobiça e ao crime, um louco em polêmica.” Deve-se ressaltar que, mesmo sem focar na luta de classes, Brook realizou um trabalho belo e pungente, que marcou a história da encenação da segunda metade do século XX, promovendo, mesmo que indiretamente, discussões intensas sobre as questões políticas da época.

3.5.3 O espaço cênico e os cenários para *Marat-Sade*

Assim como Matteo Bonfitto teve dificuldades para obter informações sobre os ensaios de *Marat-Sade*, a disponibilidade de material sobre a concepção do cenário e dos figurinos é ainda mais escassa. Este é o motivo pelo qual se tornou necessária uma pesquisa de campo, com as pessoas envolvidas na concepção dos cenários e figurinos dos espetáculos, bem como coleta de materiais nas cidades em que Brook residiu, com o intuito de coletar mais dados sobre o processo de criação dos elementos cênicos. Como o espetáculo possui um registro, com uma filmagem realizada em 1966, alguns aspectos serão analisados a partir deste documento.

Obviamente, existem diferenças entre o resultado do filme e o que de fato foi a peça. E, para algumas pessoas que puderam assistir ao espetáculo, o resultado do filme fica muito aquém do que foi propriamente a montagem de *Marat-Sade*, em 1964, tal como afirmaram Sally Jacobs e Jean Kalman - iluminador que trabalhou com Peter Brook durante alguns anos no Centro Internacional de Pesquisa Teatral. Contudo, definitivamente este é um espetáculo que marcou uma grande mudança no processo em que Brook vinha trabalhando até o *Teatro da Crueldade*. Vale ressaltar que é diretamente proporcional o grau de importância que este espetáculo teve na carreira de Brook e algumas polêmicas que puderam ser levantadas com o processo.

Sally Jacobs já era a cenógrafa e a figurinista da Royal Shakespeare Company nesse momento. Brook vai a Berlim assistir à estreia do espetáculo *Marat-Sade*, de Swinavski e, ao voltar de viagem, diz a Sally, que relatou ao pesquisador:

Eu acabei de ver essa produção maravilhosa. Esse será o veículo perfeito para nós termos uma estrutura estabelecida em um espetáculo no qual podemos colocar todas as descobertas que fizermos ao longo do caminho. [...] Os figurinos eram maravilhosos, mas o cenário...

Ele fez um desenho explicativo de como era a estrutura do cenário do espetáculo de Berlim para que Sally pudesse compreender o que não estaria de acordo.

Quando as cortinas se abriam, era possível ver um cenário em forma de galeria em que todos os internos de Charenton estão sentados à volta. Segundo Sally, o problema do cenário estava na sua configuração espacial, pois restava somente um reduzido espaço no meio do palco, para que se desenvolvesse toda a ação. Tanto para cenógrafa quanto para o diretor, a única coisa que se podia fazer neste espaço reduzido era discutir os temas entre Marat e Sade. Não cabia realmente explodir e explorar os outros temas da peça, porque se tem um esquema rígido de assentos em volta. Assim, Brook dá a Sally a incumbência de “fazer um novo cenário, mas usar aqueles mesmos figurinos, que eram incríveis.”

Quem assinara tanto os cenários como os figurinos do espetáculo de Berlim fora a esposa do dramaturgo: Gunilla Palmstierna-Weiss. Como sua formação descende da escola Bauhaus, uma das vanguardas originárias do pensamento e arte modernista, é evidente que seu trabalho iria também partir para a apreciação do simples - do traço que começa do nada. Em Berlim, ela optara por fazer referência arquitetônica a uma prisão em Estocolmo, onde havia sido construído um teatro que ela frequentava constantemente. Aos domingos, ali eram realizadas missas e os detentos sentavam-se dentro de caixas, ficando só com as mãos e a cabeça para o lado de fora. Esta imagem era tão impactante que decidira incluir no cenário.

Outro elemento, ao qual Gunilla Palmstierna-Weiss também faz referência, como tendo influenciado a concepção do cenário de Berlim, é a pesquisa iconográfica realizada sobre a Revolução Francesa e Charenton em Paris, em que recolheu um material com mais de quatrocentas fotos, que certamente refletiu no modo de pensar como o palco deveria ser cenografado. Os quadros de Jacques-Louis David, sobretudo o *Tennis Court Oath* (1791. Chateau de Versailles, Versailles) que retrata os primeiros dias da Revolução Francesa, e *Marat Assassinado* (1793. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas.) também contribuíram decisivamente para a construção dos elementos cênicos dessa versão.

O espaço criado permitia diferentes composições - podia parecer tanto uma prisão como uma casa. Havia dois pilares que estruturavam o espaço e as altas paredes cinza, construídas com

referência direta ao quadro de Goya - *O casamento* (1771-1772. Museu do Prado, Madrid). Em frente às paredes, criou-se uma galeria que servia tanto para os demais atores, quanto para os músicos, também inseridos na cena, estarem sentados e presenciar a apresentação. Ora estes estavam sentados ao fundo do palco nos caixotes criados com referência na prisão de Estocolmo, ora agachados próximos à cena. Estes elementos também poderiam de certa forma interferir na cena, pois quando colocados na vertical, por exemplo, permitiam que se criasse uma noção de profundidade no palco, ganhando assim distintos usos.

Essa configuração, de estarem sentados ao redor, definitivamente cria um centro de palco, que fatalmente estabelece uma relação bastante concentrada de foco. Ali no meio, ficavam a cadeira do Marquês de Sade e a banheira de Marat. Então, estabelece-se a ideia de um círculo. Pode-se encenar dentro e no meio dele, tanto quanto andar a sua volta ou observá-lo. A iluminação também permitia a criação de novas ambientações, principalmente a partir dos elementos cênicos que eram introduzidos em cena. Neste caso, era importante pensar que ela deveria ser útil para que os músicos pudessem realizar a sua tarefa, sendo assim, a cena era também iluminada para esta função.

Peter Brook, apesar de ainda não ter escrito o seu primeiro livro, *O espaço vazio*, já estava, naquele momento, iniciando as pesquisas no sentido da busca pelo teatro imediato e sagrado. Ao se deparar com um espaço densamente ocupado - com muitos elementos, tais como podemos observar na figura 01, fica

evidente que tanto a configuração proposta quanto o excesso de elementos foram os principais pontos que levaram Brook a comentar com Sally a necessidade de que o cenário fosse reformulado. Segundo coloca Gunilla durante entrevista, este “exagero” deixava Brook “louco”, porque queria que o espaço estivesse limpo, vazio. E de certa forma, a retirada de tudo o que era decorativo, para se adaptar às novas necessidades foi o que aconteceu na Inglaterra.

Peter Weiss concede o direito de Brook montar seu espetáculo, pois existia uma admiração do dramaturgo pelo trabalho que já havia sido realizado anteriormente pelo diretor inglês. Principalmente a influência que teve sobre Artaud e seu consequente trabalho com o *Teatro da Crueldade*. Weiss apreciava bastante a visão de Brook e queria ver a forma pela qual ele iria resolver a montagem. Gunilla revela que no começo, obviamente, houve muitas e infundáveis conversas a respeito da montagem. Uma das principais questões levantadas durante as adaptações do espetáculo era justamente a opção pelo espaço vazio. Parte-se do espaço vazio. Um espaço que não tem nada, só os atores. Mas, ao optar pelo espaço vazio e repeti-lo noite após noite, o mesmo passa a ser uma opção estética. Ou seja, torna-se um *design*, uma vez que existe uma escolha. “Então, passa a não ser mais só um espaço vazio. O vazio torna-se simbólico. Ou melhor, algo que embate os grandes cenários burgueses, *kitsch* etc.”

Iniciaram-se os ensaios e tanto Sally como Gunilla estavam presentes durante os mesmos. Os ensaios eram momentos de experimentação de questões levantadas por todos os membros da

equipe e também momento de discussão e seleção do que iria ser o foco seguinte da pesquisa. Yoshi Oida complementa que, quando o trabalho está em sua fase inicial, sempre permanece a impressão de que Brook tem uma ideia bastante clara com relação à orientação geral do espetáculo, mas não com relação à forma precisa que permanecerá na sua estrutura final. E continua dizendo que Brook

[...] tem o talento particular de saber descobrir a forma a partir daquilo que observa. No começo dos ensaios, ele explica ao conjunto da equipe, incluindo o cenógrafo, os músicos etc. qual é a ideia do todo. Cada um parte para seu próprio trabalho criador, segundo a própria visão. Brook não interfere, a não ser que haja distanciamento da orientação base. Ao longo dos ensaios, ele me diz poucas coisas. (*apud* FOIX, 2008: 107)

E complementa dizendo que certa vez, ficou incomodado com o fato de Brook não comentar sobre as diretrizes de seu trabalho sem saber se estava seguindo na direção correta, quando um colega o reconfortou dizendo: “Não se preocupe. Se estiver ruim, certamente ele vai comentar.” (*idem*) Era exatamente o que acontecia com o processo de criação dos cenários e figurinos do espetáculo. Brook encorajava Sally, assim como incentivava seus atores, a continuar o processo de experimentação durante os ensaios. Uma das ideias levantadas nesse início de processo foi fazer uma grande piscina ou casa de banho que estivesse envolta por muita água. Segundo Sally, em entrevista, não seria possível “fazer uma banheira com água por todo palco, pois isso os deixaria bastante restritos.” Uma possível solução

para a questão seria tornar possível abrir e fechar essa banheira, liberando o espaço para encenação.

Por se tratar de um espetáculo documental, outra questão fundamental seria que o palco lembrasse Charenton – ou seja, uma sala de banho do século XVIII, em que os espectadores estivessem trancados naquele local junto com os internos - loucos. A forma de tentar tornar viável a primeira ideia levantada pelo grupo foi analisar as possibilidades espaciais que o local onde seria realizado o espetáculo – o tradicional Teatro Aldwych - , poderia oferecer. Uma das opções seria colocar a banheira no fosso da orquestra, que geralmente é utilizado para aumentar o proscênio e permitir um contato mais direto dos atores com a plateia - o que a princípio não era o que havia sido pensado pelo grupo. Outra possibilidade seria buscar fossos no palco.

Partem desse modo para a segunda opção. Só que havia um problema: o fosso do Teatro Aldwych era bastante insalubre e estava mofado, o que a princípio inviabilizaria a execução das banheiras nos fossos. Contudo, o palco base do teatro havia recebido uma estrutura com uma inclinação para um espetáculo musical e um dos pré-requisitos do grupo, que ensaiava no teatro da Royal Shakespeare Company, em Stratford-upon-Avon, era que os palcos onde fossem apresentados os espetáculos deveria ter sempre a mesma inclinação.

Assim, a combinação do palco base mais as duas inclinações permitiu uma altura suficiente para poder criar as banheiras centrais feitas a partir de secções retangulares entre vigas, para que fosse possível que os atores ficassem em pé dentro e tam-

bém por cima dela. As banheiras eram nada mais que espaços vazios revestidos com um material que parecia de pedra e, absolutamente sem água durante o espetáculo. Restava solucionar uma questão: como cobri-las para que os atores pudessem utilizar o espaço sobre as banheiras. Optou-se por colocar um *deck* de madeira, utilizado em piscinas, feito com ripas. Para abrir e fechar conforme a necessidade de encenação, foram colocadas dobradiças. Então, Brook solicitou que, “alguns *decks* deveriam abrir completamente.” Assim, alguns elementos eram plenamente removíveis.

Toda esta estrutura do cenário foi pensada de modo que fosse facilmente adaptada aos teatros em que necessariamente a companhia iria se apresentar, tal como em Nova Iorque. As paredes ficaram somente cinza, cobertas com massa de vedação, e também seguiam as mesmas referências exploradas por Gunilla, em Berlim, como a revolução no *The Tennis Court Oath*,⁵ dos prédios em que os revolucionários estavam durante o início da Revolução Francesa. Os materiais e os adereços usados em cenas eram baseados na ideia de que todos os objetos usados ali poderiam ser encontrados num hospício. Então, usaram muitos elementos confeccionados com trapos, além de escovas de lavatórios, toalhas, a foto do Napoleão e uma banheira de metal. Tudo deveria remeter a: “foi o que encontraram para fazer a peça”.

No documento registrado com a filmagem do espetáculo, vale

5 Quadro pintado por Jacques-Louis David em 1791. Está exposto no Chateau de Versailles em Versailles.

apontar que foram feitas algumas adaptações. Uma das principais foi que o palco onde ficaria a sala de banhos do manicômio foi totalmente gradeado. Ao perguntar a Jean Kalman, durante entrevista concedida ao pesquisador em julho de 2012, se no cenário da peça também tínhamos as grades, ele não soube me precisar, mas disse que tinha uma sensação de que estava ali confinado com os internos do hospício. Tanto Gunilla como Sally colocaram que a introdução das grades foi uma ideia de Brook que foi proposta somente para o filme. Todavia, parece que a sensação que Brook queria causar com o cenário do espetáculo era a de que ambos, espectadores e atores, estavam confinados em um mesmo ambiente: a sala de banho de 1808.

Como também não poderia deixar de ocorrer, havia algumas semelhanças com a montagem de Berlim. Por exemplo, os atores que representavam os demais internos do hospício, também permaneciam o tempo todo em cena, assistindo e interagindo com o que era representado pelos atores de Sade. Eles estavam sentados em alguns bancos de madeira, encostados nas paredes, mas que, evidentemente, não possuíam a mesma referência dos bancos de Estocolmo. Outra semelhança era a transformação de elementos durante a encenação. O *deck* de madeira, assim como ocorria com os bancos, era utilizado ora na vertical, para configurar uma espécie de barricada - usadas na revolução francesa - ora como a própria guilhotina que decapitava os revoltosos ou, ainda, eram removidos de modo a permitir que os atores explorassem o fosso do palco.

Então, deste modo, Brook tinha a sua disposição as instalações onde poderia explorar todos os temas, os elementos das cenas e as músicas

que desejasse, com um espaço bastante flexível e adaptável. A opção por um espaço vazio, além de conferir ao espetáculo uma referência simbólica de simplificação dos elementos introduzidos em cena, permitiu uma grande liberdade aos atores que poderiam interferir no ambiente, criando com seus jogos de loucura outras relações com a plateia. Vale ressaltar que mesmo com o espaço mais livre, existe a exploração dos diferentes planos de encenação.

É também pertinente observar que este cenário opta, claramente, por experimentar a criação literal do que está sendo pedido em cena: a criação de uma sala de banhos, onde os internos iriam realizar seu espetáculo para a plateia. É de se questionar o porquê da escolha por elementos de linguagem naturalista, o que a princípio, não condiz com as crenças de Brook. Contudo, após refletir sobre as colocações de Bonfitto, em A cinética do invisível, quando ressalta a utilização de algumas técnicas stanislaviskianas e, pensando no efeito desejado pelo espetáculo para a transmissão da mensagem, percebe-se que a opção pela reprodução naturalista reforça o efeito metalinguístico proposto pelo texto. Porém, mesmo se valendo deste tipo de linguagem, fica evidente um sutil direcionamento ao simbólico como intenção do diretor de resolver as questões de linguagem cênica.

Retomando uma das questões que foram abordadas no começo da exposição sobre a importância do espetáculo na carreira de Brook, durante a pesquisa, ficou evidenciada uma difícil questão sobre a autoria do cenário do espetáculo. Tanto Gunilla Weiss como Sally Jacobs se colocaram como autoras do cenário do espetáculo. Nos programas, o nome atribuído aos cenários é o de Sally Jacobs. De certa forma, Brook delega realmente a responsabilidade de alteração do cenário a cargo de Sally Jacobs,

conferindo-lhe esta atribuição. Contudo, não se pode dizer que Gunilla não tenha contribuído de algum modo para este processo com suas pesquisas anteriores. E, infelizmente, identificou-se que existiu uma situação bastante constrangedora a respeito desta questão.

Fig 03 Cena de *Marat-Sade* com direção de K. Swinavski – realizada no Schillertheater, de Berlim, em 9 de abril de 1964 **Fig 04** *Tennis Court Oath*, de Jacques-Louis David, sobre a Revolução Francesa

Fig 05 *Marat Assassinado*, quadro de Jacques-Louis David

Fig 06 e 07 Cenário de *Marat-Sade*, de Peter Brook
– estrutura das banheiras e sua cobertura de deck

Fig 08 Cenário de *Marat-Sade*, de Peter Brook – banheiras sendo utilizadas pelo personagem que faz Marat durante seu devaneio **Fig 09** Cenário de *Marat-Sade*, de Peter Brook – utilização do fosso do espetáculo pelos atores decapitados – foto do espetáculo de 1964

3.5.4 Os trajes de cena de *Marat-Sade*

Quando atenta-se aos trajes de cena, percebe-se uma aproximação ainda mais intensa com a contextualização histórica. Evidentemente, como já foi dito antes, os trajes de cena da versão de Brook foram todos elaborados por Gunilla Weiss a partir da sua concepção do espetáculo de Berlim. De modo geral, a ideia central, inspirada em quadros de Bosh e Goya, foi mantida. Evidentemente, alguns itens como a forma, a textura, os babados e plissados, foram reformulados após longas conversas e muita reflexão. Um dos elementos que se deve recordar, como tendo influenciado a reforma no modo de pensar os trajes, foi a influência de Artaud, o que de algum modo a ajudou a propor um figurino mais agressivo e obstinado.

Para a adaptação, Gunilla trabalhou desenhando os modelos dos atores, colocando as intenções do que pretendia propor para cada personagem. Pegava os modelos que havia estudado para a primeira versão e os reformulava. Alguns elementos não divergiam, como por exemplo, as cores dos trajes dos pacientes: todos deveriam ser “brancos”. Certamente, mesmo dentro do branco, podem-se encontrar variações: “branco acinzentado”, “branco amarelado” etc. e com essa gama de variações é que compôs seus ajustes. Na Alemanha, optou por introduzir algumas cores mais leves como tons de lilás, para a família de Coulmier. Contudo, dadas as circunstâncias em que pretendia atingir um público britânico, decide apelar para os tons mais sóbrios e escuros, inspirando-se nas pinturas inglesas como alternativa para os tons lilases. Afirma que é fundamental estar atento ao

simbolismo da cultura do país em que se vai trabalhar para não cometer gafes ou errar na intenção do objetivo que se pretende atingir.

Também fez questão de deixar bastante claro a classe social a que pertencia o personagem: uma classe alta, média ou realmente pobre. Para conseguir obter tal resultado, além dos acessórios e cortes dados aos trajes, diferenciava também os cabelos, por exemplo. É óbvio que toda proposta está totalmente baseada, de modo assertivo, em uma densa pesquisa de época. Desde o início, assim que a plateia se depara com as enfermeiras, percebe que se trata de enfermeiras do século XVIII, conforme a figura 08. Coulmier e sua família também estão vestidos com trajes de gala, de 1808, para recepcionar seus convidados (o público) para o evento. Conforme já foi dito, o corte de cabelo de Coulmier também segue a moda do período napoleônico.

O personagem do Marquês de Sade, diretor e narrador nesta apresentação da peça sobre a morte de Marat, está elegantemente vestido com uma calça preta e camisa com gola e mangas com babados em tecido cru branco, seguindo o desenho do período napoleônico. Apesar de estar vestido com um branco bastante sujo, vale ressaltar uma distinção para os trajes destes personagens, que estariam mais aproximados da linguagem naturalista e com tons mais escuros. Eles seriam os trajes mais sóbrios da peça. Em contraposição ao marquês, temos a figura de Marat, que segundo a figurinista, sempre foi o mesmo: inspirado no quadro de Jacques-Louis David, o *Assassinato de Marat*, que estaria nu devido à sua enfermidade. Em alguns momentos,

apenas coberto com lençóis brancos.

O branco foi selecionado para representar os personagens que estariam mais fortemente acometidos pela insanidade, mesmo os que desempenham algum papel na peça de Sade, como é o caso de Charlotte Corday – encenada por Glenda Jackson - Simone Évrard e Duperret – este um maníaco sexual. Estes personagens são considerados personagens-chave na trama e, por isso, não estavam vestidos com camisa de força, como ocorre com os demais internos. Duperret é caracterizado como o que chamamos de *incroyables et merveilleuses*⁶: uma peça muito utili-

6 *Les incroyables et merveilleses* eram membros de uma subcultura de moda aristocrática em Paris na época da Primeira República durante a Revolução Francesa. *Les incroyables* usavam roupas excêntricas: brincos grandes, casacos verdes, calças largas, enormes gravatas, usavam chapéus bicorne, óculos de lentes grossas e os cabelos caindo sobre seus ouvidos. Suas fragrâncias à base de almíscar lhes valeram também o apelido depreciativo entre as classes mais baixas de *muscadins*. Com cabelos muitas vezes na altura dos ombros, em algumas situações eram puxados para cima com um pente, imitando o penteado dos condenados. Alguns ostentavam grandes monóculos, e frequentemente afetavam a língua presa e, por vezes, eram encontrados com uma postura curvada como a de um corcunda. Já *les merveilleuses*, por sua vez, era a versão feminina. Elas scandalizaram Paris com seus vestidos e túnicas modelados imitando os antigos gregos e romanos com tecidos de linho ou até mesmo gaze transparentes. Às vezes, era tão transparentes que eram chamados de “tecido de ar”, alguns destes vestidos exibiam o decote, ou eram muito apertados criando bolsos para as mulheres. Elas gostavam de usar perucas loiras, porque a Comuna de Paris as tinha proibido. Todavia, outras vezes também usavam perucas pretas, azuis e verdes. Seus trajes eram complementados por enormes chapéus, ondas curtas como as dos bustos romanos, e as sandálias em estilo grego causavam furor. As sandálias foram amarradas acima do tornozelo com fitas cruzadas ou cordões de pérolas. Aromas exóticos e caros eram fabricados por casas de perfume como Parfums Lubin e eram usados tanto como preferência pessoal, e quanto como indicadores sociais.

zada, próximo ao início do século XVII. Gunilla decide vesti-lo com uma destas peças “muito feminina para os homens”, mas porque se tratava de um maníaco sexual, este traje evidenciava justamente a região pélvica, como podemos ver nas figuras 11 e 12, que é o ponto estrutural do personagem. Duperret também está branco, mas muito mais cru e sujo do que na versão alemã.

O mesmo acontece com Charlotte Corday, sua única cor também era branco. Seu traje deve ser um pouco insinuante, mas ao mesmo tempo mostrar certa ingenuidade. A figurinista opta, então, por colocar um vestido levemente provocativo com sobreposição de outros tecidos de lã na cor branca. Como a atriz Glenda Jackson era muito bela, não se encontrou nenhum tipo de resistência em vesti-la desse modo. Os demais internos estão todos vestidos com tecidos pesados e remendados e, alguns estão expostos colocados de uma forma mais naturalista efetivamente vestidos com camisas de força.

Contudo, existe uma evidente mistura de linguagens com a introdução de elementos mais grotescos na composição visual do espetáculo, como se vê nos trajes do anunciador e nos figurinos e maquiagens dos quatro cantores que abusam das cores vermelhas, brancas e azuis. Os cantores estão vestidos com tecidos crus, bastante manchados, e maquiados de forma a parecerem-se com *clowns* bastante exagerados, o que provoca evidente efeito de distanciamento, muito provavelmente desejado por Brook, para justamente provocar a reflexão no público. E, assim, evocar as condições de vida, bem como os interesses em choque, dentro da sociedade de qualquer período até o

presente momento. Suas cores vermelho, azul e branco, evidentemente, foram colocadas em referência às cores da bandeira francesa.

Já o anunciador/narrador do espetáculo, foi um personagem que sofreu bastante alteração. Nesta encenação, veste um chapéu da época napoleônica e uma túnica com duas faces: de um lado, amarela, representando o arlequim (figura responsável por divertir o público durante os intervalos dos espetáculos no princípio da *commedia dell'arte*), e do lado avesso, era preta, simbolizando a figura da morte, que está constantemente presente na peça, conforme expõe Gunilla.

A referência sobre a influência dos demais diretores nos figurinos do espetáculo fica explícita em alguns detalhes. Assim como Artaud praticava o exorcismo pelo desenho e aconselhava a utilização de cores violentamente expressivas no espetáculo, a seleção de cores marcantes e simbólicas demonstra que, em Brook, a reprodução deste conceito está de algum modo exposto na utilização das tintas vermelha e azul, que representam o sangue dos mortos na guilhotina. Para simbolizar o sangue das pessoas comuns, usa uma tinta grossa vermelha e outra azul para representar a morte dos membros da família real. Nesta mesma linguagem, outro elemento bastante pitoresco é introduzido na encenação e esboçado pela figurinista: a imagem do rei - feita com sobreposição de tecidos e elementos “executados” pelos internos do hospício. O mesmo serve justamente para as funções de exorcismo, uma vez que a figura é destruída em cena.

Gunilla esteve presente em boa parte dos períodos de ensaio. Como Brook gostava de trabalhar em conjunto, após cada dia, todos sentavam juntos e era o momento de conversar e testar todas as ideias dos atores. Uma ideia que interferiu diretamente na construção visual do personagem foi, por exemplo, a de um ator, dizendo, numa ocasião, que iria falar com a língua torta e, em outra: “Eu mudei meu olho”, só mostrando o branco dos olhos. Esta ideia acabou sendo incorporada pela direção e o ator teve que fazer esta mudança corporal durante toda a temporada, como mostra a figura 19. Deste modo, os atores e toda a equipe técnica tinham a sensação de que estavam trabalhando conjuntamente.

Contudo, os atores não interferiram no processo de criação dos figurinos. Durante os ensaios, os atores tinham a sua disposição um estoque com alguns materiais que poderiam utilizar. Um ponto positivo em relação a essa possibilidade de experimentação era: se fosse necessário resolver qualquer questão estrutural, tanto para os cenários quanto para os figurinos, era realizada uma maquete e disponibilizado um modelo do que estava proposto. Ainda não acabado, com o mesmo era possível experimentar o que fosse necessário, ou seja, fazer o melhor uso desta estrutura durante os ensaios.

Esse esboço, segundo explica Sally, durante entrevista ao pesquisador, acabava sendo muito mais útil do que a estrutura acabada, pois tentava aproximar o objeto improvisado o mais próximo possível do que seria utilizado no final, para evitar assim muitos choques de adaptação. Porém, o ponto negativo é que, em al-

guns processos, os atores acabavam se apegando aos materiais e elementos esboçados e acabavam não se adaptando aos objetos e trajes que seriam utilizados durante as apresentações. Foi exatamente o que ocorreu com os trajes de cena de *Marat-Sade*.

No final, os atores odiaram os figurinos. Gunilla relata durante a entrevista que aprendeu muito neste processo com os atores:

[...] sei que eles precisam estar felizes com os figurinos para entrar no palco. Tem os atores que já gostam de ficar com os figurinos desde o começo, para trabalhar com eles. E também temos atores que querem ser surpreendidos. E só atuarem com o figurino algumas semanas antes da apresentação. É muito interessante ver como eles mudam seu comportamento, seus modos, tudo. É algo psicológico. Não tem nada a ver com arte.

Segundo a figurinista, o descontentamento dos atores com o peso dos trajes de cena era tal que, ao final da última apresentação do espetáculo – ou seja, a filmagem - os atores decidiram destruir os figurinos do espetáculo na cena de furor dos internos.

Evidentemente, os problemas com a encenação não se restringiram somente à autoria dos cenários e ao descontentamento dos atores com os figurinos. Segundo Jacobs, ocorreram alguns percalços durante a execução dos trajes. Para ela, os figurinos eram brilhantes. Mas o encarregado dos figurinos não entendeu

o que estava sendo proposto. Gunilla morava na Suécia e teve que se afastar por alguns dias. Deixou a execução dos figurinos a cargo de Sally, que estava muito atarefada com os problemas de execução do cenário. Então, antes da estreia, quando Gunilla veio verificar o trabalho, viu que muito da execução não estava de acordo com seus desenhos. As camisas de força tinham que parecer muito velhas, desalinhadas, como se tivessem sido remendadas pelos administradores do hospício por muitos anos. Então, Gunilla havia feito uma colagem para exemplificar o que pretendia. Havia proposto colagens de tecidos em tons diferentes, com alguns elementos desgastados e pretendia um resultado semelhante ao seu esboço. Mas, quando veio aferir o resultado, ficou horrorizada.

Além da dificuldade com a execução das camisas de força, também tiveram dificuldades com o figurino de Duperret. Estavam propondo um figurino bastante específico de época para o personagem, e em Londres, naquele ano, estava muito difícil encontrar peças antigas. Não se encontrava nada por toda cidade. Gunilla decide confeccionar as peças mais complexas dos figurinos masculinos na Noruega. E deixa para o atelier de Londres a responsabilidade de executar os elementos mais simples, tais como a calça com cintura bastante alta de Duperret. Para sua surpresa, o cavalo da calça estava totalmente desproporcional. Então, a figurinista relata em entrevista que perguntou ao homem que havia feito esta peça: “Vocês são todos homens aqui. Estou sonhando ou você não sabe qual é a aparência que um homem tem?”

Para tentar resolver a questão, Gunilla, Sally, a assistente Elizabeth Duffield e o responsável pelo figurino da Royal Shakespeare Company trabalharam intensivamente durante o momento que restava e refizeram os trajes que estavam errados. Segundo expôs Gunilla, mesmo a escolha dos tecidos não estava adequada ao que era desejado. Para as camisas, a figurinista queria um tecido mais pesado. Como estava hospedada nesse momento na casa de Brook, Gunilla olha as cortinas de sua sala e diz ao diretor que era exatamente aquele o tecido de que precisava. Mais tarde, chega Brook na oficina trazendo suas velhas e largas cortinas brancas. Segundo relata Sally, “todos levamos coisas de casa que poderiam ser úteis. Tudo branco ou branco texturizado... E nós usamos cola! Acredita! Nós colamos! Tivemos que usar cola para conseguir fazê-los do jeito certo!”⁷ O resultado final foi tão surpreendente que Gunilla foi premiada durante um festival em Nova Iorque.

7 Relato extraído da entrevista concedida ao pesquisador em novembro de 2012.

[Em sentido horário] **Fig 10** Momento em que uma das enfermeiras prende o interno que está fazendo Duperret –Imagem extraída do filme (1966) **Fig 11** Família de Colmier durante apresentação do espetáculo – Imagem extraída do filme (1966) **Fig. 12** Foto de Sade sentado ao lado de Marat extraída do filme (1966) **Fig 13** Cena de Marat-Sade – Duperret e Corday – imagem extraída da montagem na Royal Shakespeare Company (1964)

[Em sentido horário] **Fig 14** Momento em que Charlotte Corday (Glenda Jackson) encontra-se com Duperret – imagem extraída da montagem na Royal Shakespeare Company (1964) **Fig 15** Simonne Évrard atrás do narrador (interna sem camisa de força) – imagem extraída da montagem na Royal Shakespeare Company (1964) **Fig 16** Traje de um dos internos com camisa de força – imagem extraída da montagem na Royal Shakespeare Company (1964).

[Em sentido horário] **Fig 17** Traje de um dos internos sem camisa de força – imagem extraída do filme (1966)
Fig 18 Foto da representação do hospício no filme de 1966, com o anunciador, Simonne Évrard e Marat sentado à banheira (1966) **Fig 19** Foto de um dos quatro cantores ao lado de Marat extraída do filme (1966)

Fig 20 [pág. esq] O rei que vai ser decapitado – imagem extraída do filme (1966). **Fig. 21** [ao lado] Ator sugere alteração corporal durante os ensaios – Imagem extraída da montagem na Royal Shakespeare Company (1964)

Fig 22 Foto do início do espetáculo, quando Charlotte Corday (Glenda Jackson) mostra o que veio fazer no espetáculo, entre Sade (à esquerda) e Marat (à direita) – extraída da montagem na Royal Shakespeare Company (1964)

3.6 SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO (1970): uma celebração de atuação com elementos circenses

Cinco anos depois de ter apresentado *Marat-Sade*, na Broadway, em Nova Iorque, é a vez de *Sonho de uma Noite de Verão* colecionar elogios pela mídia local, em 1971. Um ano antes, o espetáculo foi, segundo Margareth Croyden, unanimemente consagrado pela crítica londrina. Segundo Harold Bloom, crítico literário e profundo estudioso das obras shakespearianas, infelizmente, a versão de Brook para o espetáculo que “Shakespeare idealizou em um verão perfeito, para homenagear um casamento entre nobres” (BLOOM, 2001: 194), está no rol das piores montagens que ele conhece sobre o texto. Sua justificativa para tal é o enfoque na questão de que a “violência sexual e bestialidade constituem [na versão de Brook] o centro desse drama humano e sábio.” (*idem*)

Apesar da colocação de Bloom, Croyden destaca que grande parte dos críticos e da audiência “aceitaram a abordagem radical de Brook em um nível tão surpreendente, que *Sonho* rapidamente se tornou um marco na produção de Shakespeare.” (CROYDEN, 2003: 3). Vale ressaltar que Brook anteriormente estava debruçado somente em montagens com temática pesada, tais como *Rei Lear*, *Marat-Sade*, *U.S.*, e, assim, *Sonho de uma Noite de Verão* seria uma ruptura nesse ciclo, pois se trata de uma fes-

ta alegre, de enredo bastante complexo e audacioso. De certo modo, revoluciona pela ousadia, ao proporcionar prazer tanto nos que realizavam o espetáculo quanto nos seus espectadores.

Segundo Bloom, o jornalista, novelista, poeta e crítico literário Gilbert Keith Chesterton, em alguns momentos de sua carreira, considerou que *Sonho de uma Noite de Verão* seria o melhor texto dramático de Shakespeare, atribuindo “supremo mérito literário (...) à estrutura da peça.” (BLOOM, 2001: 197) Fato é que o texto apresenta um enredo bastante complexo e audacioso, ao criar e interligar quatro grupos de personagens:

Teseu e Hipólita, que pertencem ao mundo dos mitos e das lendas, os amantes – Hérnia, Helena, Lisandro e Demétrio – que não pertencem a um tempo e lugar definidos, pois todos os jovens apaixonados habitam um local comum; os elfos – Titânia, Oberon, Puck e os quatro amigos de Bottom – oriundos do folclore, com sua magia; e, finalmente, os ‘artesãos’ - os sublimes, Bottom, Quince, Flauta, Snout, Snug e Starveling – artífices ingleses que, como tal surgem da região rural onde o próprio Shakespeare nasceu e cresceu. (*ibidem*: 196)

Bloom afirma que tal como um epitalâmio⁸, *Sonho* seria uma lon-

8 **Epitalâmio** (do grego *epithalámion* - *epi*, sobre + *thalamium*, o tálamo, ou quarto nupcial), é um cântico nupcial de natureza religiosa, destinado a reivindicar para os noivos a bênção dos deuses, em especial de Himeneu, a divindade protetora dos enlaces matrimoniais. Consistia num elogio público e solene, dirigido ao cônjuge de maior condição social, preferencialmente recitado por um cantor e por um coro, que não deixavam de invocar os deuses para que concedessem aos

ga e complexa melodia a ser executada em um casamento, pois o espetáculo, ao todo, celebra três casamentos, além da reconciliação entre Oberon e Titânia. Mas a partir do seu título, sabemos que se trataria de um sonho. Porém, fica a pergunta no ar: Sonho de quem? Bloom conclui que, até certo ponto, seria um devaneio tecido por Bottom – para ele, o protagonista da história. Contudo, uma colocação de outro importante personagem no desfecho, reforça o questionamento. Puck afirma tratar-se do sonho do público ao dizer: “Se vos causamos enfado por sermos sombras, azado plano sugiro: é pensar que estivestes a sonhar; foi tudo mera visão no correr desta sessão.”

Sendo assim, como deveria ser interpretado o título da peça? Para Bloom, deve-se atribuir o sonho a qualquer pessoa e a noite a qualquer uma no auge do verão, quando o mundo parece mais vasto. E assim, Bottom seria o representante mais simbólico deste sonho de qualquer um, uma vez que é um simples tecelão: “é o ‘Todo mundo’ de Shakespeare, uma criação original, um comediante, e não um bobo ou um bufão.” (*idem*) Vale ressaltar também que “o folclore associa mágica à tecelagem e, ao escolher Bottom como alvo de seu encantamento, Puck, [...] não age de maneira tão arbitrária” (*idem*), reforçando assim, uma das

nubentes a felicidade eterna. Originalmente, o epitalâmio era uma canção entoada no quarto da noiva na noite do casamento, para se distinguir do gamelios, cantado na cerimônia do casamento ou banquete, e do hymenaios, cantado durante o cortejo dos recém-casados até à sua nova casa. Na *Ilíada* de Homero, encontramos uma descrição deste último canto (cf. 18.391-96). Ao epitalâmio que se celebrava por ocasião do casamento propriamente dito, chamava-se coemético; o que era cantado na manhã após a lua-de-mel, chamava-se egértico, pois a sua função era a de saudar o despertar do novo casal. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Epitalâmio>)

possibilidades de interpretação acerca da escolha do título da peça, revelando novamente a audaz habilidade shakespeariana de engendrar os seus textos.

Embora se esteja diante uma comédia romântica e não de uma peça alegórica, quando se trata de Shakespeare, é fundamental estar atento às mais diversas possibilidades. Como coloca Bloom, parte da força desta peça, é decorrente do contraste existente entre os “protagonistas”, ou seja, os personagens mais elaborados da trama e minuciosamente retratados: Bottom e Puck. Ambos seriam, segundo ele, componentes invariáveis da essência humana. Para o crítico inglês, um possível sentido “etimológico da palavra *bottom* remete a solo, terra, e talvez, os seres humanos possam ser divididos entre os que têm os pés na terra e os que pairam no ar, tendo em seu interior, semelhante divisão.” (*ibidem*: 198)

Muito embora negue a sua própria sabedoria, Bottom, através de suas reações admiráveis, se revela um sábio comediante, sempre alerta em situações de emergência. A metamorfose em jumento, induzida por Puck, se desvenda ser somente exterior, uma vez que seus princípios permanecem inabaláveis e imutáveis. Outra curiosidade é que Bottom é o único personagem humano que se relaciona com os elfos e estes reconhecem no tecelão uma alma gêmea, ao passo que o tecelão reconhece nessas criaturas muito de si. Detém uma sanidade heroica, um coração de ouro, uma valentia, uma capacidade de ser ele mesmo em quaisquer circunstâncias, tornando-o um dos personagens mais benignos criados por Shakespeare.

Sua antítese seria Puck, figura ambivalente e traquinas, um tanto maldoso, embora se mantenha inofensivo durante o espetáculo, chegando a fazer com que o mal praticado por ele resulte no bem. No folclore popular, outro nome para ele seria Bom Robin, mais um moleque do que propriamente um espírito do mal. De acordo com Bloom, em *Shakespeare: a invenção do humano*, no entanto, *puck*, ou *pook*, originalmente significaria, demônio, ou um homem perverso. *Robin Goodfellow*, nome original de Bom Robin, seria o nome do próprio diabo. Mas, no decorrer do espetáculo, Puck permanece sob um controle firme e benigno. Devolve a Bottom a sua verdadeira forma física, provoca que os amantes encontrem seus pares e conduz Oberon e Titânia a fazerem as pazes.

Embora, durante a trama, o suco de amor-perfeito seja transformado em símbolo universal do amor, definitivamente o amor à primeira vista, tão exaltado em *Romeu e Julieta*, é aqui retratado como catástrofe. Talvez, seja esse um dos motivos para que se gastem poucas energias em desenvolver os demais personagens: Teseu e Hipólita, Oberon e Titânia e os quatro jovens amantes perdidos na floresta, tornando-os “idiossincráticos e individualizados”. Bloom expõe que, segundo sua visão: “Hérnia teria mais personalidade do que Helena, ao passo que Lisandro e Demétrio se confundem – ironia shakespeariana que sugere a arbitrariedade do amor entre jovens, aos olhos de todos, exceto dos amantes.” (*ibidem*: 200)

E Bloom continua seu discurso, expondo que todo e qualquer amor é irônico em *Sonho de uma Noite de Verão*: “Hipólita, embo-

ra, aparentemente, resignada, é noiva prisioneira, amazona domada. Oberon e Titânia estão de tal modo habituados à traição que a rixa entre os dois nada tem a ver com paixão, apenas com a guarda do menino adotado por Titânia.” (*ibidem*: 200)

Titânia revela brilhantemente em seu discurso que a desavença entre ela e Oberon é desastrosa tanto para o mundo natural quanto para o humano. Oberon, que atualmente é associado a uma afirmação da autoridade masculina, mostra-se superior à Titânia em astúcia e artimanhas, pois, além de controlar uma figura tão travessa quanto Puck, ainda consegue reconquistá-la. O embate entre a rainha e o rei das fadas é uma disputa de custódia. Para Bloom, tal questão não seria um capricho de Oberon, mas a afirmação da sua soberania.

Já para a rainha das fadas, que tanto se aproxima de seus devotos, a criança a qual assiste é herdeira de um rei indiano e quando sua mãe morre, passa a ser sua propriedade, constituindo, assim, uma relação em que Oberon é evidentemente excluído. “Mas por que Oberon, que não sente ciúmes de Titânia com Teseu, com quem tivera um envolvimento afetuosos, reagiria de maneira tão obstinada com respeito à guarda do menino, candidato a ser novo pajem?” (*ibidem*: 205)

Para o crítico, um motivo óbvio seria: Oberon e Titânia não têm filhos mortais, já que são figuras etéreas. Sendo assim, não é necessário que se preocupem em ter herdeiros. Mas, no decorrer da história, ficam evidentes as aspirações do rei das fadas à paternidade que, definitivamente, não podem ser preenchidas por Puck. Todavia, existe outra possibilidade que, ao ver de Bloom,

revelaria que a disputa é proveniente de algo mais sutil, relacionado aos vínculos entre os seres mortais e imortais no enredo. O menino indiano adotado haveria de viver entre os imortais, o que é extremamente preocupante aos olhos de Oberon: ele e seus súditos guardam mistérios “a sete chaves”, bem distante do alcance dos mortais. Excluí-lo do convívio com a criança, portanto, não é apenas desafiar a autoridade masculina, é fazer um grande mal que ele deve reverter e rechaçar, em nome da legitimidade da liderança que divide com Titânia.

Em seu percurso rumo a ensinar uma lição a Titânia, Oberon transita do naturalismo sensual à energia grotesca e, assim, abre caminho para o momento decisivo - a primeira cena do terceiro ato, quando Puck transforma Bottom em asno, e enfeitiça a rainha das fadas com o suco do amor perfeito. Titânia, ao despertar, profere célebres palavras de espanto: “Que anjo me desperta do meu leito de flores?” O anjo, nesse momento, é Bottom, impávido diante do fato de sua afável fisionomia ter sido transformada, conferindo-lhe uma cabeça de burro. É quando finalmente ele se deixa seduzir pela rainha das fadas e ambos adormecem num belo e inocente abraço. Oberon afirma que, como com o castigo Titânia havia desistido da guarda da criança, tudo está perdoado e obriga Puck a livrá-la do encantamento e, de passagem, desencantar também Bottom, embora o tecelão continue a dormir profundamente. O desfazer do feitiço é representado pela dança da reconciliação que reata a união entre Oberon e Titânia.

Os quatro enamorados e Bottom continuam a dormir, mesmo quando Teseu, Hipólita e seu séquito entram em cena, fazendo grande alarde, em meio a um diálogo que constitui a apologia de Shakespeare à arte de engendrar fusões de quatro modos de representação distintos: os egressos da mitologia clássica, os jovens amantes, os ingleses de origem simples e as fadas. O tecelão, ao despertar, se coloca de modo contundente no trecho

que poderia ser denominado “A Visão de Bottom”: “Tive um sonho, que não há entendimento humano capaz de dizer que sonho foi. Não passará de um grande asno quem quiser explicar esse sonho. Parece-me que eu era...”. (*ibidem*: 217) Trata-se de um momento de triunfo misterioso que Bottom há de desfrutar.

Logo após a grande revelação de Bottom, surge um dos momentos mais aproveitados pela encenação de Peter Brook: é quando, no último ato, Teseu e Hipólita são colocados como plateia, da peça-dentro-da-peça, intitulada *Píramo e Tisbe* - intervenção metateatral, bastante utilizada por Shakespeare em seus textos. Para o duque ateniense, a poesia apresentada nesta intervenção metalinguística é sinônimo de fúria e o poeta, um trapaceador: “As melhores produções dessa classe não passam de simples sombras”, afirma o Duque de Atenas, referindo-se ao teatro e à atuação. (*ibidem*: 221) Já para Hipólita, a mensagem transmitida, segundo Bloom, teria efeitos maiores. Os amantes ali representados são, para a amazona, a metáfora do público de Shakespeare, que acaba tendo certa consistência e, assim, saem modificados após cada apresentação. Contudo, no epílogo, Shakespeare magistralmente interfere de novo, colocando Puck a concordar com Teseu e a dizer que, de fato, somos “sombras” e “sonho”, sendo essa grande peça o sonho em si.

3.6.1 A visão da direção

Durante muitos anos, realizar uma montagem de *Sonho de Uma Noite de Verão* significava colocar no palco fadas dançantes, bosques verdes, e as asas transparentes. Oberon, Titânia e Puck voando sobre os personagens, lançam com lirismo seus feitiços mágicos. De David Garrick a Max Reinhardt, muitos diretores de teatro utilizavam essa “melosa” tradição romântica. Poucos ousaram romper com este lirismo esgarçado. Peter Brook, de maneira impactante e clara, se opõe a esta convenção. Em sua versão, não há espaço para fadas aladas, luas falsas, ou lantejoulas de prata. Sua abordagem é fundamentalmente mais seca. Retrata uma visão primitiva e sensual. Como coloca Margaret Croyden, “sua encenação é contemporânea no *design* de cena, freudiana no tom e, ao mesmo tempo, completamente fiel ao texto de Shakespeare.” (CROYDEN, 2003: 4)

Rumo à ruptura, a produção de Brook abriu novas possibilidades para as produções seguintes de Shakespeare, incentivando outros diretores a inovarem e ousarem em seus trabalhos, devido ao resultado exuberante e plástico que atinge. Nesta versão, o diretor opta por revelar: as ambiguidades e obsessões do amor; a incerteza do desejo sexual, as imagens grotescas do subconsciente e as loucuras amorosas. Certamente a essência da encenação está embasada nas seguintes falas: uma proferida por Puck - “como são loucos os mortais”, e a máxima de Bottom - “tive uma visão extraordinária”. Provavelmente estes foram os nortes que guiaram o processo idealizado em conjunto

com a cenógrafa e figurinista Sally Jacobs, quando começaram a trabalhar na produção de *Sonho de uma Noite de Verão*.

Em *O espaço vazio*, Brook coloca que “o teatro é uma arte que deve ir para frente, não pode estar presa no passado, nem mesmo no presente.” Portanto, para se encenar qualquer das peças de Shakespeare, é fundamental estar à frente do próprio autor. E quando se lê qualquer uma de suas peças sempre se encontram dois fatos marcantes.

Primeiramente, não se está diante de um escritor autobiográfico, embora, segundo Brook, estudiosos queiram comprovar suas teorias sobre as questões autobiográficas. Nunca a identidade de alguém foi tão escondida e ofuscada pela expressão de uma realidade maior do que em Shakespeare. Em seguida, Brook defende que, mesmo sendo aceito por todos como um escritor superior em qualidade se comparado com qualquer outro dramaturgo, Shakespeare seria o mais aberto em termos de forma.

Para encenar seus textos, é preciso explorar novos horizontes, continua. Quando se atenta aos textos de dramaturgos de menor peso, existem notas de orientação, tanto para os cenários e figurinos como para o modo de pronunciar cada uma das falas do texto. Para Brook, profundo conhecedor do teatro shakespeariano, em suas obras, seria possível transformar todas as indicações e até mesmo alterar toda ordem da peça. Por exemplo, colocar a primeira cena ao final do espetáculo ou mesmo cortar falas. E, ainda, se desejável, acrescentar textos como fez John Barton em *A Guerra das Rosas*, sem distorcer o significado proposto por Shakespeare.

Para Brook, o dramaturgo produz um material rico, dinâmico e muito concentrado e não um produto acabado.

Nada do que Shakespeare produziu existe; até que seja encenado. É por isso que toda a questão da contemporaneidade de Shakespeare realmente não existe, porque suas peças são tão fora de moda, ou tão contemporâneas, como fazer amor ou comer uma maçã. (*ibidem*: 10)

Em *Fios do Tempo*, Brook retrata que, assim que decide trabalhar com *Sonho de uma Noite de Verão*, alguns amigos lhe perguntaram: “Em um momento como esse, o que poderia lhe interessar em uma peça infantil?” (BROOK, 2000: 206). Vale ressaltar que, quando decide trabalhar com esse texto, o mundo ainda estava abalado com os acontecimentos daquele maio de 1968. Contudo, o diretor se diz surpreso com tal colocação, pois jamais pensou na peça como tendo alguma temática infantil, ou mesmo artificial. Para ele, tratava-se de um texto que lida, de maneira especial, com as realidades humanas. Particularmente, com a realidade do amor.

Seus trabalhos anteriores definitivamente influenciaram o resultado de *Sonho de uma Noite de Verão*. Sem dúvida, *A Tempestade* - peça também de autoria de William Shakespeare, encenada justamente no ano dos acontecimentos de 1968, teria sido definitivamente um primeiro esboço de algumas explorações que foram amadurecidas ao longo deste novo processo. Mas,

ao contrário desta versão de *A Tempestade*, que havia sido uma desconstrução do texto, em *Sonho* o original de Shakespeare foi mantido, trocando apenas poucas palavras. Brook e sua equipe optaram por reverenciar o texto e montá-lo integralmente.

Para o diretor, certamente, há mais de um aspecto para qualquer questão, pois o mundo não é uma equação maniqueísta. Seguramente, não há uma só fórmula para se abordar uma montagem.

Afirmar que não deve cortar uma obra-prima seria uma bobagem, porque isto não faz mal nenhum. A obra-prima permanece nos livros e pode ser colocada integralmente em cena a qualquer dia, basta que alguém assim o deseje. (CROYDEN, 2003: 4)

Evidentemente, pode-se escolher, sem cometer uma “heresia”, alguma peça de Shakespeare e alterá-la completamente. As pessoas podem gostar, ou não, deste trabalho. Ao passo que, é possível escolher uma peça e tratá-la com reverência – sem mudar uma palavra e se ganhar ou perder muito com o resultado.

Em *Sonho de uma Noite de Verão*, a decisão de montá-lo integralmente foi tomada porque há certos valores que somente fazem sentido com o entrelaçamento de temas colocados em uma ordem específica, ou seja, como aparecem no original. Ao selecionar um texto de qualidade e decidir não mudar nada, pode-se deparar com um novo desafio. E esta foi a premissa inicial do processo. Brook e os demais decidiram travar uma

verdadeira luta e se debruçaram sobre o texto completo a fim de encontrar a relação mais apropriada com ele. Assim, abriram possibilidades para importantes descobertas.

Brook afirma que iniciou toda a produção do espetáculo pela peça-dentro-da-peça, porque estava diante de uma comédia. Tradicionalmente, atores atuando mal sempre foi considerado uma piada bastante engraçada. Geralmente, esse trecho era tratado como algo bobo em outras encenações. Mas, para ele, Shakespeare sugere que os atores na peça-dentro-da-peça são tão ruins que são ridicularizados pelos demais personagens, justamente por isso. A cena foi resolvida com piadas inspiradas no estilo *vaudeville*. Exibia tudo o que geralmente costuma sair errado em um espetáculo amador, como por exemplo, esquecer as falas, usando artifícios tradicionais para resolver esta equação. Sendo assim, quanto pior fosse o desempenho em cena, mais engraçada se tornaria a situação, atingindo o clímax farsesco da peça.

A escolha deste trecho para início dos ensaios é bastante reveladora sobre as escolhas feitas pela direção. *Sonho de uma Noite de Verão* é, para Brook, acima de tudo, uma peça sobre a representação de papéis, sobre a ilusão e sobre o amor. A montagem foi toda baseada em uma festa de casamento, evidenciada pela linguagem da celebração. O que significa uma celebração de atores fazendo amor. Segundo Brook:

[...] essa é a única bênção real, que se pode trazer para um casamento. Digamos que um casamento vai mal, o amor não vai produzir amor; então vamos fazer do casamento uma cerimônia de celebração em que o amor é desmontado. O amor

como ilusão torna-se tema. Agora, a ilusão é completamente parte do tema. Não se tem amor sem pessoas fazendo amor. E não se pode ter pessoas fazendo amor sem as partes que compõem esse jogo. E não se pode ver os atores jogar sem elementos de ilusão. (*ibidem*: 17)

O espetáculo é, para o diretor, uma exploração dos diferentes aspectos de se fazer amor, de se estar apaixonado. Incluindo a extraordinária e quase demoníaca noção de Oberon.

[Ele] é claramente descrito como sendo o equivalente ao marido de Titânia. E como seu marido, decide que vai aprontar com sua esposa, fazendo-a apaixonar-se pela coisa mais repulsiva fisicamente possível - um asno - e simplesmente senta-se e observa. (CROYDEN, 2003: 18)

Brook, não crê que o rei das fadas esteja fazendo sua esposa passar por esta situação, por cinismo, ou por um senso de humor distorcido, brutalidade, ou sadismo. Mas, seria este o seu modo, sincero, de expressar o amor. Oberon faria isso para tornar possível e definitiva e a sua reconciliação com Titânia.

Essa é uma possibilidade em um milhão de maneiras possíveis de se interpretar o texto de Shakespeare. Brook decide relacionar a situação de Oberon e Titânia com a de Teseu e Hipólita, em que Teseu é mostrado sendo alguém com enorme amor e compaixão, assim como, Oberon também seria. Opta por explo-

rar a montagem como sendo o sonho do casamento de Teseu e Hipólita, os nobres que estão tentando forjar uma relação completa e verdadeira. Durante a peça, antes de seu casamento, um casal quase idêntico aparece do universo das fadas - Oberon e Titânia - que tiveram uma disputa e precisam fazer um “acordo” através da “discórdia”. Dessa forma, os dois casais se assemelham entre si, como se Oberon e Titânia estivessem dentro das mentes de Teseu e Hipólita. Brook decide que o mesmo ator interprete Oberon e Teseu e a mesma atriz faça Titânia e Hipólita. Esta determinação revelaria o entrelaçamento entre o mundo das fadas e o dos nobres, significando que todos fazem parte do mesmo sonho.

De acordo com a lógica da direção esta é uma peça que opera em muitos níveis e a tarefa do espetáculo era tornar cada nível igualmente real e verdadeiro. Sendo assim, Brook tinha a crença de que o mais difícil elemento a ser trabalhado seria conferir verossimilhança ao universo das fadas. Devido à experiência anterior com a montagem de *A Tempestade*, tinha uma intuição “sobre uma maneira de dar ao mundo invisível a sua própria realidade plausível.” (BROOK, 2000: 206). Descreve que antes da montagem de *Sonho de uma Noite de Verão*, havia sido influenciado por um espetáculo de acrobatas chineses que se apresentaram em Paris. Durante a apresentação, observou que os artistas chineses, diferentes dos artistas circenses ocidentais, não estavam ali para se exhibir:

[...] todos se vestiam de modo idêntico com calças e camisetas brancas, cujas mangas escondiam os seus músculos e faziam proezas impressionantes com tanta felicidade, que desapareciam no anonimato, deixando em seu lugar uma impressão de pura velocidade, de pura leveza, de puro espírito. (ibidem: 207).

E conclui que seria interessante tentar montar o espetáculo tendo uma mistura de atores shakespearianos com a referência dos acrobatas chineses.

É inegável que exista um ponto de contato entre a realidade circense e o resultado estético do espetáculo. Contudo, quando questionado sobre as semelhanças entre as soluções do espetáculo com o circo, Brook se coloca efusivamente dizendo que seu objetivo nunca foi se assemelhar ao fazer circense. O resultado seria a conclusão da eliminação de alternativas que se tornaram impraticáveis. Portanto, as opções afastadas restringiriam o fazer teatral, tal como o teatro vitoriano, ou o teatro ilusionista, dado que seriam soluções bastante superficiais e deterioradas, nas quais Brook não via nenhuma magia real ou imaginária. Ao descartar estas possibilidades, se posiciona diante de elementos básicos, alegres, e essenciais do teatro em sua essência: artistas atuando como atores.

É uma celebração *para os atores*, a ser realizado *por atores*, ou seja, é uma celebração das artes do teatro. E como se trata de um espetáculo alegre, onde os elementos mais presentes são a ação e ilusão, a peça deveria transbordar em magia e fantasia. Como forma de se aproximar deste resultado, Brook introduz

os atores no mundo acrobático, de virtuosismo, de destreza, de vastos movimentos físicos, pelo simples prazer de fazer as coisas difíceis. E, assim, aproxima o espetáculo do universo do circo musical, ou do teatro popular. Este deveria ser o teatro que celebra o teatro e, portanto, suas soluções teriam que ser as mais teatrais possíveis. O que, segundo seu ponto de vista, é completamente diverso de usar o circo como uma metáfora.

Matteo Bonfitto revela que essa opção pela exploração do circo como temática conecta o trabalho de Brook com os trabalhos dos diretores teatrais russos do início do século XX, como Meierhold, Vakhtangov e Alexandre Tairov, que tratavam do circo não como uma arte performática específica, mas como catalisador de potencialidades teatrais. E continua, afirmando que Brook explora o circo “como meio para aprofundar as suas investigações sobre a atuação; explorar a representação de diferentes ordens de realidade no teatro.” (BONFITTO, 2009: 28)

3.6.2 Processo de criação do espetáculo

Em *Fios do Tempo*, Brook diz que, quando começaram a ensaiar, o seu objetivo era lançar as diversas necessidades simultaneamente. Sendo assim, baseado nas suas experiências anteriores, desenvolveu uma rotina diária de trabalho que o jovem grupo levou a sério durante muitas semanas.

Cada dia começava com exercícios de ginástica, de modo que o grupo se mantivesse em excelente forma física; a seguir, praticávamos truques de circo; então fazíamos improvisações cômicas para estimular a criatividade e experimentar a representação pela representação. O teatro torna-se uma indústria mortal se o interprete não estiver lá para representar. A representação deve ser vista como um esporte agradável – isso era um motor central no trabalho –, mas nós também tentamos improvisações muito realistas para dar àqueles que, na história, representavam os trabalhadores comuns (os “rudes mecânicos”) uma realidade de fato, observada com precisão. (BROOK, 2000: 207)

E continua, descrevendo que depois dessa rotina bastante intensa, ainda,

[...] a cada dia tínhamos música, canto ou dança, e, finalmente, chegava o momento em que o corpo estava tão exausto, que era com alegria que se lançava às almofadas no chão. Somente então liamos a peça, e essas leituras eram simplesmente com o propósito de ouvir o som das vozes uns dos outros e deixar que o texto fosse absorvido sem comentários, sem análises. A princípio todos liam um personagem de cada vez, de modo que não houvesse um monólito dos papéis; então, depois dos primeiros dias, a leitura tornou-se mais precisa. Com um corpo bem-exercitado e um grupo mais aberto uns para os outros, tornou-se então possível discutir o texto até analisar a especial natureza do verso, sem nunca cair em uma abordagem intelectual, que é inevitável quando os ensaios começam com discussões em volta de uma mesa. Se todo o corpo não está desperto e envolvido, está-se fadado a retirar ideias de regiões de cérebro por demais familiares e já muito usadas, em detri-

mento de níveis mais criativos. (*ibidem*: 208)

A partir desta descrição da rotina de trabalho adotada no processo, vale ressaltar a colocação de Matteo Bonfitto, em A cinética do invisível, segundo a qual o trabalho de Brook estaria nesse momento influenciado pelas técnicas de Grotóvski.

Em *Sonho de uma Noite de Verão* as práticas desenvolvidas durante os ensaios foram influenciadas pela via negativa grotóvskiana. De fato, [...], Brook não estimulou os atores a colecionar habilidades, mas a destruir seus próprios obstáculos. Os ensaios revelaram, além disso, uma abordagem mais consistente desenvolvida por Brook e seus atores sobre o trabalho corporal, vocal, assim como a integração entre eles. [...] Graças também à associação prática entre impulso e ritmo, os atores dirigidos por Brook nesse trabalho puderam produzir resultados significativos. (BONFITTO, 2009: 28)

Apesar da semelhança metodológica com a linha de Grotóvski, Brook afirma, naquele momento, que não se deve utilizar somente um método durante o processo de pesquisa. Para ele, todos os métodos possuem vantagens e riscos, como, por exemplo, “somente com exercícios de improvisação não se chega a lugar algum em Shakespeare.” (CROYDEN, 2003: 21) Sendo assim, até atingir o resultado desejado, experimenta diferentes possibilidades sem fórmula definida. Combina exercícios. Uma das grandes debilidades no processo de improvisação ou no teatro improvisado, a seu ver, é que, embora exista uma grande

liberdade, a improvisação não consegue chegar tão longe quanto o desejado. “Como tudo é tão livre, percebe-se que no final está se lutando contra nada. Tudo flui em uma direção e não há nenhum elemento de uma luta real.” (*ibidem*: 13)

Isso, contudo, não o impede de também lançar mão dessa técnica durante os ensaios. Segundo descrito pelos atores, houve alguns momentos de improvisação, porém de um modo particular. Por exemplo, ainda durante o processo de levantamento do espetáculo, realizaram uma improvisação da peça em um clube em Birmingham, com jovens da região. Abandonaram, naquele momento, todos os acessórios cênicos, as ações e as criações que haviam desenvolvido durante semanas. Tudo foi realizado subitamente no local, Bottom, por exemplo, estava esparramado no chão deitado junto com os jovens com um jornal cobrindo-lhe o rosto, conforme relata em Fios do tempo. Seu objetivo ali era aproveitar tudo o que aquele novo espaço poderia oferecer. O resultado foi um espetáculo com muito frescor e vitalidade.

Conforme relatado, os espectadores sabiam que aquela apresentação fora preparada especialmente para eles e sua resposta afetuosa influenciou os atores, contribuindo para a liberação de sua criatividade. Também exploraram uma nova maneira de trabalhar, trazendo crianças para assistir aos ensaios. Através das reações delas, conseguiam observar quais eram os pontos fortes do espetáculo - quando se mostravam encantadas com o que viam - e, também os pontos egocêntricos e canhestros ou repetitivos e obscuros - quando se mostravam confusas e inquietas. Essa experiência revelava “como um raio-X em uma

tela luminosa” qual era a situação do trabalho.

A experiência durante os ensaios foi bastante rica e necessária para auxiliar os atores a encontrarem um frescor na “rede invisível dos relacionamentos entre os personagens e os temas”. (BROOK, 2000: 210) Porém, ao retornarem para o grande palco de Stratford-upon-Avon, descobrem que um espaço amplo requer outros instrumentos. É preciso aumentar a concentração dos atores e auxiliar na projeção das emoções descobertas nos ensaios improvisados por todo o amplo ambiente. “E foi assim que os trapézios, as pernas-de-pau, as corridas, as acrobacias, as roupas em cores primárias – tudo o que agradou ao público mais tarde – provaram a sua absoluta necessidade em um teatro com prosscênio.” (*ibidem*: 209)

Essa experiência ensina a Brook que toda produção tem dois lados distintos. Há a *mise-en-scène* – a produção externa – vinculada às condições físicas do local onde será apresentado o espetáculo. Essas condições incluem a plateia, a altura e a amplitude do palco, o número de espectadores e assim por diante. E que há uma existência oculta, que independente da forma externa, surge pelo relacionamento e descobertas entre os personagens de um espetáculo. E a variação destas possibilidades pode realizar montagens muito diferentes dependendo da variação destas condições.

Vale ressaltar que o processo de experimentação, transcorrido durante o período de pesquisa para levantar a peça, ainda não havia sido concluído nem mesmo até a pré-estreia em Stratford. Segundo Brook, “se aquele primeiro espetáculo tivesse sido a

nossa estreia oficial, essa versão de *Sonho de uma Noite de Verão* teria naufragado sem deixar rastros.” (*idem*) Comemora o fato de terem tido a possibilidade de realizar algumas pré-estreias, que possibilitaram a remoção dos obstáculos que impediam o trabalho de ganhar vida. Nesse momento, tem outra revelação importante para seus processos: “os espectadores são integrantes inseparáveis na química do processo teatral” (*ibidem*: 210) e decide estar mais atento a estas questões.

Finalmente, para fazer os ajustes, decide deixar de lado os trapézios e as cordas que serviram de base para o processo e, confiando em sua energia e na compreensão da peça, coloca os atores para inventar novas acrobacias e explorar cada escada, pilar e galeria da construção expressando as mesmas ideias e sentimentos, só que nessa nova condição. Segundo relata, foi um trabalho emocionante. Definitivamente, sem a base do processo de improvisação, não teria sido possível tal realização. Mas, nesse ponto, o grupo já estava tão afinado que era capaz de descartar o modelo original e substituí-lo por outro, sem perder a essência do trabalho. Sem o difícil período de pesquisa, nada seria possível. Brook tinha a consciência de que estavam se abrindo novas formas de trabalhar.

Segundo Margaret Croyden, em *Conversations with Peter Brook*, o diretor teria experimentado, com o espetáculo, um exercício contemporâneo. Já Brook acha que a peça somente ganha forma com a paixão dos envolvidos, uma vez que o teatro é uma arte coletiva. E assim, para ele, naquele momento, o espetáculo significava a paixão que permitia que ele trabalhasse

dessa forma.

3.6.3 O espaço vazio dos cenários de *Sonho de uma Noite de Verão*

Após o sucesso comercial e de crítica com *Marat-Sade* e o furor com *US*, com a sua acusação de envolvimento ocidental no Vietnã, Sally Jacobs decidiu ficar alguns anos fora dos palcos. Questões pessoais a levaram a se mudar para Los Angeles acompanhando seu marido. Contudo, Peter Brook lhe enviou um telegrama convidando-a para participar do projeto de *Sonho de uma Noite de Verão*, em Nova York. Ao ser convidada, Sally afirma que:

[...] minha primeira resposta foi que essa peça era a que eu menos queria trabalhar. Porque eu também tinha essa ideia preconcebida sobre o universo das fadas e todas aquelas imagens clichês de produções que eu tinha visto. De qualquer modo, não conseguia ver a peça. Eu não tinha ideia que era uma peça tão interessante. Mas Peter Brook tinha visto algo nela. E tinha uma noção muito clara do porquê fazê-la. A maneira como a peça me foi apresentada, me fez realmente querer lê-la, para descobrir sobre o que se tratava. (BROOK, 1974: 46)

Brook queria explorar um espaço em que a teatralidade pudes-

se ser comemorada, onde nada impusesse um formato à história e nem qualquer um dos trajes impusesse uma interpretação aos atores. Todas as soluções deveriam ser puramente funcionais do ponto de vista teatral. O local tinha que ser algum lugar que não contasse nenhuma história, mas que permitisse a visão das difíceis ações teatrais a serem executadas. Durante o primeiro encontro entre Brook e Sally, em um hotel no bairro de Chelsea, em Nova Iorque, eles argumentavam que não queriam que o espaço tivesse nenhuma associação com a arquitetura de algum lugar reconhecível. Buscavam um espaço grande e aberto, que sugerisse a ideia de “paisagem”. Desejavam uma caixa de mágica na qual pudessem explorar possibilidades. “Sem criar nenhuma expectativa de que algo poderia ser criado ali. Sem revelar qualquer sinal de que iriam representar colunas gregas, ou árvores ou qualquer outra coisa”, aponta Sally em entrevista concedida ao pesquisador.

Esse *brainstorm* de ideias fez com que a cenógrafa pegasse um pedaço de papel e comesse a esboçar algo. “Quando eu vi, eu já havia criado uma caixa com três folhas”, explica. Brook disse a ela: “É isso, nós estamos prontos!” Assim, chegaram ao conceito desse espaço vazio que não deveria contar nenhuma história. Neutro. Todo branco como as folhas de papel. Um item fundamental para complementar a ideia do cenário era a necessidade da companhia, isto é, de que todo grupo trabalhasse unido – experiência vivenciada desde o trabalho com *Marat-Sade* em que todos estão, o tempo todo, em cena. Quer fosse em cena ou fora dela, os atores estavam sempre inseridos no palco. Porém, surge a questão: “onde a companhia deveria estar?” Sally

esquematiza uma galeria na parte superior da caixa a partir da ideia de que ali, fora de cena, os atores poderiam interagir ou simplesmente assistir ou ir e vir. Com a evolução da proposta neste espaço criado, os atores poderiam estar em fios, no chão, no ar. Pular. Balançar. Cair. Voar. Saltar. Correr. Concretizando, assim, a solução espacial encontrada.

Conforme exposto por Margareth Croyden, completamente distinto do que se está acostumado a ver nas representações de *Sonho de uma Noite de Verão*, “Brook opta por realizar sua versão numa caixa branca brilhantemente iluminada, circundado por galerias – de modo semelhante ao que se lembra da configuração do Globe Theater de Shakespeare.” (CROYDEN, 2003: 04) Na parte posterior das paredes, na coxia da caixa branca, havia escadas marinheiro, nas quais os atores corriam, saltavam e encenavam.

Entre os críticos, sempre se afirma que Brook começa a trabalhar com o palco nu. E não teria sido diferente com *Sonho de uma Noite de Verão*. Na opinião de Brook, não há nada de errado com o palco nu. “Por que é necessário colocar alguma coisa no palco?” (*ibidem*: 06) Também se iniciaram assim os ensaios: com um palco nu e os atores com roupas de trabalho: jeans e suéteres. Porém, logo percebem que havia algo errado com essa experiência, por uma razão muito simples – ela não trazia a alegria necessária ao espetáculo em questão. Não era o ponto de partida para uma celebração. Brook não queria um grande, desértico e livre espaço vazio. Mas estava em busca de um lugar aconchegante, pequeno e bastante iluminado.

A caixa branca é definitivamente um espaço vazio. Como o tema principal da peça não é colocar os personagens em um espaço infinito, a cenógrafa suscita o questionamento: “como preencher esse espaço? Sem dizer: “Estas são paredes atenienses. Estas são colunas gregas. E essa é uma galeria.” Não há quase nada que ao ser usado não sugerira alguma forma arquitetônica.” (BROOK, 1974: 47) Somente essa pequena caixa funcionou para criar um espaço a ser preenchido pela encenação, ou seja, um espaço branco preenchido, como Sally Jacobs prefere chamá-lo.

Para complementar o preenchimento da paisagem branca, Sally relata que, na época do seu encontro com Brook, em Nova Iorque, estava terminando uns cartões de Natal que fazia em casa, com base em desenhos de mandalas indianas. Então, decide levar alguns deles para dar algumas ideias de cores, somados a uma bobina de arame, uma boneca Kachina e uma pena vermelha. Como Jacobs lembra:

Eu não diria a sangue-frio. “Certo! É isso aí” E, em seguida, sentar e fazer um desenho técnico. Oh, eu fiz um modelo, mas isso foi em seguida. Primeiro, mostrei a Peter os pontos coloridos, divididos por linhas pretas no cartão branco. Naquele momento, não sabia o que as cores significavam – se pessoas, móveis, adereços ou o quê. Só pareciam estar certos destacando se do branco puro. E pegamos pedaços de papel branco e começamos a dobrar, tentando ver como ficaria. Eventualmente, eu tinha um grupo de cores, uma boneca, um pouco de arame, uma pena - todas as coisas que pareciam caber nessa mágica caixa-de-truques a qual Brook falava. (*idem*)

O espaço em branco conferia um senso de distância, ao mesmo tempo em que também possibilitava intimidade. Segundo a cenógrafa, nessa condição os atores podiam falar muito baixo, se quisessem. A intenção principal era criar este espaço íntimo de ação. A galeria superior, introduzida para que todos os atores estivessem envolvidos na ação do espetáculo, permitiu que a tensão de cena nunca cessasse, pois, dentro ou fora do palco, ou nas galerias, todas as áreas eram visíveis. Sentia-se a presença do ator quer ele estivesse no palco ou observando a cena ou fora dele. Os atores podiam transitar livremente e, quando não estivessem em uma cena, podiam interagir com o espetáculo da mesma forma que o público.

Estavam absolutamente certos de que para produzir um efeito de estupefação na plateia, as mágicas, presentes ao longo do espetáculo, não deveriam ser produzidas do modo como sempre se observava. A familiaridade com o efeito quebraria o encanto. Seria necessário encontrar o dispositivo correto para trazer de volta o suspiro de alegria, de prazer. Assim, lembraram-se dos pratos giratórios do circo chinês - o prato girando sobre a varinha -, que funcionariam perfeitamente para o suco de amor-perfeito, segundo a visão do diretor. Para alguns críticos, o efeito mais mágico alcançado no espetáculo era a visão de Oberon e Puck balançando no ar, jogando a mágica flor do ocidente um para o outro a 9 metros de altura. Em outro ponto, também relataram seu encanto com o personagem Puck, andando sobre pernas de pau, enquanto Oberon balançava no ar, em uma longa

corda pendurada no teto, para celebrar a união de sua rainha com o jumento.

Para Sally, o mesmo efeito de deslumbramento deveria se passar com as árvores da floresta. A floresta não era, para ela, um lugar onde “o tomilho selvagem cresce”, mas um espaço onde as árvores eram feitas de bobinas de fios devidamente derrubadas das galerias, como redes de pesca por fortes fadas, interpretadas por homens. Tinha a certeza de que, quando a ação ocorresse na floresta, o espaço branco deveria ser quebrado na vertical, tanto para mudar o visual do espaço da cena anterior, quanto para sugerir a floresta. E pensou que esses fios enrolados resolveriam a questão, sem levar árvores reais para a cena. Convencionou-se, com bastante propriedade, que os fios enrolados seriam os obstáculos, ao mesmo tempo em que era possível se olhar através deles.

Havia algo de maligno nesse movimento controlado pelas fadas. E, quando se tem um dispositivo como esse, pode-se usá-lo de várias maneiras no desenrolar da trama. Originalmente, as bobinas haviam sido pensadas apenas como elementos de suporte onde os personagens pudessem ir, servindo para dividir o espaço de algum modo. Porém, quando foram utilizadas pela primeira vez, os atores descobriram que conseguiriam alguns efeitos visuais e sonoros ao manejar estes elementos, o que enriqueceu bastante o trabalho com os elementos do cenário.

Todos se tornaram muito hábeis em lidar com os fios. E, ao longo de sua utilização, percebeu-se que eram úteis não só para esconder, mas também para escorar os personagens que dor-

miam em cena. Mas, os fios não foram a única solução para esse problema. Na peça, existem dois casais a dormir em tempos diferentes, além de Titânia e Bottom. Se esta fosse a única solução, a pequena caixa branca ficaria completamente obstruída com travessas. Simplesmente não haveria espaço para as cenas com todos os personagens adormecidos nessa área, a não ser que se compensasse esta situação de alguma forma.

Então, Sally percebe que não estava utilizando o espaço vertical. “Por que não ter pessoas penduradas por cima da ação? Entrando e saindo de cima? Por cima e por baixo? Por que sempre sair para os lados? Agora, a maneira mais simples de se ir para cima e para baixo é usando as varas do urdimento, com sistema de contrapeso.” (*ibidem*: 49) Então, a partir desta ideia, surge a opção de se trabalhar com os trapézios, que são elementos mais práticos para se pendurar. E, assim, quando Titânia vai dormir, ela é içada, ficando fora do caminho, mas ainda à vista do público.

Uma vez utilizando os trapézios, descobriu-se que os atores Alan Howard e John Kane - respectivamente nos papéis de Oberon e de Puck -, tinham extraordinária habilidade em utilizá-los. Ambos realizavam maravilhosas performances sobre as barras. Assim, os apartes que ambos dão, quando estão observando e falando sobre os amantes, poderiam ser feitos das mais variadas formas. Dessa forma, o espaço acaba sendo utilizado tanto na vertical como na horizontal. Segundo Sally, durante entrevista ao pesquisador, foi assim que surgiram os dispositivos circenses no cenário: como uma solução para os problemas de cena e não como inspiração.

Para as entradas e saídas de cena, além dos trapézios, foram utilizadas as portas, quando estão abertas, bem como as escadas colocadas na caixa branca, mas essa não é a razão exata para o fato de existirem. Jacobs relata que, no teatro em Stratford, a cortina corta fogo, por regulamentos de proteção contra incêndio do local, tinha que ser vista pelo público. As paredes do cenário foram projetadas para fora do arco do proscênio, então, tiveram que ser cortadas num ponto para que a cortina pudesse descer. A quebra foi, originalmente, feita sob medida para permitir a queda da porta de ferro. (BROOK, 1974: 49)

Para essa solução, John Kane perguntou se seria possível fazer uma adaptação mais larga em alguns centímetros para que ele pudesse fazer uma entrada sobre as palafitas. O argumento foi aceito e, de repente, lá estava ele, no meio do cenário sobre palafitas. Ao verificar esta adaptação necessária, Sally diz que pensou sobre o porquê de se ter só na frente do palco escadas para a galeria. Então, decidiu adicionar mais duas, nos vãos entre as paredes brancas, articulando-as de modo que a porta corta-fogo ainda pudesse baixar em caso de emergência. Nas produções de Peter Brook, tudo surge a partir de necessidades específicas e, nos ensaios, os atores experimentam e sempre encontram novos usos para as adaptações.

Sally revela que, uma semana após os ensaios começarem, tinham um modelo esquemático do cenário, feito com andaimes, para que os atores pudessem experimentar a estrutura do cenário. E foi com este modelo que trabalharam a maior parte do período de ensaios. Logo em seguida, surgiram os trapézios de-

envolvidos para a experimentação dos atores. Segundo ela, teria sido impossível ensaiar sobre uma superfície plana no palco durante várias semanas. Já toda estrutura das escadas e da galeria superior só foram desenvolvidas nos últimos ensaios. Tudo fora idealizado para evitar que os atores tivessem um choque súbito ao entrarem nos últimos dias de ensaios e se depararem com toda essa complexa estrutura.

É importante salientar uma questão acerca da utilização do espaço em *Sonho de uma Noite de Verão*. Quando Brook realiza o espetáculo, seu livro *O espaço vazio* já estava concluído, o que nos leva a crer que alguns itens estavam latentes nessa experimentação cênica. A princípio, pode-se dizer que o espaço cênico proposto assemelha-se muito com o que Brook expõe no livro. Reiterando o que é exposto no livro, primeiramente, existe um total desprendimento das indicações colocadas no texto, tais como a floresta e a representação de Atenas. Em segundo lugar, o espetáculo em questão é um texto shakespeariano que foi encenado em um palco elisabetano – a sede da Royal Shakespeare Company, em Stratford-upon-Avon, ou seja, o discurso de Brook afirmando que “a inexistência de cenário no teatro elisabetano era uma de suas maiores liberdades”, acaba definitivamente contribuindo para o processo de escolha do espaço a ser usado para representação: um espaço vazio, livre e neutro. (BROOK, 2008: 122)

A opção por não ter um cenário “construído” para a encenação seria o maior reflexo de todas estas questões. Contudo, não é completamente correto afirmar que não temos um cenário.

Como já foi dito anteriormente, a ampla caixa branca, conseguia transmitir exatamente a geometria ampliada que se pretendia para representação da floresta. Além disso, nesse caso, a “retirada” de elementos do cenário estava em consonância com o pensamento de Brook de que: “um cenário torna muitas cenas impossíveis de serem representadas, chegando mesmo a destruir muitas possibilidades dos atores”, caso seja inadequado ao tipo de representação que se pretende utilizar. Ao utilizar somente elementos cênicos que sejam relevantes para a encenação teatral, evitando qualquer elemento supérfluo, Brook transforma os elementos do cenário como: a bobina de fios, os trapézios, a perna de pau e a cama com as penas de Titânia, em artefatos extremamente relevantes ao espetáculo.

Fig 23 Foto do modelo proposto e realizado por Sally Jacobs para *Sonho de uma Noite de Verão* (1970) com todos os elementos relatados para o espetáculo. **Fig 24** Cena com os atores “assistindo” ao espetáculo nas galerias superiores— extraída da montagem na Royal Shakespeare Company (1970).

Fig 25 Atores utilizando as escadas e a galeria superior durante a representação – foto da montagem na Royal Shakespeare Company (1970) **Fig 26** Momento em que Puck utiliza as pernas de pau para confundir o casal de atenienses na floresta– foto da montagem na Royal Shakespeare Company (1970).

Fig 27 Hérnia sendo enrolada por uma bonina de fio – foto da versão de Stratford-upon-Avon (1970)

Fig 28 Alan Horward, como Oberon, à esquerda; Sarah Kestelman, como Titânia, abraçada com David Waller, como o Bottom, deitados no trapézio de plumas de avestruz; e, finalmente, John Kane, como Puck, à direita –foto da versão levada para Nova Iorque (1971) **Fig. 29** As fadas e Titânia levantadas por sistemas de contrapeso –foto da versão levada para Nova Iorque (1971).

3.6.5 Proposta de trajes de cena para *Sonho de uma Noite de Verão*

Quanto aos trajes de cena, com todos os exercícios desenvolvidos pelos atores durante a cena, definitivamente, não poderiam ser algo apertado. E as emendas deveriam ser muito fortes. Como havia atores que faziam mais de um papel, algumas peças deveriam ser duplicadas, pois era fundamental que se vestissem muito rapidamente. Assim, Brook queria que se chegasse à síntese de trajes de cena atléticos, absolutamente atemporais e bastante leves, de modo que toda a tradição de vestimentas elisabetanas e fadas românticas desaparecessem. Então, dessa forma, seriam capazes de lidar com os reais elementos da peça.

Como se trata de um espetáculo sobre atores atuando, decide-se que seria importante apresentá-los no início do espetáculo. Para Jacobs, a veste mais poderosa para o momento de revelar os atores seria a capa. Para ela, o efeito desejado era criar uma entrada triunfal da trupe de atores e as grandes capas se movendo no ar representavam este ideal. Assim como no circo, quando o trapezista entra com sua capa e, em seguida a solta, mostrando tudo o que se pode fazer com ela no ar. Em *Sonho de uma Noite de Verão*, os atores, sem maquiagem, aparecem, antes de qualquer coisa, como atores em seus mantos e, então, ao soltá-los, começaria efetivamente o espetáculo – e eles mostrariam o que são capazes de fazer. No final da peça, o ritual se repete: eles deixam de lado seus trajes de cena e se apresentam, em branco neutro, para cumprimentar a plateia. São atores no-

vamente.

Naquele tempo, muitas produções estavam sendo feitas em branco, e os figurinos desse espetáculo não eram os únicos. A figurinista relata que, de alguma forma, a deslumbrante produção, toda em branco, de *O Jardim das Cerejeiras*, de Giorgio Strehler, do Piccolo Teatro di Milano, refletia a decisão a respeito deste traje base, bastante em voga no momento. Expõe que, ao tentar encontrar a essência dos três mundos contidos no espetáculo, a partir da atemporalidade, chega a uma base funcional. Para os atores que interpretam os atléticos amantes atenienses, um figurino apenas composto por calças largas, uma blusa e sapatilhas de ballet brancas. A diferença existente entre esses trajes e os das moças pelas quais se apaixonam seria que elas utilizam vestidos em formato de túnica, todos os trajes com alguns respingos coloridos feitos em estilo *tie-dye*. Contudo, para que a plateia pudesse diferenciar os casais, distingue-se o tingimento nas cores rosa e azul, facilitando a identificação de quais seriam os pares corretos. A opção pelo tingimento em estilo *tie-dye* para os tecidos tinha o intuito de conferir aos trajes alguma cor, sem trazer qualquer associação de temporalidade. Alguns críticos, no entanto, como Croyden, em *Conversation with Peter Brook*, entenderam que o traje tinha sido referenciado na moda dos anos de 1950.

As fadas entravam vestidas com túnicas cinza bastante simples, para que pudessem se mover facilmente, embaladas pela música atonal de Richard Peaslee, tocada com tambores de bongo, sinos tubulares e guitarras elisabetanas, criando efeitos sonoros

em tábuas de lavar e folhas de metal, como no teatro chinês. Mas, para os três principais representantes do mundo das fadas - Oberon, Titânia e Puck – Sally intui que este mundo, para eles, seria algo realmente brilhante, fluorescente. Sob luzes brilhantes, a magia se tornaria visível.

Oberon e Puck surgem voando pelos ares como relâmpagos roxo e amarelo, cores respectivamente usadas em seus trajes, e despejam seu suco de amor-perfeito de uma prato de prata num movimento de equilíbri-mo. Brook e Sally optam por elementos brilhantes para trazer alegria ao espetáculo. Segundo Brook, “os atores estavam vestidos de modo especial porque fazem movimentos mais belos quando têm uma capa voadora, pode-se voar pelo ar de modo mais deslumbrante quando você percebe que é um traço de amarelo em movimento pelo ar.” (CROYDEN, 2003: 7)

Segundo Jacobs, a influência do circo vem diretamente dos desenhos dos trajes de cena. As cores selecionadas são referenciadas no circo. Ela conta que “Contra o branco, as cores fluorescentes iriam, eu pensei, dar às fadas a ‘alteridade’ de que precisavam, mas, seguindo o mesmo estilo de roupas mais largas para os figurinos ... calças largas.” (BROOK, 1974: 50) Os trajes de Oberon e Titânia são praticamente os mesmos, com diferença apenas nas cores e no uso dos materiais. Titânia, por exemplo, está vestida com um impressionante cetim verde e fica sentada em uma cama escarlate de penas de avestruz, levitando no espaço como se estivesse em um balanço.

Originalmente, Oberon vestiria uma túnica vermelha, mas Alan

Howard procurou a figurinista durante o processo de montagem do espetáculo em Stratford-upon-Avon e disse: “Sally, eu tenho cabelo vermelho e fico terrível vestido de vermelho.” Certamente, mudaram essa questão, pois segundo a figurinista é fundamental ser capaz de trabalhar em conjunto com os atores, para encontrar uma linguagem que esteja de acordo com a peça e que, ao mesmo tempo, também funcione para o ator. Entre mudanças de cores e de tecidos, encontraram um tecido roxo que se adequava perfeitamente à cor do cabelo de Alan. A partir desse momento, seu traje passou a ser roxo. Já o traje de Puck seria o que mais se assemelha ao aspecto circense, pois tem como referência o *clown*, ao vestir uma espécie de macacão folgado amarelo. O brilho desejado nestes figurinos foi obtido com o uso de tecidos de cetim. Contudo, também há algumas malhas e texturas, para dar uma combinação de superfícies foscas e brilhantes.

Os trajes dos artesãos/mecânicos eram diferentes, pois deviam conferir ao espetáculo certo anacronismo. Eles estavam referenciados nos trabalhadores da época da montagem do espetáculo. Por uma decisão da direção, a realidade do que representam não foi evitada. Sally decidiu simplificar muitos detalhes de elementos das roupas utilizadas no dia a dia, apesar de já serem roupas simples, para, então, encontrar um elemento que unificasse a essência dessa vestimenta. Os atores usavam calças de algodão de várias cores. Todos tinham a mesma camisa básica e, vez por outra, alguns tinham camisetas, mas todas feitas de chita. Esses eram os trajes mais realistas, segundo a *designer*.

Essa foi a ideia de Peter Brook. Ele era muito claro sobre os figurinos e fazia algumas observações sobre os desenhos de Sally, conforme lhe eram apresentados. Isso realmente funcionava, segundo comenta a cenógrafa e figurinista.

Como Brook já havia assinado e desenhado alguns cenários e figurinos de seus próprios espetáculos, então, ele sabe o que está sugerindo em termos de idealização de projetos de cenários e figurinos. É maravilhoso para um projetista, quando se tem um diretor que entende os problemas de projeto. Supõe-se que, quando um diretor explica o que ele quer, o designer traga o resultado. Infelizmente, muitos diretores nem sempre conseguem explicar. E assim, nestas condições, tudo o que o designer pode fazer é continuar tentando. Se o diretor não gostar dos esboços, pelo menos, já o ajuda a eliminar o que ele não quer. E os espetáculos de Brook tendem a ficar mais simples na medida em que os ensaios avançam. Coisas, que eram divertidas ou úteis em algum momento, são descartadas quando perderam sua função ou sentido. (ibidem: 51)

A cenógrafa continua relatando que, durante o processo, a cabeça de asno de Bottom sofreu mudanças. Originalmente, achava que este deveria ser o único elemento tradicional, nos moldes românticos, que não poderiam evitar. Não havia uma maneira de estilizá-lo. E pensaram que teriam que conviver com essa realidade. Então, fizeram um elaborado par de orelhas que iam sair de cima da cabeça do Bottom, conforme ele acionasse um comando. Desenvolveu-se uma maquinaria que deveria caber dentro do boné do ator, com orelhas sobre molas, controladas por botões. Toda essa traquitana demorou bastante tempo para ser finalizada.

No momento em que terminaram de executar o aparato, o ator David Waller, durante os ensaios, estava fazendo “a coisa mais maravilhosa com seu rosto. Com seu corpo. Ele era o próprio asno.” (*idem*) Com essa solução apresentada pelo ator, não era mais desejável cobrir-lhe o rosto com aquele aparato todo. Não se queria perder a qualidade do que ele estava fazendo. Durante um ensaio, a figurinista o observa com um nariz de borracha preto e um boné muito engraçado. Percebe que o próprio ator tinha solucionado a questão. Tudo o que restava a fazer era aplicar no boné algumas abas para representar simbolicamente as orelhas do jumento e adotar o nariz de palhaço. Para arrematar a representação da metamorfose e tornar o ator mais desajeitado, grotesco, alterando um pouco sua altura, as fadas amarravam aos seus pés tamancos pesados de madeira.

Outro elemento que, a princípio, resultou do trabalho do ator foi a máscara de cabeça de leão do personagem Snug, na representação da encenação de Píramo e Tisbe. Segundo relatos de Sally Jacobs, a ideia foi de Barry Stanton. Como seu personagem era um marceneiro, sugeriu começar com um gabinete como base para a cabeça do leão. Então, foram feitas algumas caixas com características de um leão, que, na verdade, são duas portas que se abrem para que se veja, no interior, o rosto de Snug, como sendo a cabeça do leão.

No final do espetáculo, quando os pares de amantes vão assistir a representação dos artesãos, segundo Sally, a história deles já acabou. E tudo volta a ser harmonioso. Porém, os personagens ainda estão em cena, esperando para desfrutarem da celebra-

ção do casamento. Nesse momento, todos se transformam e estão elegantemente trajados, da maneira como as pessoas vão vestidas ao teatro, sorridentes e, preparando-se para a diversão.

Então, o conto de Píramo e Tisbe é encenado por esses homens sinceros e objetivos, cujo charme os domina de alguma maneira. Sally queria que todos estivessem bem vestidos, mas não de maneira cômica, como sugeria Brook com a encenação. Cada ateniense se veste elegantemente com um roupão de veludo atemporal, mas com uma gola de penas grande que remetia levemente ao estilo elisabetano. Os artesãos se arrumam e penteiam seus cabelos, dobram suas calças e colocam sapatos brilhantes. Jacobs os coloca vestindo as suas melhores roupas, repetindo os rituais em que as pessoas de classes menos favorecidas se vestem da melhor forma possível, quando em uma ocasião especial, como, por exemplo, uma celebração ou quando vão encontrar as classes mais favorecidas. No final de tudo, ao se despirem novamente, os atores estavam vestidos com suas roupas de trabalho, ou seja, voltam a ser atores que tentam atuar, orgulhosos do que são: artistas que gostam de atuar diante de outras pessoas.

Importante salientar que, a princípio, durante o encontro com o pesquisador Sally, não foi revelado o motivo da seleção do uso das cores para os personagens. Evidentemente, mencionar a questão do sentimento relacionado às cores é sempre uma questão complexa, uma vez que existem diversas vertentes de pensamento a esse respeito, e que também pode estar muito relacionada com questões e valores históricos culturais. Porém,

é curioso identificar que neste espetáculo, temos a interferência de todas as cores. É por meio da teoria das cores de Kandinsky que podemos verificar algumas questões de associação. Primeiramente, avaliando a seleção dos personagens do universo das fadas, identificamos que Sally queria trabalhar com cores opostas para Titânia e Oberon – respectivamente verde e vermelho –, ressaltando o conflito existente entre os personagens. Titânia, a rainha das fadas, ao usar o verde, estaria representando paz, tranquilidade e natureza, uma cor de harmonia, de acordo com as teorias de Kandinsky. Já o vermelho, que estaria vinculado a Oberon, seria a cor de vida ardente e agitada, também estaria associada à energia, força, impetuosidade, decisão, alegria e triunfo – exatamente o que parece ocorrer com o personagem ao longo do espetáculo.

Todavia, com a substituição do vermelho dos trajes de Oberon pelo violeta, esta cor, segundo Kandinsky, em Do espiritual na arte, vincularia a figura do personagem a um vermelho arrefecido, no sentido físico e psíquico da palavra, ligando a personagem a uma característica mais doentia, apagada e triste. Porém, vale ressaltar que a cultura ocidental associa muitas vezes o violeta, ou roxo, à ideia de luxo, riqueza e mágica. Possivelmente, a alteração caminhe mais nesse sentido do que propriamente na direção da ideia anterior. Puck está vestido de amarelo, Sally expôs que, ao escolher esta cor, queria associar o personagem ao universo dos *clowns*. E definitivamente, essa opção vem ao encontro do que expôs o pintor em seu livro. O amarelo é a cor que estaria associada ao quente, emocionante, à alegria e a felicidade, combinando de certa forma com as características de

Puck no decorrer da trama.

Finalmente, para concluir o universo das fadas, estas estão vestidas de cinza que representaria a imobilidade sem esperança. O cinza seria obtido a partir da mistura das cores complementares vermelha e verde, que, originalmente, eram as cores pensadas para os dois seres superiores deste universo. Seria “a mistura espiritual da passividade acumulada com a atividade devoradora do ardor”, para Kandinsky. Contudo, conforme complementa o pintor e pesquisador, basta clarear o cinza para que essa cor, que contém a esperança escondida, ganhe leveza e se abra aos sopros que a penetram, que justamente é o que se deseja no desenvolvimento do espetáculo. Pensando no casal de namorados, vemos novamente a utilização de duas cores: um deles possui manchas azuis e o outro, manchas rosa e amarelas, que associadas, imprimem no espectador um tom de laranja. O laranja seria uma variação do vermelho e traria consigo a impressão de algo radiante, saudável e sério. Já o azul é a cor associada ao celestial, ao profundo, ao calmo e sobrenatural.

A associação destas cores, provavelmente, não é apenas vinculada a identificação mais facilitada do casal de namorados, mas reflete, de certa forma, o que representa na trama. É curioso observar a opção de cor vinculada ao personagem Bottom e aos demais mecânicos que aparecem durante o espetáculo. A princípio, os trajes desses personagens estariam associados ao marrom – uma cor dura, embotada e estagnante, que seria também a tradução da moderação. Ao observarmos a função desses personagens no texto, percebemos que eles são justamente os

elementos que trazem a harmonia novamente ao universo das fadas, servindo assim de símbolo da temperança e do equilíbrio. Por fim, vale ressaltar que, no final, todos estão vestidos de preto, com roupas elegantes, para assistir ao espetáculo de Píramo e Tisbe. O preto, cor desprovida de ressonância, o silêncio, pode simbolizar, dentre outras sensações – a morte –, contudo, pode também carregar consigo o símbolo do desconhecido, do que estaria por vir, do escuro. Acredito que, além de explorar a questão da elegância, seria justamente a associação com o desconhecido o que foi mais bem explorado neste momento do espetáculo. Deste modo, fica evidente que, de alguma forma, a seleção de cores para os personagens, definitivamente, não foi de todo aleatória, estando claramente vinculada às questões abordadas e selecionadas por Brook para serem exploradas durante a encenação.

Fig 30 Figurino base do casal de amantes – calça com túnica e camisa com manchas em tie-dye – foto da versão de Stratford-upon-Avon (1970)

Fig 31 Figurino base das fadas - túnica cinzas –foto da versão de Stratford-upon-Avon (1970) **Fig 32** Croqui com pesquisa do figurino de Titânia – a túnica verde fluorescente acetinada e as plumas vermelho escarlate

[Em sentido horário] **Fig 33** Figurino de Oberon, Titânia e Puck - túnicas acetinadas respectivamente roxo, verde e amarela – conferindo um lado mais austero para os membros importantes do universo das fadas – foto da versão de Stratford-upon-Avon (1970) **Fig 34** Momento em que Bottom se revela, transformado em asno, com Puck controlando sobre as galerias superiores. Especial atenção para os trajes dos artesãos – roupas que remeteriam aos artesãos do momento– foto da montagem na Royal Shakespeare Company (1970) **Fig 35** Momento em que Bottom se revela transformado em asno– chapéu com orelhas aplicadas e o nariz de asno – foto da montagem na Royal Shakespeare Company (1970)

Fig 36 Momento em que todos estão vestidos de gala, para o conto de Píramo e Tísbe – foto da montagem na Royal Shakespeare Company (1970)

[pág. ant.] Corday empunhando punhal que assassinará Marat em
Marat / Sade
(Fonte:WEISS, 1977: XXI)

PARTE III FASE CENTRO INTERNACIONAL: **MAHABHARATA, QUI EST LÀ e A TRAGÉDIA DE HAMLET**

Assim como o ano de 1968 foi relevante para compreensão do contexto histórico dos espetáculos analisados, no período em que Brook atuou junto à Royal Shakespeare Company, novamente é conveniente entender o que ocorria mundialmente, durante o período posterior ao estabelecimento do Centro Internacional de Pesquisa Teatral. Mais especificamente, compreender os anos que antecedem a mudança na ordem mundial, com a falência da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e o fim da Guerra Fria. A análise, mesmo que breve, do período que antecedeu e sucedeu a queda do Muro de Berlim (1990) servirá, de certo modo, como base para compreensão do comportamento e dos pensamentos que permeiam a sociedade contemporânea à Brook. Servirá, também, para balizar a pesquisa sobre os cenários e trajes de cena dos espetáculos *Ma-rabharata* (1985), *Qui est là* (1995) e *A Tragédia de Hamlet* (2000).

4.1 O fim da Nova Ordem Mundial: colapso dos socialismos, a queda do muro de Berlim (1990) e a globalização.

A exasperação da tensão, entre os blocos capitalista e socialista durante o período da Guerra Fria, deixou uma de suas marcas mais latentes na construção de uma barreira física para separar a Alemanha Oriental, sob o domínio dos países comunistas, do lado liderado pelos capitalistas. Além de dividir a cidade de Berlim ao meio, o muro depunha sobre a divisão do mundo em blocos: de um lado, capitalistas encabeçados pelos Estados Unidos e, do outro, os países socialistas simpatizantes do regime totalitário. O muro de Berlim, como ficou conhecido, foi construído às pressas a partir da madrugada de 1961, e permanecia patrulhado por militares da Alemanha Oriental, com ordens de atirar para matar qualquer pessoa que tentasse escapar para o lado capitalista.

De certa forma, a construção da barreira para bloquear a intensa migração de pessoas do lado socialista – controlador e totalitário - para a “possibilidade” de liberdade, propaganda do lado capitalista, evidenciava que o lado soviético estava enfrentando graves e estruturais problemas internos no modo de operar seu regime. Conforme defende Edson Ferreira em Nova Ordem Mundial,

Em praticamente todos esses países, a supercentralização político-administrativa bem como a imensa burocracia hi-

pertrófiada em todos os níveis e setores geraram uma série de deseconomias de escala nos diversos segmentos da produção, distribuição e organização, com marcantes repercussões como corrupção, falta de motivação, acomodação, etc. A descoordenação e os excessos provocados pelo dirigismo do planejamento centralizado, tornaram crônicos problemas de ineficiência microeconômicas, como desperdício de recursos, baixa produtividade do trabalho, inexpressivos índices de renovação tecnológica (não só de produtos como métodos de fabricação), incapacidade de produção de bens e serviços em quantidade e com qualidade, sobretudo para atendimento de uma demanda mais diferenciada e exigente. A possibilidade de suprir as profundas e ambiciosas metas sociais no plano da habitação, dos transportes e da auto-eficiência na produção agrícola foi agravada pelo desvio de investimentos, no caso da ex-URSS, para setores militares e programas especiais. (FERREIRA, 1997: 20)

A união desses elementos gerou uma verdadeira implosão no sistema socialista estatal soviético. Até os países membros, com sistema menos rigidamente controlado pelo centralismo estatal, não conseguiram atender às necessidades e aspirações socioeconômicas. Era cada vez mais difícil atender aos anseios de liberdade dos produtores, assim como reverter a frustração e ressentimento dos consumidores no momento de optar por algum produto. Para agravar ainda mais o processo vivido pelos países soviéticos, adiciona-se, às questões internas apontadas acima, a intensa crise de energia que colocou todo mundo, sobretudo a Europa, em um violento processo de recessão econômica em escala mundial. As grandes transformações na economia internacional, principalmente a partir da década de

1980, conferiram a este período uma denominação pejorativa de “a década perdida”.

Em 1985, durante o 27º Congresso do Partido Comunista, da ex-URSS, o estadista Mikhail Gorbachev anuncia duas medidas: a Glasnost (política de transparência ou de abertura política) e a Perestroika (política de reestruturação econômica) como condições básicas para a descentralização, modernização e abertura controlada da economia na busca de um “pluralismo socialista” – uma tentativa de reverter a situação cada vez mais preocupante. A Perestroika, proposta inicialmente como um programa de “socialismo de mercado”, posteriormente foi aplicada de modo a propiciar um ambiente favorável à implementação de uma economia de mercado combinada ao socialismo; na prática acelerou o esfacelamento da, então frágil, URSS.

Os graves problemas estruturais existentes, assim como as dificuldades em superar a inércia imposta pelo dirigismo do planejamento centralizado que imperou por mais de meio século, pareceram subestimados tanto pela equipe de apoio quanto do estadista nesta proposição. A situação combatida, não somente não foi dizimada, como tornou o sistema cada vez mais desorganizado. As enormes ineficiências e carências do sistema socialista vigente não foram equilibradas pelos agentes de mercado de oferta e procura. Ao contrário, os resultados mais rápidos foram: “a intensificação de sabotagens e oportunismos, a criação de novos privilégios, a explosão inflacionária, o recrudescimento da marginalidade social, a delinquência, etc.” (*ibidem*: 22)

O período entre 1985 e 1990, na União Soviética, foi marcado

por forte queda do Produto Nacional, crescentes déficits orçamentários, duplicação da dívida externa, queda generalizada da produção, diminuição das exportações, o que agravou a crise econômica e social e geopolítica. Situação esta que a tornou constantemente ameaçada por separatismos, conflitos étnicos, religiosos, nacionalistas e de fronteiras. Assim, a Glasnost, a Perestroika e as transformações políticas e econômicas iniciadas naquele momento, permitiram e incentivaram a aceleração das mudanças nos países da Europa Oriental, como a ex-Alemanha Oriental, Polônia, a ex-Tchecoslováquia, Hungria, Bulgária, Romênia e também em países indiretamente ligados à esfera de influência da ex-URSS como a Albânia e a ex-Iugoslávia.

No plano da política internacional, tomam-se importantes decisões que contribuiram para o fim da Guerra Fria. Em 1986, há a suspensão unilateral dos testes nucleares subterrâneos. Em 1987, é assinado, com os EUA, o tratado de eliminação de mísseis de médio alcance. Em 1988, a URSS retira as tropas do Afeganistão. Em 1989, normalizam-se as relações com a China e apoiam-se as reformas na Europa Oriental. Esses fatos conduzem ao fim do Pacto de Varsóvia (bloco militar dos países socialistas do Leste Europeu), em 1990, à queda do muro de Berlim e à posterior reunificação da Alemanha.

A destruição do muro de Berlim, de certo modo, tornou-se o emblema do colapso dos socialismos e a ela ficou associada a transformação da nova organização mundial, com a extinção da maior potência socialista e com o fim da Guerra Fria. De fato, era um forte símbolo do poderio socialista, que o manteve

durante toda sua existência, por mais de um quarto de século (1961 – 1990), sempre bastante patrulhado, praticamente interrompendo os movimentos de emigração tanto da Alemanha Oriental, quanto de Berlim Oriental para o lado capitalista. Em 09 de novembro de 1989, durante um movimento revolucionário que ocorria internamente na URSS, o governo da Alemanha Oriental anunciou que os cidadãos do lado ocidental poderiam visitar seus parentes, atravessando, assim, as fronteiras estabelecidas pelo muro.

O impulso decisivo para a queda do muro foi um mal-entendido ocorrido durante uma conferência de imprensa, transmitida ao vivo pela televisão da Alemanha Oriental. Naquela ocasião, um membro do Partido Socialista Unificado da Alemanha anunciou a decisão do conselho dos ministros de terminar com as restrições de viagens na República Democrática Alemã. Momentos depois do pronunciamento, a mesma notícia é veiculada pela rádio e televisão ocidental, conduzindo muitos cidadãos aos postos de fronteira para pedir a travessia. Todavia, até aquele momento, nem as unidades militares, nem as unidades de controle de passaporte haviam sido instruídas sobre como proceder com a questão. A multidão se revolta e abre uma passagem: primeiro no posto de Bornholmer Strasse e, mais tarde, em outras partes do centro de Berlim e da fronteira ocidental.

Com a veiculação da abertura da fronteira, pela televisão, outros se instigam a participar do evento. A população do lado oriental foi recebida com muita euforia pelos cidadãos de Berlim Ocidental e pessoas que nunca tinham se visto antes, pois estavam

divididas pela barreira, cumprimentaram-se durante essa grande celebração. Naquele momento, o parlamento alemão (Bundestag) interrompeu as discussões e os deputados cantaram o hino nacional da Alemanha. A queda do muro de Berlim permitiu a reunificação alemã formalmente celebrada em 03 de outubro de 1990.

Enquanto isso, Gorbatchev sofre uma série de derrotas no campo político interno. A começar com a série de movimentos de separação de ex-repúblicas soviéticas do Báltico, Estônia, Letônia e Lituânia, declarando independência. Seguiu-se o insucesso na obtenção de assinaturas para o novo Tratado da União, visando à manutenção da URSS. E, finalmente, a decisiva derrota no plebiscito, na segunda mais importante ex-república soviética – a Ucrânia –, em que os eleitores se manifestaram a favor da independência do país no final de 1991. Assim, a deterioração da URSS, o fim de uma das superpotências político-militares e da bipolarização do poder em nível mundial, conduziu ao término da Guerra Fria e ao que se convencionou de chamar de “Nova Ordem Mundial”. Desta maneira, os Estados Unidos se veem, a partir deste momento, como a única superpotência com poder de intervenção mundial.

Com o colapso das repúblicas soviéticas, duas fortes tendências se iniciam, sobretudo, na Europa. A primeira delas, na Europa Oriental, a tendência separatista impulsionada pelos conflitos nacionais, étnicos e religiosos, como já foi mencionado anteriormente. Os resultados dessa iniciativa, segundo coloca Ferreira, “foram a exclusão de grupos, discriminação nacional, étnica, a in-

tolerância religiosa, a delimitação de novas fronteiras, guerras e desagregação de países multinacionais como a ex-URSS, a antiga Iugoslávia e a divisão da Tchecoslováquia.” (*ibidem*: 27) Com essas intervenções, também se encerram a política centralista, as dominações e supremacias nacionais, e as políticas imperialistas.

Em contrapartida, a segunda inclinação, observada na Europa Ocidental, foi a crescente integração econômica e social entre os países, quase todos já membros da União Europeia. “O tratado de Maastricht, de 1992, que aprofundou e ampliou as medidas definidas no Tratado de Roma, de 1957, estipulou as condições, metas e prazos para a criação do pretendido Estados Unidos da Europa.” (*ibidem*: 27) O fim do mundo socialista derrubou os últimos entraves políticos e ideológicos referentes à expansão do capitalismo por todo mundo. Observa-se um rápido crescimento do comércio internacional, em um ritmo mais acelerado do que o crescimento econômico dos próprios países.

Contudo, o fenômeno de constituição e aumento de blocos econômicos de livre comércio regionais, com o desaparecimento de barreiras alfandegárias, reservas de mercado etc., não é somente um privilégio europeu. Entre outros, podemos ressaltar o Mercosul, na América do Sul, a CEMAC (Comunidade Econômica e Monetária da África Central), na África Central, a NAFTA (Tratado Norte-Americano de Livre Comércio), na América do Norte, ALCAANZ (Área de Livre Comércio entre a Associação de Nações do Sudeste Asiático, Austrália e Nova Zelândia), entre os países do Sudeste Asiático e os países da

Oceania. Com essa integração entre mercados e a interdependência entre as economias nacionais, desenvolve-se uma rede mundial de mercados e produtos, bens, serviços, capitais e tecnologia.

Denominado como globalização, esse fenômeno que ainda vivemos, segundo Ferreira, ficou caracterizado como um momento histórico de expansão intensa do capitalismo, impulsionada pelo desenvolvimento e pelo aumento de recursos capazes de gerar riquezas e possibilitar a criação de oportunidades de trabalho e renda para as populações mundiais. Todavia, como uma das consequências das rápidas mudanças no mundo, observa-se um intenso descompasso entre a velocidade da introdução das mudanças ou das inovações tecnológicas e a necessidade de reformas econômicas juntamente com investimentos para absorver essas mudanças, bem como de transformações culturais para poder entendê-las. Novas tecnologias de informação e a remoção de entraves burocráticos permitem que se realizem, cada vez mais, investimentos internacionais globais, de modo bastante ágil e também volátil.

Esse processo passa a reestruturar a forma de interligação e inter-relação entre os países. Estes são impulsionados por novos processos produtivos, por tecnologias inovadoras de comunicação, fundamentadas na microeletrônica, na informática, na robótica, em novas matérias, biotecnologia e tecnologias “de ponta”. Os novos métodos de gestão, programas de melhoria de eficiência e metas de qualidade total contribuem cada vez mais para a elevação da produtividade e para a contenção de

custos, condições para a maior competitividade nos mercados nacionais, regionais e globais. Desta forma, constitui-se um novo processo de ruptura histórica com um novo ciclo de desenvolvimento do capitalismo. É uma situação que altera estruturalmente a realidade vivenciada até o momento e passa a reformular toda organização mundial. É um novo ciclo de mundialização, que ultrapassa os limites e as fronteiras dos países, e que é simultaneamente um ciclo de integração e de fragmentação.

A responsabilidade pela interligação mundial deve-se, em grande parte, à acessibilidade de uma maior parte da população aos modernos meios de transporte e comunicação - especialmente telefonia móvel e acesso à rede mundial de comunicação (internet) -, que se viabilizaram com o avanço tecnológico dos países. Facilitou-se, assim, o fluxo de informações e a movimentação de pessoas por todo planeta. Obviamente, o estreitamento das relações tem uma intensidade diferenciada, dependendo do nível de desenvolvimento econômico e do interesse das demais nações. Evidentemente, traz inegáveis benefícios para as empresas, cidades, regiões e países que participam da sua realização e desenvolvimento.

Pode-se dizer que o incremento no acesso à comunicação em massa tem impacto de grande conotação democrática na sociedade global, uma vez que permite acesso de pessoas, antes alienadas, ao conhecimento de notícias de todo o mundo em tempo real. Infelizmente, o livre fluxo de informações, para alguns governos e para entidades religiosas com poder na sociedade, é tido como uma ameaça. E tem-se gasto enorme quantidade de

recursos para se restringir e limitar o tipo de informação que seus cidadãos podem acessar.

Outra questão pertinente de reflexão está vinculada à lógica da segregação. Trata-se de zonas mais pobres, que não são dotadas da devida infraestrutura para atrair investimentos e que, de modo geral, não possuem poder aquisitivo necessário para constituir um mercado consumidor de produtos e serviços mais modernos, sendo relegados, assim, à condições extremamente miseráveis. A grande maioria da população está à margem do sistema produtivo e do consumo moderno, com baixos padrões de educação, de saúde, de segurança, de lazer e, por consequência, sem oportunidade de viver dignamente em condições humanas minimamente aceitáveis.

Nesse contexto, apesar de uma das lógicas do mundo globalizado ser a derrubada de fronteiras nacionais para produtos e mercadorias e a efetivação de mercados livres, não se verifica o mesmo para a circulação de pessoas. Ao contrário, levantam-se, de maneira avassaladora, barreiras e proibições às entradas de imigrantes, principalmente nos países desenvolvidos do Primeiro Mundo. A situação da migração no mundo se agrava porque aumenta o número dos que migram não só por melhores oportunidades de trabalho, mas também para se refugiarem por problemas políticos, vítimas da intensidade de conflitos étnicos, religiosos, tribais.

4.2 Fase do Centro Internacional de Pesquisa Teatral (1970): o amadurecimento das experiências de Peter Brook.

É curioso observar a trajetória do surgimento, neste novo período na vida de Peter Brook, do Centro Internacional de Pesquisa Teatral⁹ - momento que o consagrou entre os diretores mais importantes do final do século XX e início do século XXI -, e identificar que, realmente, essa movimentação em busca de uma cultura mais universalizada e integrada na esfera global, ocorre em um período bastante anterior ao anúncio da Glasnost e da Perestroika e a consequente queda do socialismo. Na realidade, suas origens estão interligadas ao fatídico ano de 1968, novamente. Exatamente um mês antes da eclosão da revolta estudantil e dois anos antes da estreia de *Sonho de uma Noite de Verão*, Brook tinha sido convidado pelo ator e diretor Jean-Louis Barrault para criar um *workshop* com atores, escritores e diretores de diversas origens e culturas no Théâtre des Nations, em Paris.

Sua pesquisa, rumo a uma nova orientação teatral, teve suas raízes com os atores na LAMDA (London Academy of Music and Dramatic Art). Contudo, agora se abriam novas possibilidades de investigar os aspectos fundamentais do teatro, a partir da mistura de diferentes culturas, com um grupo de artistas muito

heterogêneo. Dentre os atores que participaram deste primeiro momento, encontra-se Yoshi Oida, recém chegado do Japão especialmente para trabalhar com o diretor, cuja repercussão aumentava bastante na Europa. Assim que se encontrou com Brook pela primeira vez no escritório de Jean-Louis Barrault, ouviu dele uma sugestão de exercício e uma pergunta que revelavam bastante sobre seus desejos e objetivos, assim como sobre a forma com que conduziria os trabalhos com os atores internacionais:

Aconteceu um acidente na rua. Um homem coberto de sangue está largado fora do automóvel. Curiosos se aproximam dele. Se esse homem se levantar e, de repente, sorrindo, cumprimentar os curiosos, estes se transformam imediatamente em espectadores e o homem ensanguentado vira ator. Sem palco, sem iluminação, criou-se uma situação entre o homem real e o personagem, entre a realidade e a ilusão, é bem mais sutil que no teatro convencional. Quero fazer algumas experiências com a intenção de explorar esse processo. Participarão disso atores vindos de quatro países: França, Estados Unidos, Inglaterra e Japão. Você está interessado em participar dessa experiência? (OIDA, 1999: 24)

Evidentemente, Yoshi aceita participar do experimento que o intrigava bastante. Não era somente a proposição de uma nova possibilidade de começo de trabalho com Brook, como também a opção por atores que falavam línguas bastante distintas, como se o espetáculo devesse ser interpretado por atores mudos. A

⁹ Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT) é o nome em francês do grupo formado por Peter Brook e Micheline Rozin em 1970.

princípio, os encontros do grupo ocorreram em uma sala de exposições nos Gobelins, a fábrica de móveis nacional (Le Mobilier National), no sudoeste de Paris. Ali, o grupo teria como objetivo a montagem de um espetáculo baseado em *O Balcão*, de Jean Genet, exercitando, assim, uma reflexão crítica sobre os acontecimentos e o caos político que estava sendo vivenciado na França naquele momento, conforme informa Matteo Bonfitto, em A cinética do invisível.

Todavia, ao repensar a questão, por se tratar de um grupo internacional, Brook decide romper com a ideia da convocação da greve geral e troca o texto por outro que já havia trabalhado por duas vezes em Stratford-upon-Avon: *A Tempestade*, de Shakespeare. Ele achava que nunca havia conseguido encontrar a essência do espetáculo.

O diretor, durante os primeiros encontros, solicita um exercício que relembra questões que haviam sido conduzidas durante o período com o *Teatro da Crueldade*. Yoshi Oida relata, em Um ator errante, que, já no primeiro ensaio, com os atores reunidos, lhes é solicitado que somente entrem no espaço de ensaio de olhos fechados para que pudessem estabelecer contatos uns com os outros pelo toque. Além do tato, também era permitido que utilizassem a voz. Segundo explica, a comunicação que se estabelecesse “não era de ‘ator para ator’, mas de ‘ser humano para ser humano’”. Entendi mais tarde que esse nível de comunicação era o coração do teatro.” (ibidem: 25)

Como o tempo que tem disponível para o *workshop* é escasso, após alguns encontros, começam as improvisações sobre os

personagens. Brook, então, coloca todos os atores para improvisar a mesma cena do espetáculo que estavam estudando. Segundo Oida, essa estratégia permite que o diretor descubra tanto as qualidades dos atores com quem está trabalhando, como as diversas possibilidades permitidas pela situação improvisada, para, na sequência, optar pela que estivesse mais adequada. Infelizmente, um mês depois de iniciarem as atividades, devido ao tumulto com a insurreição dos estudantes, o grupo teve que deixar o galpão de Mobilier National e a experiência de Paris teve que ser interrompida.

Brook volta para Londres, logo a seguir, porém, o início da experiência em Paris permanecia rondando seus pensamentos. Como tinha reunido atores de todas as partes do mundo para trabalharem juntos, não queria desperdiçar a oportunidade de seguir adiante com suas indagações. Intervém junto ao British Arts Council e a Royal Shakespeare Company para dar prosseguimento ao trabalho e não dispersar os atores. Assim, organiza com a sua primeira companhia de atores internacionais, mesmo que somente pelo curto prazo de três meses, o que chama de projeto piloto, no Round House, baseado na desconstrução de *A Tempestade*. Tanto para Brook como para os atores que estavam envolvidos no processo, estava evidente que se tratava de um laboratório de pesquisa, que poderia ser útil tanto para eles como para quem quisesse partilhar das mesmas experiências.

Segundo relata Albert Hunt em Peter Brook (directors in perspective), Brook queria testar se, com uma livre aproximação com o espetáculo de Shakespeare, os atores atingiriam o poder

e a violência que acreditava estarem presentes no texto. Além do que, esperava que com a mistura dos atores estrangeiros trabalhando juntos, atingiria uma síntese de estilos, que triunfariam sobre a passividade da audiência burguesa dos palcos ingleses. A *Tempestade* entra em cartaz, no final de 1968, como um projeto em desenvolvimento (*work in progress*). A apresentação de cerca de uma hora, não utilizava mais do que 500 linhas do original de Shakespeare e exibía uma mistura de várias linguagens: canções, rituais, mímicas e acrobacia.

Segundo relata Yoshi em *Um ator errante*, o cenário era composto por um pequeno palco em forma de “T” cercado de andaimes. O público, cerca de 500 espectadores, sentava-se onde desejasse, com exceção de um dos lados do palco. Deste modo, a área de representação era compreendida pelo palco, chão e andaimes e criava para uma espécie de “leque” – formado pelo público sentado em duzentos e setenta degraus, pois não havia assentos, ou bancos para os espectadores. Para acompanhar as cenas, o público era obrigado a se deslocar e quem estivesse sobre o andaime se movia, com o manejo dele, em torno do espaço. Os atores já estavam ocupando o espaço durante a entrada do público e se aqueciam física e vocalmente para a encenação. Na sequência, se transformavam conforme a exigência de cada cena.

A intenção de Brook, com essa proposição, era permitir que os atores se tornassem “da mesma matéria de que são feitos os sonhos.” (ibidem: 40) Começavam como parte do público e, depois, com sua movimentação, criavam um efeito de ilusão. Havia

cinco músicos tocando bateria e percussão, sob uma iluminação branca e muito brilhante. Os trajes de cena, segundo descrito por Hunt (*idem*, 1995: 137), eram compostos por uma mistura de roupas que pareciam ter sido usadas nos ensaios: roupas de karatê, um quimono, um fato de treino, camisetas e calças jeans.

Definitivamente, a possibilidade de colocar o público em contato com o trabalho laboratorial de *A Tempestade* estabeleceu raízes bastante profundas na necessidade artística de Brook, conforme coloca para Croyden:

Eu quero levar o que foi experimentado com muita simplicidade no projeto de *A Tempestade* [1968] e desenvolvê-la mais plenamente, ao longo de linhas mais permanentes. (...) Agora eu quero desenvolver o elemento orgânico que já estava no projeto, em outras palavras, um centro no qual é possível fazer teatro, reunindo atores e colaboradores de diversos países e fontes. (CROYDEN, 2003: 27)

Além do desejo de estabelecer o grupo que continuasse e aprofundasse as questões iniciadas com o projeto piloto, outra contribuição deste momento, segundo observa Yoshi Oida, foi a importância que adquiriu “o confronto de diferentes culturas teatrais do Oriente e do Ocidente” em seu trabalho. (OIDA, 1999: 34)

Em 1970, no mesmo ano em que alcança enorme sucesso com sua versão de *Sonho de uma Noite de Verão* e, exatamente dois

anos depois das experiências iniciais com o grupo internacional, Brook e a produtora Micheline Rozan formularam os princípios para criação do Centro Internacional de Pesquisa Teatral, agora estabelecido por sua conta própria. A partir dessa decisão, Brook e sua família se estabelecem em Paris, raramente retornando para Londres, fato que altera completamente não só a sua carreira, mas também a dos artistas que foram convidados para trabalhar e estudar no Centro. A princípio, estabelece um período mínimo de três anos para o desenvolvimento da pesquisa. Convida pessoas de todas as partes do mundo, ligadas ao teatro: encenadores, escritores, músicos, cenógrafos, figurinistas, artistas e atores, para investigarem questões fundamentais sobre teatro: ‘O que é o teatro?’, ‘O que é um ator?’, ‘O que é o público?’. Examinam essas questões sem ideias preconcebidas.

As audições para ingressar junto ao grupo de pesquisadores se iniciam e duram aproximadamente um mês. Após alguns encontros com mais de cento e cinquenta atores, *designers* e diretores, das mais diversas origens, selecionam-se membros de formação teatral bastante diversificada. Segundo Croyden, o grupo original era composto:

[...] por quatro artistas de La Mama, em Nova Iorque: Andrei Serban, Andreas Katsulas, Michelle Collison, e Lou Zeldis; um do Japão: Yoshi Oida; um da África: Malick Bowens, uma da Alemanha: Miriam Goldschmidt, dois da Inglaterra: Bruce Myers e Natasha Parry, e um da França: François Marthouret. (*idem*, 2003: 25)

Brook estava a procura de atores que, inicialmente, estivessem abertos ao processo que iriam abraçar, que soubessem se comunicar com os demais de forma livre e que, com sua arte, conseguissem ultrapassar a imaginação do encenador. Contudo, Oida, em *Um ator errante*, revela que, mesmo inconscientemente, existia uma preferência de Brook por atores que causariam problemas, por aqueles que não se deixavam convencer facilmente e que defendiam fervorosamente as suas próprias ideias. Mais tarde, se vincularam ao Centro os compositores Richard Peaselee e Elizabeth Swados e a atriz Helen Mirren. Como não poderia deixar de ser, Sally Jacobs, parceira de Brook por muitos anos, também foi convidada a integrar o grupo como *designer* de cenários e figurinos e permaneceu contribuindo com a pesquisa até o espetáculo *A conferência dos pássaros*. Assim, finalmente o grupo estava formado. Americanos, europeus, africanos, médio-orientais e extremo-orientais misturavam-se em uma pequena comunidade “mundial”.

De tempos em tempos, outros artistas e colaboradores eram convidados a participar do grupo, de acordo com as necessidades do projeto que iriam desenvolver. Num primeiro momento, foi o caso de Moshe Feldenskraiss, um mestre de consciência corporal; Joseph Chaikin, um diretor convidado; Kristin Linklater, um professor de voz, e Cathy Berberian, um cantor. Posteriormente, o diretor técnico, Jean-Guy Lecat, ingressa na companhia, seis anos após sua criação, com a responsabilidade de adequar o espaço cênico e teatral às necessidades do grupo e

a cenógrafa e figurinista Chloé Obolensky inicia seus trabalhos junto a Brook na criação de *O Jardim das Cerejeiras* em 1981.

Durante entrevista concedida ao pesquisador, tanto Yoshi Oida como Jean-Guy Lecat revelam que o Centro de Pesquisa Teatral, com o passar dos anos, de certa forma, mantém uma estrutura-base; contudo, os demais atores e colaboradores são convidados a partir das necessidades de cada montagem. Às vezes, contava-se com cinquenta membros, outras vezes, esse número restringia-se a dez. Neste momento, passa-se a buscar atores que possuam duas qualidades ao mesmo tempo: a inocência e a experiência. Buscam-se artistas ingênuos, ou seja, não corrompidos em seus sentimentos, mas que tenham conhecimento, adquirido com a experiência da realização do ofício.

“É possível para um ator ser muito experiente, passar por todos os tipos de vergonha e experiências humilhantes no trabalho, e ainda manter uma inocência essencial.” (BROOK, 1999: 62) A partir de 1974, a difícil função de encontrar os atores para determinados projetos passa a ser responsabilidade de Marie-Hélène Estienne, que se torna uma figura muito importante no desenvolvimento do trabalho junto a Brook. Ela torna-se praticamente o seu braço direito: trazia ideias, organizava os ensaios, escrevia, lia etc.. David Bennet (LAVENDER, 2001: 59) observa que chega um momento em que não se consegue mais imaginar Brook sem a figura de Marie-Hélène e vice-versa.

Inicialmente, o Centro foi apoiado por doações de fundações e o Ministério da Cultura francês ofereceu novamente o espaço do Centro de Exposições das Tapeçarias Nacionais de Gobelins

- Mobilier Nacional, para que, ali, na antiga fábrica de tapeçaria, estabelecessem seu estúdio. Era uma sala comum, sem ornamentos, com cem metros de comprimento por cem metros de largura, com paredes de pedra sem janelas e piso muito gelado que, inicialmente, criava uma atmosfera bastante fria. Gradualmente, todos se ambientaram ao novo local, criando um estilo próprio de utilização do espaço. Brook, originalmente, tinha proposto que utilizassem um tapete de seis metros quadrados no chão, rodeados de almofadas, estabelecendo, assim, uma área de atuação e discussão. Naturalmente, alguns membros achavam bastante incômoda e desconfortável essa posição de sentar-se ao chão para realizar todas as atividades do grupo, mas, segundo releva Oida, Peter Brook “dizia que não pode existir uma verdadeira comunicação quando se está sentado em volta de uma mesa.” (OIDA, 1999: 76)

O trabalho começava mais precisamente todos os dias às dez horas da manhã. Brook levava exercícios físicos e vocais e improvisação, bem como discutia problemas específicos e projetos futuros, com o objetivo de:

Juntos confrontamos as dificuldades do teatro em sua forma atual e sentimos a necessidade de reexplorá-lo através de uma nova estrutura. Queríamos escapar da ideia de companhia, mas não queríamos nos enclausurar em um laboratório, fora do mundo. Sentíamos que a pesquisa teatral precisa ser constantemente testada na performance, e que a performance precisa ser incessantemente revitalizada pela pesquisa, com o tempo e as condições que esta requer – e que uma companhia profis-

sional pode oferecer. (BROOK, 1987: 105)

Assim, estabeleceu-se que o Centro seria o ponto de convergência de diferentes culturas, além da necessidade de transitarem livremente, com seu grupo heterogêneo, em longas viagens que permitiriam a interação com povos que não tiveram contato anterior com grupos teatrais. Estabelece-se como regra a necessidade de fazer cultura, com a finalidade de que as ideias trabalhadas internamente fossem disseminadas posteriormente no contato dos membros do grupo com outras companhias já estabelecidas. Deste modo, convencionam que se trata, acima de tudo, de um processo de pesquisa. Estavam, nesse começo, tentando descobrir algo, com os meios de que dispunham, com o intuito de transmitirem seus resultados a outras pessoas. E, para tal, precisavam de muita preparação para se tornar instrumentos dessa pesquisa.

O objetivo é sermos instrumentos que transmitam verdades que de outro modo permaneceriam ocultas. São verdades que podem surgir de fontes profundamente íntimas ou muito distantes de nós. Qualquer preparação que façamos é apenas parte da preparação total. O corpo deve estar pronto e sensível, mas isso não é tudo. A voz tem que ser aberta e livre. As emoções tem que estar abertas e livres. A inteligência tem que ser rápida. Tudo isso tem que ser preparado. Há vibrações elementares que vêm à tona com muita facilidade e há outras mais sutis que só despontam com dificuldade. Em cada caso, a vida que estamos buscando significa ruptura com uma série de hábitos. Um hábito de falar talvez um hábito criado por toda uma linguagem. Uma mistura de pessoas com inúmeros hábi-

tos e sem dispor nem mesmo de uma língua comum reuniu-se para trabalhar. (*ibidem*: 107)

Deste modo, o Centro se tornara uma referência, ou melhor, um veículo de expressão artística que tinha a intenção de explorar - por meio da arte - as relações humanas, as relações entre os artistas, as relações com o público, com o material que iria ser investigado. Brook queria estabelecer um grupo estável de atores e um lar permanente, onde poderia experimentar, esclarecer, destilar e descartar as ideias que tinha acumulado ao longo dos anos. Seu objetivo era, assim, formar uma companhia de teatro ambulante, não institucionalizada que permitiria uma fusão entre culturas, temperamentos, estilos e origens em prol da universalidade. Queria se libertar dos dogmas estabelecidos nos teatros, dos conselhos administrativos e, inclusive, do aprisionamento dos edifícios teatrais e de seus palcos que, por si só, engessavam qualquer experimentação.

Como forma de preparar seus principais instrumentos para esta tarefa, os atores estudavam acrobacia, *tai chi chuan*, movimentos do teatro nô e *kathakali*, e realizavam exercícios de voz, liderados por Yoshi Oida. Brook tinha total clareza de que o processo de pesquisa tem duração e que a investigação é sempre renovada durante a realização. Assim, em um primeiro momento, atem-se novamente ao combate a uma das questões que julga mais rígida e assentada no teatro: a forma convencional pela qual se realizavam peças desde o teatro do século XIX. Deste modo, recria uma movimentação no sentido de resgatar algumas questões que tinham sido apontadas tanto no projeto piloto como

no trabalho com o *Teatro da Crueldade* e estabelecer o embate, direcionando a pesquisa rumo ao teatro não verbal, como uma reação ao teatro literário.

Assim, como reação à ideia de que as palavras do texto seriam os elementos mais importantes na expressão teatral, adotou-se a atitude de afastar os atores da palavra, para que descobrissem o universo de possibilidades expressivas que carregavam em si. Yoshi Oida, por exemplo, conclui que “a expressão teatral não se resume apenas em dividir um diálogo com outro ator, mas em descobrir as motivações escondidas que estão, antes de mais nada, no próprio diálogo.” (OIDA, 1999: 25) Algumas das temáticas mais importantes no decorrer dos primeiros anos da pesquisa foi o uso da voz e da linguagem. Começaram a partir de uma questão bastante prática vivenciada pelo grupo: uma vez que os atores não conheciam os idiomas uns dos outros, como poderiam estabelecer uma comunicação entre eles? Rapidamente concluem que é possível estabelecer uma comunicação por intermédio de movimentos corporais.

Parte do treinamento proposto por Brook para desenvolvimento da agilidade de seus atores e para tornar a comunicação entre eles mais eficiente, estava vinculada a utilização do bambu. Cada um dos atores recebia três bastões de bambu, de tamanhos distintos, como relata Oida: “um de um metro, o segundo de dois metros e o terceiro de um metro e meio.” (*ibidem*: 66) Os bastões eram utilizados de distintas maneiras. A primeira delas, como elemento de conscientização corporal: eles deveriam, por exemplo, ao sustentar o objeto verticalmente, observar qual era

a relação entre a postura de seus corpos e o bambu. Em seguida, eram propostos exercícios que trabalhavam os bastões como extensões dos seus corpos, conduzindo, assim, a uma conscientização dos gestos e de sua dimensão espacial. Por fim, poderiam ser utilizados como acessórios durante a encenação. Vale ressaltar que estes elementos foram muito utilizados em cena durante vários espetáculos da companhia ao longo dos anos.

Algum tempo depois da utilização do bambu como instrumento de trabalho, o grupo adota um novo elemento: caixas de papelão. Escolhem esse material, pois é um objeto concreto, fácil de ser achado em qualquer lugar do mundo, de uso cotidiano e nada poético. Ao mesmo tempo, é altamente maleável e permite assumir milhares de identidades e, por ter dimensões, permite a criação de um espaço. Pode ser utilizado para proteger, esconder, aprisionar, entre infinitas possibilidades. Outra atribuição do material é a sua alta mobilidade e dispensabilidade. Segundo explica Brook, naquele momento, eram exatamente essas atribuições que deveriam ser trabalhadas. Era preciso materializar a ideia de que estavam em um processo de pesquisa. E a investigação baseia-se na possibilidade de intermináveis descartes - o que é descoberto durante os encontros poderia ser “rasgado” e “substituído” para que novas formas pudessem aparecer. Num constante processo de fazer e desfazer.

Brook queria explorar a ligação entre o universo cotidiano e o universo imaginário. E, para atingir tal objetivo, era necessário se desprender dos hábitos mentais, dos sentimentos, dos gestos cotidianos e concentrar as energias de maneira teatral.

A partir de exercícios de improvisação, coloca sobre o tapete, usado para ensaio, a imaginação do ator, a caixa e a imaginação da plateia. Os exercícios muitas vezes contavam com a participação de público, mesmo que não fosse um espetáculo acabado. Afinal, a pesquisa do Centro tem uma de suas raízes fincadas na relação entre o ator e os espectadores. Com o intuito de atingir os sentimentos poéticos, trabalhava-se a ressignificação dos objetos (tanto o bastão de bambu, como a caixa de papelão), através da imaginação e da criação de situações.

Percorrendo um primeiro resultado de todo este processo, Brook envolve o poeta Ted Hughes nos encontros do grupo, com a meta de começar a trabalhar em uma nova peça experimental. Dessa reunião, originou-se *Orghast*, o primeiro projeto que envolveu toda a companhia. Na verdade, trabalhando juntos por meses e anos, essa era a tentativa de colocar em cena a pesquisa baseada nos processos de improvisações. Conforme salienta o diretor, a preparação para o teatro não literário é fruto de um longo percurso em que o grupo de atores, trabalhando juntos por dois anos, chega a um ponto de criatividade espontânea. Hughes cria uma nova língua com palavras não identificáveis, referenciada nas línguas mortas, tendo como pano de fundo a temática mitologia de Prometeu. Com essa nova língua, estabeleceu uma base sonora para que os atores pudessem imprimir seus gestos.

Vale ressaltar que se trata também da primeira tentativa do grupo de expandir a pesquisa para novos horizontes. Escolheu-se explorar o Irã, antiga região da Pérsia, como primeiro local

de visita, por se tratar exatamente da área onde as culturas orientais e ocidentais encontravam-se no período da antiguidade. Fato que, segundo Brook, propicia um maior contato com as emoções. Em 1972, quando retornam do Irã, estavam convencidos de que trabalhar em outros países e encenar com um grupo internacional era vital para descobrir algo sobre o teatro e sua relação com o público. Após essa empreitada, decide-se expandir os horizontes para outros locais como África, em busca de pessoas que não tivessem tido qualquer contato com teatro.

A escolha pela África ocorre por três razões:

1. A primeira, por se tratar de uma sociedade que tinha suas raízes fundamentadas em lendas, na musicalidade, em mitos, religião e cerimônias. Esse contato com seus rituais e sua cultura poderia conferir outra compreensão sobre o que o teatro era ou poderia ser.

2. A segunda é que estavam nessa etapa, fazendo um trabalho relacionado diretamente com o público. Acreditavam que nenhum trabalho teatral poderia se tornar possível se não se estabelecesse uma relação direta com as pessoas que estão assistindo. O espectador tornava-se, assim, um participante da ação. Pensavam que essa relação deveria ser estudada, sentida e aprendida. E para isso, seria fundamental praticar com bons espectadores.

3. Finalmente, nada melhor do que se colocarem diante de plateias difíceis. Eram espectadores altamente sensíveis e exigentes, quando não se estava cumprindo a solicitação em

cena. E assustadoramente indiferentes, quando a relação teatral não era estabelecida. Não era em todo lugar que se encontraria um público não condicionado ao teatro e ainda completamente livre para entrar e sair de imaginação oferecida pelos atores.

Nas aldeias africanas, as pessoas nunca tinham visto teatro anteriormente. Nunca tinham visto pessoas atuando. Eram completamente inexperientes. Soma-se a toda essa condição, o fato de ser uma região em que poucas pessoas falavam qualquer dos idiomas dos integrantes do Centro. Essa circunstância era bastante favorável aos objetivos propostos, em um verdadeiro deleite para tudo o que estava sendo vasculhado.

A qualidade da atenção que vinha do público mudava os atores profundamente. Havia interesse e atenção instantânea, mas não julgamento, de modo que os atores descobriram que era possível estabelecer uma relação com o público. A presença da plateia, a partir de então, tornara-se definitivamente um fator de segurança. O ator sentia-se mais solto e livre, cria que poderia ir mais longe, exatamente porque havia pessoas ao seu redor. Assim, estabeleceram-se novos canais de comunicação.

A pequena comunidade internacional de Brook transformava em teatro qualquer espaço vazio, no momento em que uma situação teatral ali tivesse sido criada pela atuação. Bastava que algumas pessoas se reunissem em algum lugar, não importando onde, e que alguém contasse uma história para que o espaço fosse vivenciado como um teatro. *A priori*, assumiam o risco de não ter nada preparado. Iam de aldeia em aldeia, sem ideia do que iriam usar ou por onde começar. Poderia ser uma música,

um movimento, ou uma improvisação. Invariavelmente, esse risco aterrorizante proporcionou os melhores resultados, porque tornava o ato de se fazer teatro um diálogo direto com a plateia. Toda relação começava com atores sentados em círculo sobre o tapete que transportavam e com cerca de duzentas de pessoas reunidas em torno dele.

Um dos atores começava a caminhar sobre o tapete. O ato de caminhar levaria uma segunda pessoa a andar também, o que poderia extrair uma reação do público. Trabalhavam com a tradição dos grupos de teatro popular, embora não estivessem realmente à procura dessa tradição. Os atores sobre o tapete dispunham de total liberdade para criar e sempre eram acompanhados por uma resposta contínua do público. O tapete somente servia como um delimitador da área de trabalho. Contudo, sobre ele, puderam testar, em diversas partes do mundo, as bases técnicas do teatro shakespeariano, por exemplo. Descobrimos “que o melhor modo de estudar Shakespeare não era examinar reconstruções de teatros elisabetanos, mas simplesmente fazer improvisações sobre um tapete”, conforme explica Brook em A porta aberta. A esta experiência deram o nome de *the carpet show* (O espetáculo no tapete).

Finalmente, Brook revela, em entrevista a Croyden, publicada em Conversations with Peter Brook, no momento da decisão de ir à África, que iriam a cada ano realizar uma tarefa bastante importante. No primeiro momento, a grande tarefa tinha sido estar em contato com uma determinada cultura e, assim, todos trabalharam juntos no Irã. Escolheram estar em contato

com um determinado tipo de trabalho e com certas tradições. Observaram o efeito que causavam em si mesmos e no grupo, frente a exposição a um ambiente tão particular. Ao irem para a África, iriam colocar-se um desafio um pouco maior. O exercício geral passa a ser viverem juntos em condições bastante precárias, por três meses e meio, com o grupo. O diretor acreditava que os exercícios corporais e vocais, ou mesmo as improvisações feitas na sala de ensaio, não eram totalmente adequadas para o estabelecimento da rotina de um grupo.

Sob seu ponto de vista, havia exercícios mais importantes que apenas poderiam ocorrer sob certas condições e que serviriam para o desenvolvimento do grupo. Passar em conjunto por condições difíceis era uma destas oportunidades. Fazia parte do amadurecimento artístico do grupo. Segundo o diretor, essa experiência fora da sala de ensaio era um exercício fundamental. Evidentemente, o grupo teve muita dificuldade em viver junto durante esse período. Contudo, a dificuldade foi reveladora e essencial para o sucesso da proposta, pois as pessoas envolvidas desenvolviam sua história pessoal, eventualmente alimentavam seu próprio material de trabalho e estabeleciam definitivamente um vínculo.

Mesmo sem a pretensão de criar um estilo teatral próprio, com esta importante experiência por diferentes culturas, Brook gostaria de criar um gênero teatral que agradasse a abrangente parcela da sociedade, como nos tempos de Shakespeare. Brook durante entrevista a Croyden expõe que, segundo suas observações, o teatro shakespeariano foi o que chegou mais perto

de ser totalmente gratificante, ao conquistar pessoas das mais variadas origens, posições e classes econômico-sociais, durante um longo período de tempo. De acordo com seu ponto de vista, a única realidade teatral é a estabelecida na relação entre o ator e o público. Investigar o que torna este relacionamento satisfatório é, em sua opinião, a questão mais profunda do teatro contemporâneo a ele. Sempre se espera que o contato de um espetáculo, ou dramaturgo, ou ator, com o público seja por si só profundo. Quando em algum momento, os espectadores são tocados nesse nível pretendido, essa vivência torna-se algo muito mais intenso do que suas próprias experiências cotidianas. Isso é o que, obviamente, o grupo todo pretendia atingir.

Logo a seguir, Brook percebeu que era necessário ter um teatro, no qual pudesse desenvolver o trabalho e que pudesse ser a sede do Centro, o seu local de experimentação. Em 1974, Micheline Rozan sugere que visitassem um teatro abandonado que ficava atrás da estação Gare du Nord. Ao chegarem ao espaço, que ficava na *place de la Chapelle*, não havia ali nenhuma evidência de que houvesse um edifício teatral. Havia somente uma antiga fachada parisiense do século XIX. Brook descreve no livro The Open Circle, como foi o processo de busca deste espaço:

Investigamos mais e havia uma tábua solta cobrindo buraco na parede que puxamos para o lado e depois nos arrastamos por um túnel escuro. Havia destroços por toda parte, e ainda nenhum sinal do espaço prometido. De repente, a porta se abriu e lá estava o Bouffes - um majestoso volume de luz escorria pela cúpula e o ar poeirento ao que parecia, ao nível do solo, um local bombardeado. Havia uma pilha de escombros

no meio do espaço com fios suspensos por todos os lugares, evidências do processo de destruição.

Tive a certeza imediata de que este era o lugar certo para nós. Mesmo nas suas sofridas condições havia uma elegância nas suas proporções, uma dignidade na atmosfera do ambiente. Era claramente um teatro, mas em nada se parecia com o que deveria ter sido anteriormente. [...] Todos os assentos da plateia estavam faltando, com exceção de alguns que haviam sido quebrados e jogados de lado. Parecia óbvio que tudo o que tinha que ser feito era varrer os escombros e encontrar um meio para que as pessoas se sentassem no nível térreo. Os assentos do balcão estavam em perfeita ordem - poderiam ser usados do jeito que estavam. E as paredes também poderiam ficar como estavam - cobertas de manchas, cicatrizes, e descascadas, degradadas pelo tempo, pelo clima e pelo homem.” (apud TODD, 2003: 6)

Na realidade, quando Brook e Micheline encontraram o Théâtre de Bouffes du Nord, seu proprietário tinha a intenção de demolir-lo, aos poucos, para poder transformar a área em um estacionamento. Localizado em uma região operária de Paris, o Bouffes du Nord, tinha abrigado estrelas do *music-hall* e foi um local para as produções de Ibsen, na virada do século XIX. Havia sido projetado, em 1876, por Louis-Marie Émile Leménil, um arquiteto pouco conhecido, que também foi responsável pelo projeto de todo edifício de apartamentos que está colocado à frente, escondendo o edifício teatral. Seu formato original, antes da reforma proposta pelo grupo, remete aos convencionais teatros em formato de ferradura chamados de “*teatros à l’italienne*”. Contudo, diferentemente dos teatros italianos, que têm o eixo mais longo perpendicular ao plano do prosccênio, no Bouffes a

elipse que confere o eixo da ferradura é rotacionada 90 graus, o que faz com que o seu eixo mais longo fique paralelo ao prosccênio. Com esse resultado, as linhas de visão do teatro original eram particularmente ruins para grande parte do público que se sentava nas laterais do palco.

Quando chega ao teatro, vendo sua estrutura aparentemente arruinada, com pisos e paredes manchados e maltratados e o seu interior sem ornamentos, exceto os balcões da ferradura, que tinham conseguido reter um pouco de sua glória passada, Brook consegue observar as possibilidades que o espaço poderia oferecer e decide alugá-lo. O desafio seguinte seria conseguir que o teatro estivesse pronto para que, ali, o espetáculo *Timão de Atenas* pudesse abrir o Festival d’Automme de 1974. Caso contrário, teriam que emprestar o espaço de alguma outra companhia, o que não era definitivamente seu desejo. Outra questão era conseguir o dinheiro necessário, tanto para o aluguel quanto para a reforma do espaço. Brook não queria modificar completamente o espaço, mas alguns pequenos ajustes seriam necessários. Assim, Micheline Rozan direcionou suas energias para persuadir Michel Guy, um velho amigo que tinha acabado de ser nomeado ministro da Cultura por Georges Pompidou, a colaborar com o projeto.

O *designer* Georges Wakhevitch colocou uma equipe de assistentes para trabalhar numa velocidade surpreendente. Construíram assentos de tábuas de madeira com almofadas de palha para o público. Nivelaram a superfície do piso do prosccênio para deixar uma grande área de palco aberta com o público no

mesmo nível de atuação e fizeram os devidos ajustes de segurança contra incêndio. As paredes permaneceram descascadas – como testemunho da destruição e passagem do tempo. As paredes, naquele tempo, eram de cor cinza devido ao fogo que queimara todo teatro. Como elas ainda estavam empoeiradas, alguns anos depois, Chloé Obolensky descobre em uma montagem, ao limpar a parede do fundo do palco, um registro de linhas de um cenário pintado, provavelmente nos anos de 1920 ou 1930 – uma fazenda de gado. Como o prazo de execução da reforma foi muito curto, alguns espectadores, na primeira noite do Festival, ficaram literalmente colados aos seus lugares. O verniz, utilizado nos assentos, não teve tempo hábil para secar e terminou deixando alguns pedaços de roupas grudados nele.

Todos que foram ver *Timão* ficaram encantados com o espaço, o que empolgou o grupo. Queriam trabalhar imediatamente na adaptação de alguns de seus outros espetáculos. Tamanha foi a animação que decidiram ficar, após as apresentações, para ensaiar *Os Iks*, e, logo a seguir, retomar *Ubu* e *A Conferência dos Pássaros*. Ao eleger colocar suas produções dentro daquelas paredes decadentes e escolher esse teatro em ruínas como sede, Brook desmascara o ideário de que seria necessário uma casa grande e ostensivamente decorada, equipada com tecnologia moderna, para se ter um bom teatro. Aliás, para o diretor, o Bouffes du Nord, era definitivamente um “bom” espaço, conforme ressalta o próprio diretor:

O que é um “bom” espaço? Primeiro de tudo, não deve ser frio. O Bouffes é quente, por causa de suas paredes que carregam as cicatrizes e rugas de tudo o que tem ocorrido através de mais de um século de altos e baixos. Um bom espaço não pode ser neutro, a esterilidade impessoal não dá alimento para a imaginação. O Bouffes tem a magia e a poesia de uma ruína, e quem já se permitiu ser invadido pela atmosfera de umas ruínas sabe quão fortemente a imaginação fica solta.

Um bom espaço é íntimo: é uma sala em que o público senta-se com os atores e os vê de perto, mostrando o que é verdadeiro na atuação e revelando impiedosamente o que é falso. No entanto, um bom espaço é mais do que isso - é um desafio, convidando os atores a irem além de si mesmos, além de um naturalismo cinematográfico. O Bouffes é ao mesmo tempo um espaço íntimo e épico. Sua relação com o anel de espectadores envolvendo os atores é próximo e fácil. Mas os seus arcos crescentes, suas proporções como uma mesquita, tornaram-no muito exigente. Excepcionalmente, é um interior bastante escuro e ao mesmo tempo um pátio iluminado pelo sol.” (apud TODD, 2003: 25)

Conforme expõe Croyden, o Bouffes tinha uma aura única, a qualidade de uma entidade viva que respira - indefinível, estranha e misteriosa - algo de belo em si mesmo. Provavelmente esse pensamento revela um pouco do que Brook pensou ao escolher este local como seu teatro. É algo que vai além da atmosfera apenas romântica. Tem uma relação com o rigor matemático de suas proporções. Tem analogia com a harmonia obtida. De certo modo, o dedo do diretor, ao decidir que os atores e a plateia estariam no mesmo espaço, colocando o ní-

vel da representação no mesmo nível dos assentos, contribuiu significativamente para o ajuste da estrutura espacial do teatro. Ao sublimar o fosso que separava o universo dos atores do mundo dos espectadores, e reduzir a capacidade máxima de aproximadamente mil para quinhentos espectadores, colabora contundentemente para a melhoria das condições do local.

O Bouffes, a princípio, devido a suas proporções, apresentava algumas dificuldades especialmente no que diz respeito ao comprometimento da visão do espetáculo. Dos duzentos metros quadrados de área de atuação, segundo Andrew Todd, em seu livro, somente quarenta metros quadrados eram perfeitamente visíveis de todos os pontos da sala. O restante tinha sua visão comprometida, dependendo do ponto em que o espectador se sentasse. Brook, além de nivelar os atores e os espectadores, estabelece um conceito que define em *The Open Circle*: “um espaço teatral com dupla profundidade [...] articulada”. Essa nomenclatura se deve à conexão dessas duas grandes áreas. A área do círculo de representação em frente ao prosscênio, rodeado pelo semicírculo da audiência - proposto devido à maneira de atuação do grupo - com o espaço remanescente do palco anterior, que ficava atrás do que anteriormente compunha a quarta parede, ou o que os franceses chamam de “gaiola”. Agora, o que até então não era articulado, se tornaria uma divisão flexível, porque, quando se passasse pela antiga moldura da quarta parede, outro espaço se abriria.

O palco do Bouffes é muito fundo. Tem dezessete metros de profundidade total. Já a parede dos fundos, onde era colocado

o cliclorama¹⁰, tem onze metros de altura por dezesseis metros de largura. Sendo assim, para esclarecimento do conceito estabelecido acima, pode-se dividir o espaço teatral em duas áreas. A primeira delas é a do círculo próximo à plateia. Essa área tem frente e fundo, e quando um ator se aproxima dois metros em frente do plano do prosccênio, existe um enorme ganho em intimidade com o público. Tal recurso é ampla e conscientemente usado pelos atores quando querem puxar o foco. Em seguida, temos a área da gaiola que pode ser trabalhada, ou muito no fundo, ou no meio e na frente. Como sempre existe o enquadramento devido à própria configuração do espaço, a impressão de distância é muito maior onde quer que se vá. Brook revela que:

[...] há uma perspectiva curiosa, o que significa que, se você andar para trás no primeiro espaço, vai-se, em termos cinematográficos, de um plano muito grande para um plano geral; e então, quando se volta para além o prosccênio, de repente, entra-se em um plano médio: um artifício que usamos muito no *Mahabharata*, colocando as coisas na parte de trás durante as cenas de batalha, explodindo o ponto de vista em um panorama distante. (*ibidem*: 27)

10 Fundo curvo colocado na parte posterior do palco, geralmente, de cor clara sob o qual são projetadas tonalidades de luz que possibilitam a criação de efeitos de céu ou de infinito, em que também pode-se projetar imagens que complementem a ação dramática, ou como suporte para cenários virtuais ou efeitos especiais

Foi assim que este teatro tornou-se a casa permanente de Brook. Depois de três anos de viagens, apresentando-se em todos os tipos de ambientes, de repente, encontraram um “lar”. Para atrair bastante público, decidem que os preços dos ingressos deveriam ser os mais baratos possíveis. Não deveria existir diferenciação de preços por lugar na plateia e nem a possibilidade de reservar lugares. Não queriam nenhuma ideia de hierarquia social no teatro. Convidavam as pessoas do bairro gratuitamente para as noites de pré-estreia, nos espetáculos de Natal e nas mostras de Páscoa. Além disso, tinham matinê, a preços ainda mais reduzidos, para atrair pessoas com mais idade ou famílias inteiras que não poderiam pensar em ir ao teatro porque era muito caro. Foi nesse palco e sob estas condições que Peter Brook produziu suas obras mais importantes e brilhantes.

Fig 37 Foto do espetáculo *A tempestade* (1968) encenado no Round House

Fig 38 Foto do exercício proposto por Brook com os bastões, no começo do Centro Internacional de Pesquisa Teatral

Fig 39 Yoshi Oida na expedição à África quando se realizaram os primeiros carpet shows **Fig 40** Peter Brook na expedição à África quando se realizaram os primeiros carpet shows **Fig 41** Foto do Théâtre des Bouffes du Nord logo que o Centro Internacional de Pesquisa Teatral se muda para o espaço

Fig 42 Foto da Placa de identificação do escritório do Théâtre des Bouffes du Nord **Fig 43** Vista externa do Théâtre des Bouffes du Nord

Fig 44 [pág. esq] Cúpula do Théâtre des Bouffes du Nord **Fig 45** Área reformada do palco do Théâtre des Bouffes du Nord com a utilização dos balcões originais **Fig 46** Área de atuação com a não delimitação do prosccênio do palco **Fig 47** [pág. seguinte] Vista do palco com duas profundidades e com as paredes com aspecto de destruído

4.3 MAHABHARATA (1985): consagração referenciada na maior mitologia indiana

Exatamente onze anos após estabelecer seu espaço em Paris, Brook finalmente consegue concretizar seu sonho de dividir a experiência que ouviu de um jovem indiano, durante os ensaios de *U.S.*, em 1966. Foi esse o primeiro momento em que ouviu a estranha palavra *Mahabharata*. Naquela ocasião, estavam pesquisando sobre a situação da guerra do Vietnã. E tudo o que guardou em sua memória era a história de dois grandes exércitos que estavam prestes a iniciar uma grande batalha, porém, assim que estavam um frente ao outro, sedentos para iniciarem o confronto, um príncipe de um dos lados se questionava: “Por que temos que lutar?”. Brook relata que esta imagem povoou sua mente durante muito tempo.

Em 1974, assim que abriram o teatro do Bouffes du Nord, Brook estava a procura de novos projetos para desenvolver no Centro de Pesquisa. Comenta com Jean-Claude Carrière – premiado roteirista, escritor, diretor e ator francês – sobre a história que recorrentemente voltava à sua memória: o *Mahabharata*. O escritor também se interessa pelo texto e ambos decidiram procurar por mais informações a respeito do poema indiano. Foram a uma conferência ministrada pelo acadêmico estudioso de sânscrito Philippe Lavastine, que vivera durante sete anos na Índia e conhecera Gurdjieff e René Daumal, na qual o estudioso falou diversas vezes sobre o *Mahabharata*.

Até esse momento, não conheciam nada sobre a epopeia. Tinham lido somente o *Bhagavad-Gita*, que está incluído no livro VI do *Mahabharata* e Peter Brook tinha assistido em Londres, três anos antes, um espetáculo de *kathakali* em que os dançarinos interpretavam intensamente, dentre outras cenas, o momento em que Bhima abre, no final da batalha, a barriga de Dushasana e come as suas entranhas. Logo após a palestra, Brook queria mergulhar mais profundamente na história e pergunta a Lavastine: “Por que o personagem que se chama Arjuna, no começo da *Bhagavad-Gita*, de repente, fica tão terrivelmente deprimido?” (CARRIERE, 2009: 261) Este, ao ser indagado, decide convidá-los para irem ao seu apartamento para que pudesse lhes explicar melhor toda a história.

Em uma sequência de quatro noites de encontros, Philippe narra aos dois os diversos episódios do grande poema, tais como: porque um deus – Krishna – é quem dirige a carroça de Arjuna; a história do príncipe e dos seus irmãos e porque eles estavam em conflito desde que nasceram; porque voltaram ainda mais atrás no momento anterior à sua própria criação – ou seja, a criação do mundo. Jean-Claude Carrière também se empolga com a narrativa e começa a tomar notas dessa explicação. E, ao fim das longas noites de encontro, ambos compartilhavam da mesma decisão. Não poderiam manter consigo aquele grande ensinamento com o qual haviam tido contato. Era preciso partilhá-lo com outras pessoas e iriam fazê-lo por meio do campo em que atuavam – o teatro.

A partir de então, foram onze anos de pesquisa intensa e de

diversas idas e vindas com a escrita de adaptação para poder tornar o clássico hindu em espetáculo possível de encenação no teatro. Jean-Claude Carrière ficara de adaptar o extenso poema, com o auxílio de Brook, para o francês. Brook posteriormente se encarregaria de converter a adaptação ao inglês, sua língua mãe, para que a companhia pudesse adaptá-lo ao teatro. Durante esse longo período, Brook relata que foram feitas experiências com diferentes grupos de atores; contudo, elas se iniciavam, mas eram interrompidas, deixando a pesquisa ainda incompleta.

Sobre o longo processo pelo qual o texto passou até que pudesse ser encenado, em 1985, Brook relata: “era como se o *Mahabharata*, que estivera adormecido por tantos séculos, de repente houvesse despertado. Ele precisou surgir e cruzar o mundo. Para a nossa sorte estávamos lá para ajudá-lo em seu percurso.” (BROOK, 2000: 291). No entanto, as dificuldades inerentes a esse projeto grandioso e incrível não o impediram de unir os elementos diversos e complexos contidos no épico hindu e, finalmente, colocá-lo em cartaz no Festival de Teatro de Avignon, na França, sob esmagadores elogios de crítica. Acostumado a desafios, que intimidariam muitos diretores, Brook reuniu, nessa exibição, diversos elementos investigados ao longo da vida sobre a expressão teatral, em um texto que aborda os maiores dramas da humanidade e seus mais profundos dilemas.

Em sua adaptação colossal para a língua francesa, Brook sintetiza as suas investigações teatrais anteriores, na tentativa de transformar o mito indiano em arte universal, sobretudo, tornando-o acessível às culturas ocidentais. Para a realização desta árdua ta-

refa, Brook contou com o auxílio de uma equipe de colegas que incluíam: Jean-Claude Carrière, que já havia colaborado com a adaptação de *A Tragédia de Carmen* e outras produções, a cenógrafa e figurinista Chloé Obolensky, o *designer* de iluminação Jean Kalman, o diretor técnico Jean-Guy Lecat, Marie-Hélène Estiene, assistente de Brook e com uma equipe composta por vinte e dois atores, vindos de dezesseis países diferentes, bem como de cinco músicos, sob a direção de Tsuchitori Toshi, que introduziu na encenação dezenas de instrumentos orientais e africanos.

Todos foram à Índia, algumas vezes, para estabelecer um contato mais próximo com a cultura que iriam explorar. E, assim, estudaram a escritura, os figurinos, a arte e a música hindus, como elementos de embasamento artístico e filosófico, para a composição deste que se tornou um dos espetáculos mais importantes na carreira do diretor.

4.3.1 A história de *Mahabharata* e breve análise do texto

O poema é muito antigo. Não se tem um registro de quando começaram a contá-lo e tudo indica que ele era cantado de geração para geração. Tradição que até hoje é colocada em prática em alguns locais que estudam, ou melhor, cantam o *Bhagavad-Gita*. Tudo o que se tem de registro é que as primeiras

versões escritas, em sânscrito, são aproximadamente do século IV a.C. Segundo Jean-Claude Carrière, estes escritos sagrados foram seguidos durante setecentos ou oitocentos anos até que encontraram sua forma mais próxima da definitiva no século V. Contudo, ao longo do tempo até os dias de hoje, muitos acréscimos foram incluídos no relato original.

Na Europa, o poema era praticamente desconhecido até o século XVIII. O primeiro contato da população ocidental com o texto foi por intermédio da tradução apenas do *Bhagavad-Gita*, publicada em inglês, numa tradução de Charles Wilkins, em 1785, que consequentemente foi traduzida para o francês, dois anos depois, por M. Parraud. Alguns anos mais tarde, Marie Elisabeth de Polier publicou algumas anotações de relatos de um brâmane sobre o *Mahabharata* com o título de *Mitologia dos Hindus*, o que se pode dizer que seria o primeiro verdadeiro relato ocidental sobre o texto.

Já no século XIX, o orientalista francês Hippolyte Fauche se empenhou em traduzir a obra inteira para o francês. Como se trata de uma epopeia quinze vezes mais longa do que a Bíblia, qualquer tentativa de trabalhar com este texto toma proporções colossais. Fauche contava com uma equipe de duzentos redatores e, mesmo assim, morreu sem conseguir concluir a tarefa. Segundo Carrière, vinte anos após a sua morte, o doutor L. Ballin se dispôs a finalizar o serviço, porém, somente conseguiu terminar dezessete dos dezoito livros que compreendem a mitologia hindu. Apesar do esforço empreendido, relata que alguns trechos resultaram bastante incompreensíveis. Até hoje, só

encontram-se extratos do poema original em uma boa tradução francesa, realizada por Jean Michel Peterfalvi, além de alguns resumos em espanhol, russo e japonês.

As únicas versões completas traduzidas, até o início do século XX, eram as publicadas em diversas línguas indianas e em persa, quando indianos de Bombaim fizeram uma versão inglesa completa do texto que recebeu o nome de “versão Roy”. Outro esforço foi a versão que recebeu o nome de “transcrição” em versos ingleses, realizada pelo erudito punjabi indiano P. Lal, nos anos de 1970 e 1980. *Mahabharata* é o mais longo poema, único na literatura mundial. Composto por dezoito volumes (livros) e noventa mil versos, é uma compilação de mitos, lendas, guerras, folclore, ética, história e teologia da Índia antiga, que inclui o livro sagrado *Bhagavad-Gita*. Extremamente reverenciado na Índia, o poema está para os sul-asiáticos, assim como a *Ilíada*, a *Odisseia* e a Bíblia, estão para os ocidentais.

Maha, em sânscrito, significa “grande” e também “total”, *bharata* é antes de tudo, o nome de um símbolo lendário e também o nome de uma família, ou de um clã: o clã dos Bharata. Sendo assim, a tradução do título se refere à: “a grande história da família Bharata”. Mas, segundo Carrière, “*Bharata*, por extensão, significa hindu e, mais genericamente, homem. Seria, portanto, “A grande História da Humanidade” (CARRIERE, 2009: 268). A tradição indiana leva a crer que os relatos do poema teriam um embasamento histórico, remontando a batalha de Kurukshetra, no ano de 3200 a.C.. Já os pesquisadores ocidentais creem se tratar da guerra entre os dravidianos e os arianos, ao longo do

segundo milênio a.C.. contudo, pela falta de maiores evidências, essa teoria tem sido aos poucos abandonada.

Há, também, os que insistem em ressaltar os aspectos míticos e fundamentais da obra, enfatizando a importância do livro de ensinamentos e colocando a obra como um tratado de iniciação para os reis. Contudo, concordando com a colocação de Jean-Claude, pouco importa a abordagem a que se apegue, o interesse pelo material não diminuirá. *Mahabharata* é um poema que não somente se apresenta como o grande poema do mundo, mas geralmente seus estudiosos garantem que qualquer um que o ouça sairá transformado dessa experiência. E, por ser um texto tão complexo, existe a máxima entre os que apreciam a sua leitura de que “Tudo que está no *Mahabharata* encontra-se em outro lugar. Tudo o que não está no *Mahabharata* não se encontra em lugar algum.” (CARRIERE, 2009: 269).

O poema é narrado pelo discípulo do autor, Vyasa, sábio que tentou compor “o grande poema do mundo” que tem o objetivo de tentar “inscrever o *dharma* no coração dos homens”. O que seria esse conceito? Segundo relata Carrière,

O *dharma*, [...] é antes de tudo a ordem do universo, que também faz girar os planetas, amainar as monções, germinar os grãos: uma força de formas múltiplas, mas cuja presença e coesão são indispensáveis. Sem ela, toda existência seria interrompida e o universo seria entregue ao caos. [...]

O *dharma* também é uma qualidade individual, que nos é atri-

buída no nascimento, e que todos devemos respeitar. É neste sentido que se aproxima do conceito ocidental de “dever”. Devemos seguir o nosso *dharma* que lhe é atribuído – isto significa que não se deve sair do patamar onde o destino nos colocou de primeira hora.

Seguir o nosso *dharma* significa esforçarmo-nos no sentido de uma ação justa, no território que não é nosso. Existe um *dharma* de padeiro, de magistrado e de guerreiro. Ainda hoje as leis votadas no parlamento indiano referem-se constantemente ao *dharma*. (ibidem: 96).

Em *Mahabharata*, o homem destinado a ser rei – Yudishthira, em um tempo sombrio, está querendo se recusar a seguir aquilo a que foi designado; queria se recusar a seguir esta carga por achá-la muito complexa e pesada. A adaptação desta história, que demora pelo menos um ano para ser lida, para os palcos ficou a cargo de Carrière que, junto com Brook, se encarregou de tornar a obra mais atrativa para os espectadores. Sendo assim, optam pela síntese, criam personagens reais para realçar a ação altamente dramática, arraigada na cultura e religião hindu, mas, ao mesmo tempo arquetípica e simbólica. Estabelecem os mitos, por exemplo, do rei cego, do guerreiro ideal, da esposa dedicada e ainda outras figuras míticas, mas todas bastante humanas.

Apesar de terem várias vezes pensado em outras divisões para o espetáculo, concluem apresentando *Mahabharata* como um ciclo de três peças (*O jogo dos dados*, *O exílio na floresta*, e *A*

Guerra), com total de nove horas de duração. O público poderia vê-lo ao longo de três dias com três horas de encenação cada ou em uma única noite de produção que, devido aos intervalos para refeição e breve descanso dos atores, duravam um total de onze horas. A primeira parte introduz os personagens principais, suas origens míticas, suas características e objetivos, o papel dos deuses na trama, especialmente o de Krishna e o crescimento da discórdia entre os dois ramos do clã *Bharata*, os Pandavas e os Kauravas.

Segundo os registros sobre o espetáculo descritos por Gary O'Connor, em *The Mahabharata: Peter Brook's epic in the making*, Vyasa, o poeta simbólico do *Mahabharata*, conta a um jovem rapaz que ele gostaria de escrever sobre a história de seus antepassados, sua raça, e sua grande guerra e, por extensão, sobre a história da humanidade. Como não sabe escrever, conta com o auxílio de Ganesha, o deus com cabeça de elefante, que se oferece para escrever o grande poema. Vyasa narra a história de uma família que tem dois reis jovens que acabaram de morrer e que deixaram as suas esposas viúvas e sem herdeiros. Estes reis tinham um tio – Bhishma, que havia jurado nunca mais tocar em uma mulher e, que em troca, ganha o dom da imortalidade, ou melhor, o poder de escolher o dia de sua morte. Como esse juramento era o pilar de sua existência, jamais poderia ser quebrado, então, só restava uma solução, que o próprio Vyasa engravidasse as princesas.

O autor do poema realiza seu dever, mas as princesas recusam contato com ele, pois cheira mal e é sujo. Então, explica a elas

que cada uma dará à luz a um filho, mas que o primeiro vai nascer cego, porque a primeira princesa fechou os olhos ao vê-lo, e que o segundo será de pele clara, porque a segunda princesa empalideceu ao seu toque. Seus dois filhos são chamados Dhritarashtra - o cego, e Pandu - o pálido. Dhritarashtra é casado com a enigmática Gandhari, que ao descobrir na véspera de seu casamento que seu futuro esposo jamais enxergaria, amarra uma venda de tecido preto em volta dos olhos para partilhar com ele da escuridão.

Pandu é rei, mas como foi condenado a nunca fazer amor com nenhuma de suas duas esposas (Kunti e Madri), pois foi amaldiçoado por uma gazela que ele matou enquanto estava apreciando os prazeres do amor, decide se refugiar nas montanhas. Kunti, sua primeira esposa, lhe diz que possui um poder mágico, pode invocar um deus à sua vontade e ter um filho com ele. Pandu, muito desejoso de ser pai, coloca o poder à prova e nascem três filhos. Yudhishtira, o primeiro a nascer, era filho de Dharma e se tornou verdadeiro e escrupuloso. Dos outros filhos, Bhima se tornou o mais forte dos homens, enquanto que Arjuna tornou-se o conquistador. Madri, a segunda esposa de Pandu, também faz uso desse poder e da luz filhos gêmeos, Nakula e Sahadeva. Assim, graças às suas esposas, Pandu tem cinco filhos descendentes dos deuses - os Pandavas.

Dhritarashtra, com o exílio, se torna rei. Sua esposa, depois de um tempo anormal de gravidez, se torna, por meios extraordinários, mãe de uma centena de filhos, os Kauravas, cujo primogênito é Duryodhana – que traz consigo ódio e destruição.

Pandu, preferindo o amor à vida, morre. E seu tio Bhishma, agora velho, decide que seria melhor criar os primos juntos – os Pandavas e os Kauravas. Mas, tudo resulta em violência, pois, desde sua juventude, eles têm tentado se matar.

Durante o decorrer de um torneio de arco e flecha, organizado por Drona, um mestre prodigioso de armas, a superioridade de Arjuna, como um arqueiro extremamente talentoso, é subitamente testada pelo perigoso Karna. Este é recepcionado por Duryodhana que, ao vê-lo desafiando seus primos tão odiados, jura-lhe amizade eterna. Karna é, na realidade, o primeiro filho de Kunti, o resultado de sua união com o deus Sol. Sendo assim, portanto, o irmão direto dos Pandavas, contra quem ele um dia vai lutar até a morte.

Os cinco Pandavas se casam com Draupadi, devido às palavras descuidadas de sua mãe, que diz que os cinco deveriam repartir sua conquista. E, como os maus presságios se reúnem, Krishna faz a sua aparição. Diz-se que ele é a encarnação do deus Vishnu que desce à terra para salvá-la do caos. Aconselhados por ele, os Pandavas se colocam diante do rei cego, reclamando novamente parte do seu reino. Yudhishtira, apesar das exclamações de seu irmão Bhima, aceita uma parte inútil do reino, na esperança de evitar uma guerra que aparentemente seria inevitável.

Duryodhana não pode suportar a sabedoria e o poder de Yudhishtira, o líder dos Pandavas. E, seguindo o conselho de seu astuto tio Shakuni, temido jogador de dados, convida o primo para uma partida, sabendo que o jogo é a sua fraqueza. Levado pelo enorme desejo de vencer o jogo, Yudhishtira perde todos

os seus bens: suas terras, o seu reino, os seus irmãos, até a si mesmo e sua esposa conjunta Draupadi. O ódio de Duryodhana pelos primos é tamanho que decide humilhar a esposa de Yudhishtira. Draupadi é arrastada até seu encontro e está prestes a ser despida diante de todos, quando invoca Krishna, que vem em seu socorro, alongando seu vestido indefinidamente, enquanto tentam arrancá-lo. Ela jura que um dia a morte vai vingá-la e diz que haverá uma guerra, guerra impiedosa.

É a fim de evitar esta guerra que Yudhishtira concorda com um último jogo, uma espécie de “tudo ou nada”. Mas, novamente, perde, pois os dados estão viciados para a vitória dos Kauravas. Assim, os Pandavas e Draupadi são condenados a passar doze anos no exílio na floresta e um décimo terceiro ano em um lugar desconhecido para que, disfarçados, ninguém os reconhecesse. Esta é a transição para a segunda parte do espetáculo: *O exílio na floresta*. Agora, os protagonistas viveram, em sua existência primordial, exilados, enquanto se armam para a batalha inevitável que estava por vir.

Draupadi e Bhima, então, censuram Yudhishtira por sua passividade. E, ficando óbvia a trapaça no jogo dos dados, querem se rebelar e lutar. Yudhishtira, contudo, se recusa. Quer manter sua palavra e o seu *dharma*. Arjuna parte em direção às altas montanhas para procurar as armas divinas, que um dia lhe serão muito necessárias. Bhima vigia e, enquanto os outros dormem, a criatura da noite, Rakshasha, se apaixona perdidamente por ele. Então, ambos concebem Ghatotkacha, que jura um dia auxiliar seu pai no momento oportuno.

Durante o período de exílio, os Kauravas vão direto para a floresta. E, constantemente tentam destruir os Pandavas, mas eles são sempre salvos. Uma das vezes pelo próprio Vyasa. No palácio, Kunti tenta convencer seu filho Karna a não tomar parte na guerra, contudo não obtém êxito. Duryodhana quer saber o motivo da expedição de Arjuna e, por magia, o veem lutando contra o próprio deus Shiva. O guerreiro vitorioso recebe do próprio deus a arma suprema, Pasupata, que tem o poder de destruir do mundo. Neste momento, uma criatura sedutora se aproxima e se oferece a ele. Arjuna a recusa e é ela que o amaldiçoa, revelando que um dia ele perderá sua virilidade e será como uma mulher. Seus inimigos, que testemunharam a cena, se questionam se não seria a hora de atacar e destruí-lo.

Passam-se anos, até que um dia, quatro dos Pandavas e Draupadi morrem devido à água venenosa de um lago. No entanto, Yudhishtira ao responder corretamente às perguntas do lago, traz seus irmãos de volta à vida. Está se aproximando o momento em que eles terão que se esconder. Precisam de um esconderijo por mais este ano. O deus Dharma lhes diz para escolher o disfarce a partir de seu desejo mais secreto. Enquanto isso, Karna decide que também deve adquirir a arma absoluta. E, para conquistá-la, decide servir por muitos meses a um todo-poderoso eremita, o destruidor de guerreiros. Esse prevê que, no momento em que Karna desejar a arma, irá se esquecer da fórmula secreta e será a sua morte.

De acordo com as condições do jogo de dados, chega o período em que os Pandavas são obrigados a se disfarçar. Yudhishtira

se disfarça como um brâmane pobre, seus irmãos e Draupadi se fazem passar por servos e todos encontram asilo na corte do rei Virata. Enquanto isso, Duryodhana quer a todo custo descobrir onde seus primos estão escondidos, pois a quebra da promessa do jogo os levaria a ter de cumprir novamente o período de treze anos de exílio. Em uma de suas buscas ávidas pelos primos, Duryodhana ataca o reino de Virata, sem saber que os Pandavas estão muito bem escondidos ali. O rei coloca suas tropas nas mãos de seu filho Uttara que declara não ter um condutor para sua carruagem. Draupadi busca a guerra a todo custo e percebe que poderia ser uma excelente oportunidade. Aponta Arjuna como o melhor piloto do mundo, muito embora ele tenha usado a maldição da perda da virilidade para se disfarçar como travesti e instrutor de dança.

Logo após vencerem essa batalha, revelam sua verdadeira identidade, um pouco antes do tempo acordado. A guerra está próxima. Duryodhana não quer devolver a seus primos seu reino, conforme acordado, porque eles saíram do esconderijo antes do combinado. Tanto Duryodhana quanto Arjuna vão pedir o apoio de Krishna, que lhes coloca um desafio: devem escolher se querem ele, sozinho e desarmado ao seu lado, ou se preferem o seu enorme exército. Arjuna escolhe o próprio Krishna, pedindo que ele conduza sua carruagem e, assim, permite que Duryodhana, ambicioso e sedento por poder, fique com todo exército.

No Palácio dos Kauravas, o rei cego, pede ao imortal Bhishma, incomparável guerreiro, que tome o comando da guerra. Contra

sua vontade, Bhishma aceita, mas com uma condição: de que Karna não lute, só o faça, após a sua morte. Prevendo a guerra avassaladora que será iniciada, Krishna tenta agir como pacificador. Revela a sua forma universal, que só é visível para aqueles que têm olhos para ver. Fala com Duryodhana que não quer ouvi-lo. Conversa com Bhishma, que está vinculado aos Kauravas, com Kunti e, finalmente, com Karna, chegando a ponto de revelar que é irmão daqueles contra os quais pretende lutar. Mas Karna tem uma visão do fim do mundo e decide lutar com Kauravas, mesmo que já possa prever a sua derrota e a sua própria morte.

Chega então a inevitável terceira parte do espetáculo, *A guerra*. A devastadora guerra, pré-ordenada e controlada pelo deus Krishna, se inicia, ameaçando todo o universo. Quando a batalha está prestes a começar, Arjuna vê seus parentes, contra os quais ele terá que lutar e se transtorna. Recusa-se a lutar. Este é o famoso trecho do *Bhagavad-Gita*, em que Krishna, que está conduzindo a carruagem do arqueiro, dirige-se a ele e explica-lhe que não passou por todas estas provas para chegar agora e fugir ao seu *dharma*. Expõe que mesmo sendo difícil a luta, principalmente por ser contra pessoas que ele ama, os Pandavas têm que cumprir aquilo a que foram designados.

Assim, a batalha começa. Todavia, é impossível vencer Bhishma. Uma noite, no acampamento dos Kauravas, Bhishma recebe a visita do fantasma de Amba, uma de suas noivas que foi devolvida antes do casamento e que tinha jurado matá-lo. Ela o informa que morreu e que agora renascera como homem: Sikhandin. Os Pandavas procuram Bhishma e dizem-lhe que, a menos que ele

seja morto, a guerra vai continuar até o fim do mundo. Quando questionado sobre como ele pode ser vencido, aconselha-os a colocarem Sikhandin na linha de frente e que mandem que ele o ataque. No dia seguinte, porém, ao enfrentar Sikhandin, é atingido por uma flecha vinda de Arjuna. Bhishma não morre imediatamente, permanece deitado em uma cama de flechas até o final da batalha. Contudo, a partir desse momento, Karna pode entrar na briga, e Duryodhana alegra-se.

Naquela noite, Kunti vai ao encontro de seu filho Karna confessa-lhe que é a sua mãe e pede perdão por tê-lo abandonado ainda criança. Quer convencê-lo a juntar-se aos seus irmãos e desistir da luta. Karna não quer abandonar a luta, no entanto, promete a Kunti que só irá matar Arjuna, pois, segundo a sua visão, somente um deles deve viver. Drona assume o comando do exército e o organiza com uma formação que somente ele conhece: o disco de ferro. Dizia que com essa formação ganharia a batalha, desde que Arjuna, a única pessoa que sabia como desarmar a técnica, não estivesse na batalha.

Arjuna tem uma segunda esposa, Subhadra, a irmã de Krishna. E juntos tiveram um filho: Abhimanyu, nesse momento, com quinze anos de idade. Ainda no ventre de sua mãe, ele ouvira o pai falar como poderia se forçar a quebra da formação de batalha de Drona. Como Arjuna foi chamado para uma batalha distante, Yudhishtira confia a Abhimanyu a tarefa de abrir uma brecha no disco. De forma brilhante, o jovem consegue furar o bloqueio, mas a ruptura se fecha atrás dele e os outros não conseguem romper com a formação. Abhimanyu, apesar de sua bravura, é

morto. E, acometido de raiva e tristeza ao ver seu filho morto, Arjuna jura vingança antes do pôr-do-sol do dia seguinte.

No dia seguinte, Karna se lança na batalha e luta de forma brilhante. Um deus uma vez lhe dera um artifício mágico que mataria qualquer ser vivo, mas só poderia ser usado uma vez. Karna o estava guardando para usar contra Arjuna. Para eliminar essa arma, Krishna intervém e apela para Ghatotkatcha, filho de Bhima com a criatura da noite. Karna e Ghatotkatcha se enfrentam, mas o irmão dos Pandavas só consegue a vitória quando recorre à mágica do artefato. Com a morte do filho de Bhima, Krishna comemora a vulnerabilidade de Karna. Contudo, para que o sucesso seja alcançado, primeiro é preciso eliminar Drona, que chega a superar as habilidades do próprio Arjuna.

Drona, todavia, só pode ser derrotado ao se atingir um de seus pontos fracos: o seu amor pelo filho Ashwatthaman ou cumprindo a maldição que está sobre ele. Bhishma astutamente mata um elefante - também chamado Ashwatthaman - e conta a Drona sobre a morte de seu filho. Drona, suspeitando se tratar de uma mentira pergunta a Yudhishtira sobre a verdade. Forçado a ressaltar a mentira, com intuito de salvar seu exército, Yudhishtira confirma a história. Drona, sem vontade de continuar viver, deixa-se ser morto. Dando continuidade à guerra, é chegado o grande momento do enfrentamento com Karna.

Finalmente, Karna se confronta com Arjuna em uma batalha crucial. A própria terra conspira para a morte de Karna quando trava as rodas de sua carruagem na lama, facilitando, assim, o duelo com o arqueiro. Karna tenta invocar a arma absoluta, mas

como previa o eremita, as palavras desaparecem de sua mente, cumprindo-se, desse modo, a previsão. Faltava agora Duryodhana, que se esconde no fundo de um lago, cujas águas ele magicamente endureceu. Ele só reaparece para lutar com Bhima, que o mata ao atingi-lo nas pernas, de modo traiçoeiro. Os Pandavas triunfam sobre seu primo e descobrem que Karna era filho de Kunti e que ele valorizava mais a sua lealdade a Duryodhana do que o vínculo familiar.

Yudhishtira decide, logo após, renunciar ao trono manchado de sangue e se retirar para a floresta, apesar da súplica de Draupadi para que fique. Bhishma fala com ele e mostra-lhe como, no meio das piores desgraças, o homem sempre mantém uma ligeira esperança e “o sabor do mel” e, a seguir, morre. Yudhishtira reflete e se compromete a reinar. Gandhari, esposa do rei cego, considera que Krishna é o responsável por tudo o que aconteceu com eles e o amaldiçoa. Calmamente, ele aceita a maldição e diz que a luz foi salva. E, satisfazendo aquilo que lhe fora rogado, é morto por engano na floresta. Contudo, antes de morrer, salva a criança que está no ventre da jovem viúva de Abhimanyu, filho de Arjuna. A criança, a quem a grande história é contada por Vyasa, é descendente deste bebê que foi salvo por Krishna.

Passam-se trinta e seis anos. O cego rei Gandhari e Kunti estão em uma margem do rio e falam do passado, da guerra inesquecível. O rei ordena que sua esposa remova sua venda, para que ela possa enxergar só desta vez, antes de morrer. Ela fala que a tirou, mas se mantém fiel à sua promessa. Em seguida, os três andam na direção de um incêndio que se iniciou na floresta.

Praticamente no final da epopeia, o velho Yudhishtira chega ao paraíso, levando um cão em seus braços. Seus irmãos e Draupadi, que deixaram a terra com ele, caíram em um abismo. O porteiro do paraíso solicita que deixe o cão para trás, se ele quiser entrar ali. Yudhishtira se recusa, mas entra; no entanto, percebe que se tratara de um teste. No paraíso, algumas surpresas ainda o aguardam. Seus inimigos estão lá, felizes e sorridentes; seus irmãos e Draupadi, por outro lado, parecem estar em tormento.

Yudhishtira se pergunta: “por quê?” E, finalmente, aceita a paz, reconhecendo que tudo é ilusão. Vyasa, o contador de histórias, adverte ambigualmente que – o que significava o céu, ou a terra, ou a peça inteira - é “a última ilusão”. De acordo com o hinduísmo, a vida é o sonho dos deuses e, como foi concedida por eles, não passa de uma fantasia. Os personagens, vestidos de branco puro, deixam suas personas, comem iguarias e saem. O jogo dos deuses acabou.

Segundo comenta Yoshi Oida, em *O ator errante*, “o objetivo último da experiência [do espetáculo] é um, que quer dizer, o vazio.” (OIDA, 1999: 206) Mahabharata é uma história sobre como se reconciliar com o inevitável. Sobre o que seria o destino e o que não o é e, se se pode ser livre dentro dele. Para Brook, estas questões vastas são perguntas eternas, que sempre serão relevantes. Qualquer um, jovem ou não, questiona-se sobre este tipo de confronto. Voltando um pouco para o início da história, verificamos que ela foi contada pelo narrador que deseja instruir um jovem que acaba de iniciar a condução de sua vida, para que possa se tornar um bom rei. Agora, se você der

apenas um pequeno passo para trás, perceberá que ser um bom rei significa ser um homem realizado - um homem completo. E a história diz isso, ilustrando as teses filosóficas hindus.

Como coloca Jean-Claude Carrière:

Num certo sentido Vyasa fracassou, pois não consegue inscrever o *dharma* no coração dos homens. Contudo, será que era exatamente este o seu objetivo? Certamente ele legou aos homens uma história maravilhosa, situada ao mesmo tempo em vários mundos, indispensável para quem quer conhecer a Índia e, também, certamente para aqueles que querem conhecer melhor a si mesmos. [...] É nessa singular reciprocidade, nesta aliança invisível, mas todo-poderosa entre o uno e o múltiplo, entre o minúsculo e o infinito, entre o particular e o geral que se encontra o coração da experiência e do pensamento indianos. (CARRIERE, 2009: 278)

Segundo revela Matteo Bonfitto, apesar de todo mérito em conseguir traduzir esta gigantesca obra em um espetáculo teatral, estudiosos como Rustom Bharucha e Gautam Dasgupta apontam alguns problemas vinculados à versão teatral. São eles: a maneira como os personagens são retratados pelo grupo de atores internacionais; a linearidade na história produzida pelo texto – que não corresponderia à natureza cíclica do tempo que conduz o *Mahabharata* e, finalmente, o erro na conceituação de *dharma* – que é atribuída pelos autores. Para Bharucha, Brook e Carrière simplesmente ignoram o que “se refere, por exemplo, à função de *swadharma* ou ‘tarefa de vida’ presente na cultura indiana, que deve ser retratada pelas personagens de

acordo com as suas *desa*, *kala*, *srama* e *gunas*¹¹.” (BONFITTO, 2009: 110).

Apesar de todas as possíveis questões e contradições levantadas com a adaptação, não se pode negar que *Mahabharata* foi um importante catalisador de procedimentos experimentados anteriormente por Brook e seus atores, como também abre a possibilidade para novas explorações relacionadas à atuação e à encenação teatral. Devido à sua extrema complexidade, tornou-se uma obra exponencialmente importante na vida do diretor.

11 De acordo com R. Bharucha: *Desa* é a cultura em que uma pessoa nasce; *kala*, o período histórico em que ela vive; *srama*, o esforço a ele requerido em diferentes estágios de sua vida e *gunas* compreende os traços psico-biológicos que ela herdou em suas vidas precedentes.

Fig 48 Cartaz do espetáculo
Mahabharata, exposto no bar
do Théâtre des Bouffes du Nord

Fig 49 Vyasa conta o poema ao jovem príncipe e Ganesha registra a história no seu livro. Imagem extraída do filme Mahabharata, de Peter Brook **Fig 50** Imagem da cena do casamento de Gandhari extraída do filme Mahabharata, de Peter Brook **Fig 51** [pág. à direita] Cena do jogo dos dados, imagem extraída do filme Mahabharata, de Peter Brook

[Em sentido horário] **Fig 52** Arjuna se exila nas montanhas. Imagem extraída do filme Mahabharata, de Peter Brook **Fig 53** Arjuna e Krisna, no momento do Bhagavad-Gita. Imagem extraída do filme Mahabharata, de Peter Brook. **Fig 54** Cena de A guerra extraída do filme Mahabharata, de Peter Brook

4.3.2 A visão da direção

Ao ser questionado por Croyden, em *Conversations with Peter Brook*, sobre o motivo de sua escolha por esse texto, Brook revela que existe uma grande responsabilidade na escolha do material com que se quer trabalhar. Existia a sensação de que existia algo “infinitamente mais importante” a ser dito. Era fundamental, ao selecioná-lo, que se levasse em consideração a quantidade de tempo, a devoção e a energia das pessoas, as quais fariam o máximo esforço para que o resultado final fosse fantástico. Afinal, em um processo de pesquisa dessa proporção, o investimento de tempo seria de, no mínimo, um a dois anos. Desse modo, seria fundamental que se concentrassem em um assunto que contivesse um significado para outras pessoas.

Além da questão inicial, exposta no início do capítulo, algumas outras questões se revelaram motivadoras para se mergulhar em tamanha saga. Eram questões de ordem filosófica que colocavam em cheque a condição humana, tais como: “Por que os homens desejam poder? Quais são as causas da inveja e do ódio, das forças destrutivas da humanidade? Qual é o mistério por trás de motivações do homem, e sua relação com o destino e a escolha? Será que a humanidade vai sobreviver? O homem tem escolha? Qual é o jogo dos deuses?”

Brook queria questionar qualquer pessoa que vivesse entre as ruínas e a destruição, onde quer que estivessem localizadas. Segundo coloca, ninguém poderia dizer que não faz parte deste

mundo em constante destruição. Questionava o que poderia ser feito diante desse grande número de seres humanos dispostos a destruírem uns aos outros? E, finalmente, qual era o significado de todos os conflitos? Enquanto explorava parte destas questões, ensaiando o espetáculo *U.S.*, muitas pessoas se aproximavam do grupo de Brook. Eram jornalistas, políticos e soldados que tinham acabado de voltar de Saigon. Um destes enviou-lhe uma cópia do *Bhagavad-Gita* – evidentemente um primeiro passo rumo à discussão de tais questões. O guerreiro se questiona por que deve lutar, foi o estalo consciente da escolha de *Mahabharata* para discutir estas questões. Quando o Bouffes du Nord é aberto, Brook realiza que já tem as bases necessárias para começar a explorar o tema do conflito.

Mahabharata, para o diretor, é o mais rico material com que já trabalhara. Para ele, era, inclusive, mais rico do que qualquer peça de Shakespeare, se comparado a toda a sua obra. Porque nos atinge em vários níveis, desde o prático até o espiritual e metafísico. Trata-se de um material tão denso que aborda não só a questão intelectual, mas questões bastante profundas raramente abordadas, segundo seu ponto de vista. Continua expondo que, “embora tenha vindo quase dois mil anos antes de Shakespeare, uma das grandes vantagens de *Mahabharata* é que se trata de um material fresco.” (CROYDEN, 2003: 216) Sempre levava em consideração que o teatro deve ser alimentado continuamente de materiais recentes, pois não é o local de se ficar propagando a repetição.

Outra questão, que aparentemente o atraía era que, definiti-

vamente, não se estava diante de uma obra linear. Não trazia ideias pré-estabelecidas sobre o que é certo, o que é moralidade ou imoralidade. E através de personagens contraditórios, as grandes questões eram transformadas em material humano. Como as obras de Shakespeare, *Mahabharata* não faz parte de uma ideologia. Todavia, algumas analogias podem ser estabelecidas a partir dele com o momento em que estavam vivendo. Vale lembrar que, durante todo processo de concepção do espetáculo desde o primeiro contato de Brook com o *Gita* até a encenação, o mundo ainda estava vivendo sob a constante ameaça da Guerra Fria e de que, a qualquer momento, o mundo poderia ser devastado por explosões nucleares.

Sendo assim, Brook tece um paralelo óbvio entre a história escrita na era indiana de Kaliyuga – o tempo de destruição, em que forças demoníacas estavam em ascendência e ameaçavam o próprio cosmos -, e o momento histórico que estavam passando durante a década de 1970 e 1980. Evidentemente, os temas principais abordados no mito são contemporâneos. Um dos assuntos relevantes é a maneira de encontrar uma alternativa em meio a um período de destruição. E em *Mahabharata* é contada a história do líder do clã dos Pandavas que procura seguir o seu caminho certo, o seu *dharma*, mesmo sofrendo muito até conseguir encontrá-lo. Para ele, todo homem tem o poder sobre si mesmo, se conseguir se conhecer e se controlar e, dessa forma, todos podem partir em busca de seguir aquilo que tem de ser feito.

E continua esclarecendo que, *Mahabharata* coloca a existência

de certa harmonia no mundo, que pode ser tanto construída como destruída pelos indivíduos. Deste modo, é necessário que cada um descubra qual é a sua posição no sistema cósmico, para auxiliar a preservação da harmonia cósmica, que está constantemente em perigo, oscilando por períodos de maior ou menor risco. Neste contexto, aparecem as questões: Qual é o papel do indivíduo, frente a esta situação; deve agir, ou se retirar? Como estar certo em suas ações, para cumprir seu papel de manutenção da harmonia universal? Isso é exatamente o que o texto também está pedindo. O primeiro desafio é: Quer conhecer a si mesmo, ou quer permanecer adormecido, cego, como Dhritarashtra? Abrir os olhos significa conhecer a si mesmo. E essa condição, segundo o poema, é inseparável de aceitar o fato de que algo é programado. Para o diretor e o roteirista, suscitar estas questões a um público maior se tornara tão fundamental que nem o longo período de onze anos de produção foi capaz de interrompê-los. Algo muito especial no texto os fez seguir a determinação e conduzir o trabalho, levasse o tempo que fosse para colocá-lo em cartaz.

Para manter o fluxo dramático necessário à encenação, Brook e Carrière separaram as histórias secundárias da ação principal. Desta maneira, optaram por se concentrar na parte mais dramática da história, que apresenta os conflitos diretos. Com personagens de qualidade arquetípica e trabalhando sobre um longo período de tempo ao longo da lenda, chegam a um resultado de qualidades épicas com linguagem concisa e bastante precisa. Seus personagens se relacionam de acordo com a sua natureza e todos os seus problemas psicológicos ocorrem no

contexto do acaso e do destino. Para entendê-los, é preciso seguir passo a passo a sua trajetória, sem relacioná-los a qualquer julgamento moral.

Durante a adaptação, preservaram dois aspectos, os quais consideram fundamentais para a narrativa: passar a imagem de Krishna, como Deus e como um ser humano e a doutrina indiana do *dharma*, que é o coração do hinduísmo. A função de Krishna, para eles, é ajudar, oferecendo uma provocação profundamente afetuosa. É o espelho que a pessoa precisa para enxergar os seus desafios e conhecer a si próprio. Contudo, vai além, empurra a pessoa para um ponto onde sua programação própria torna-se mais visível. Apesar de parecer um personagem cheio de contradições, levanta a necessidade de que o julgamento moral seja constantemente renovado, pois ele não julga as pessoas de acordo com uma moral fixa.

A história de Krishna, que se relaciona com o espectador, é, para Brook, a necessidade de se travar uma batalha contra si mesmo. E coloca:

[...] quanto longe se está preparado para ir? Está preparado para percorrer todo o caminho, ou vai parar, desistir, escapular, trapaçar em algum momento? Qualquer um engana a si mesmo, e se compromete, e, ainda assim, não vai até o fim da batalha; ou reconhece que em algum ponto em si mesmo é tão cruel como Krishna, para que se chegue ao bem da vitória na batalha essencial a ser vencida. Se você olhar para a batalha do lado de fora, você pode usar todos os tipos de argumentos, mas se conectá-los internamente, a questão é muito simples. Eu estou

neste momento, ou a qualquer momento do dia, entendendo a mim mesmo? (*ibidem*: 229)

E diz que a história da batalha tem relação direta com os problemas de *dharma*. Sendo assim, qual seria o verdadeiro objetivo da guerra em *Mahabharata*? Segundo as opiniões dos adaptadores, se a guerra tem por finalidade a preservação do *dharma*, então, se justificaria, mas se seu alvo for outro, então, nada a validaria. E, finalmente, esta questão se relacionaria novamente com o desenvolvimento do homem, no sentido de se tornar totalmente desenvolvido. Em outras palavras, de saber se está disposto a arcar com todas as consequências e seguir o seu destino a fim de se tornar pleno em diversos níveis.

Mahabharata é uma história que surgiu em uma cultura particular, o que, a princípio, a tornaria puramente um mito indiano. Mas, para Brook, ela é tão notável como as obras de Shakespeare também são. Sua profundidade, abrangência e grandeza fazem com que seja universal, sendo possível interpretá-la de diferentes maneiras.

E o mais interessante é que todos, de cada uma das dezessete nações diferentes que, eventualmente, representavam um papel em *Mahabharata* reconheceram e sentiram que poderiam encenar com uma realidade intimamente pessoal, porque era a sua história (*ibidem*: 225).

No momento em que se aceita essa condição de proximidade com o que está sendo revelado, a história torna-se comum a

toda humanidade.

Brook ainda revela que, quando o projeto começou a ganhar uma forma definida, sentiu que seria possível deixar que a leveza e o humor se integrassem ao caminho labiríntico e tortuoso a que a obra os conduziria. Para alcançar os objetivos pretendidos, era óbvio que precisariam buscar referências nas diferentes origens e tradições de cada membro, contando assim, com tudo o que o grupo internacional lhe pudesse oferecer. Uma vez concluído o processo de entendimento e composição da obra, a companhia inicia seu mergulho nas referências culturais indianas, ao menos como ponto de partida. A Índia, no momento em que estabelecem contato, era um país onde os distintos períodos históricos ainda coexistiam: “onde a fealdade da iluminação de néon pode iluminar cerimônias que não se modificaram em sua forma ritual, nem em seus figurinos, desde a origem da fé hindu.” (BROOK, 2000: 288).

4.3.3 Criação do espetáculo

Para poder mergulhar neste vasto e tão distante universo cultural, Brook e Carrière organizam algumas idas à Índia. Desde o primeiro encontro em que surge a ideia de montar a lenda até a estreia em Avignon, em 1985, realizaram ao menos três expedições. Na primeira, em 1982, estavam: Peter Brook, seu filho Simon, Jean-Claude Carrière, a assistente de Brook – Marie

Helène Estienne e Toshi Tsuchitori, o diretor musical. Já durante esse primeiro contato, assistem a dezessete representações distintas de *Mahabharata*, em menos de seis semanas, em diferentes tradições e estilos.

Assim, a Índia deixava de ser um sonho. Cada momento vivido ali era, para eles, uma surpresa, uma descoberta. Estavam à procura da atmosfera, das imagens, dos sons, dos perfumes e se deparam com muitas possibilidades: cores, texturas de roupas, movimentos de pessoas, rituais religiosos, formas tradicionais de cerimoniais, *performances* populares, danças, mímicas, narração, canto, e música. Havia uma infinidade de detalhes, essências e sutilezas em cada elemento particular. Deparam-se com sábios, professores, moradores que se mostravam contentes em compartilhar seu conhecimento com aqueles estranhos do Ocidente. E mais, haviam sido “tocados pelo amor que os indianos têm pelo *Mahabharata*”, conforme expõe Brook. (CROYDEN, 2003: 220)

Um aspecto que chama bastante a atenção da equipe é que, na Índia, muitos contadores de histórias apresentaram toda história do poema, usando apenas um instrumento de corda. Enquanto falam, recitam ou cantam, exploram a criatividade e a imaginação, recriam o instrumento, transformando-o “em espada, em lança, em arpão, em um bastão, em um rabo de macaco, em uma tromba de elefante, no horizonte, em exércitos, em trovões, em ondas, cadáveres e deuses.” (BROOK, 2000: 261). Foram uma segunda vez em 1984, e aos membros já na expedição anterior, juntaram-se Chloé Obolensky e Kim Menzel, um músico dina-

marquês que estava trabalhando com Toshi na equipe.

Ao retornarem da Índia, tinham certeza de que não poderiam imitar os indianos ou mesmo sua arte. Mas, deveriam sugerir-lhes esteticamente. A presença indiana deveria ser sentida na música, nos trajes de cena e nos movimentos. Estavam certos de que não era desejável que reconstruíssem a antiga Índia de três mil anos atrás, retratada no mito, assim como, não pretendiam apresentar os símbolos da filosofia hindu. O que transpareceria para o palco seria o resultado do contato emotivo com a cultura.

A última expedição ocorre em 1985, durante o período de ensaios que durou exatamente nove meses. Desta vez, a viagem inclui todos os atores envolvidos no processo, além de toda a equipe de produção. Era importante que todos estivessem sintonizados de alguma forma com a tradição dali. Também aproveitam a jornada para estabelecerem contato com órgãos governamentais indianos que, de alguma forma, apoiaram o projeto. Dentre eles, Chloé Obolensky cita, por exemplo, *Indian Handcrafts and Handlooms* (HHEC), uma espécie de ministério da cultura indiano e outras fundações como *The Sarabhai Foundation* e *The Calico Museum of Textiles*, que tanto aconselharam a equipe a procurar locais específicos em busca de material de pesquisa, como cederam alguns trajes e modelos para a confecção dos figurinos do espetáculo.

Apesar da opção pela não reprodução da Índia em cena, tanto quanto possível foram utilizados objetos autênticos, tais como a roda, além dos já citados trajes de cena. Brook tentou transmitir a essência de *Mahabharata* através da força de sua visão

estética. E como entendeu a importância do material que estava manipulando, utiliza-se de todos os modelos teatrais que havia pesquisado e contatado até o momento, no processo de concepção do espetáculo, tais como: “teatro ritualístico, narrativas orientais, teatro clássico indiano, mágica e palhaçadas; a abrangência da encenação épica, o tom e o timbre das tragédias de Shakespeare, e a selvageria do Teatro da Crueldade.” (CROYDEN, 2003: 209)

O período de ensaio de vinte e cinco semanas, no qual estão incluídas as idas à Índia, foi baseado no Teatro de Bouffes du Nord, onde a identidade material da peça inicialmente encontrou sua forma. Marie-Hélène Estienne ficou incumbida de complementar a seleção de atores e músicos para o processo. Percorreu o mundo até conseguir completar a equipe dos vinte e dois atores e cinco músicos que estavam em cena. Ao antigo núcleo formado de atores que já trabalhavam com Peter Brook, juntaram-se novos elementos como, por exemplo, o ator que trabalhou muito com Grotowski, Ryszard Cieslak. Eram artistas originários de contextos linguísticos e culturais completamente distintos uns dos outros, como já era de costume nos trabalhos do Centro.

Com a chegada destes novos integrantes, torna-se fundamental o estabelecimento de um sentimento de unidade de grupo, proposto a partir do desenvolvimento de um trabalho coletivo. Para tal, iniciam trabalhos corporais e vocais. Como se pode perceber nos processos anteriormente discutidos, o trabalho corporal sempre teve destaque nos processos de Brook. Em *Marabharata*, sobretudo, por se tratar de uma história de guer-

ra, este treinamento é particularmente intensificado. Os atores necessitam adquirir um porte físico adequado para poder representar seus personagens. Além disso, seria importante que, juntamente com o preparo físico, tivessem algumas técnicas de combate, afinal tinham que ter as qualidades e comportamento dos guerreiros épicos.

Deste modo, a princípio, se interessam pela arte marcial do *kung-fu*; pois, como era originária da Índia, pensou-se que teriam uma ideia primária de como seria a técnica de combate indiano. Por sorte, um membro do grupo tinha estudado essa técnica em Hong-Kong e disponibilizou-se a orientar seus colegas. Todavia, devido à idade cronológica dos atores, que já estavam, em sua maioria, próximos dos quarenta anos, seus corpos tinham dificuldades para realizar todas as movimentações necessárias. E, diversas vezes, se contundiam durante as atividades. Conforme relata Yoshi Oida: “Éramos simplesmente muito velhos para nos lançarmos naquele tipo de atividade: era uma verdadeira enxurrada de estiramentos musculares, joelhos luxados e outras distensões de ligamentos” (OIDA, 1999: 208).

Ao identificarem a ineficiência da técnica pretendida, decidem explorar outra possibilidade de treinamento corporal. Brook, assim, sugere o treinamento de arco e flecha japonês e convidou um francês que passou muitos anos estudando essa prática para transmiti-la aos atores. Começando com gestos mais simples, além de se prepararem fisicamente para o espetáculo, desenvolvem também tanto a concentração interior quanto o espírito de combate necessários. E diferentemente da técnica

kung-fu, não era necessário imitar exatamente os movimentos requeridos pela arte para se atingir o estado pretendido.

Essa atitude interior de concentração e espírito de combate era útil para diversas cenas e não apenas para os momentos em que era necessária a utilização de arco e flechas. No desenvolvimento dos treinamentos, conforme compreendiam o estado interior de onde surgiam aqueles movimentos, adquiriam certa liberdade quanto às formas gestuais. Assim, ao se aprimorarem nesse conjunto, passaram a adaptar a técnica, de modo a conferir-lhe uma forma teatral. Contudo, segundo relatado por Yoshi Oida, em *Um ator errante*, utilizaram exatamente os gestos da técnica japonesa na cena, em que os exércitos se enfrentam, atirando flechas um contra o outro. Obviamente não utilizavam equipamentos reais, seus equipamentos eram bastões, que manipulados pelos atores criavam a ilusão cênica pretendida.

Ao longo do período de preparação, que precedia os ensaios propriamente ditos, Brook, para alimentar seus atores de referências, leva aos encontros fotografias, pinturas e filmes, familiarizando-os com o modo de pensar indiano. Além disso, assistem, durante alguns dias, uma versão do *Mahabharata* representado por uma companhia teatral indiana. Brook disponibilizava esse material que servia de base de reflexão não só para os atores, mas também aos músicos, à cenógrafa e figurinista, ao iluminador e quem mais participasse do processo. Porém, jamais indicava como deveria ser absorvido e utilizado; deixava sempre a critério do usuário digerir todas as informações, somente explanava o significado do conjunto do material. Maurice Béni-

chou, ator que interpretou Krishna, relata em The Open Circle, que teve alguma dificuldade para encontrar seu personagem. Foi preciso muita leitura para conseguir se aproximar deste personagem mítico. Peter Brook lhe concede alguns conselhos: disse-lhe para que pensasse em Krishna como alguém que intervém, a todo o momento, no conflito, perguntando o que está acontecendo. Na verdade, deveria trabalhar os dois lados: como uma pessoa real e como alguém que sabe tudo sobre si mesmo - um deus.

Processo semelhante ocorria na montagem, Brook nunca estabelecia uma forma precisa para o espetáculo previamente. Conforme estava acostumado a trabalhar, só formulava uma meta a ser atingida. Não tinha a mais vaga ideia de como seria o formato final do espetáculo, nem como seria o processo de sua concepção. Alguns procedimentos se repetiam como, por exemplo, as sessões de improvisação, em que vários grupos de atores realizavam a seu modo uma cena. Esse trabalho em múltiplas direções era uma prática comum ao desenvolvimento dos espetáculos do Centro de Pesquisa. Jean-Claude Carrière participava avidamente deste processo de constantes improvisações. Tinha preparado uma primeira versão do texto, antes de começarem os ensaios, porém, não se cansava de alterá-lo, ao ver as improvisações.

A própria estrutura do espetáculo também estava em processo de experimentação, assim como todos os demais processos. Primeiramente consideraram realizar uma versão de seis horas, divididas em duas partes. Contudo, Brook começa a se interes-

sar por dirigir os ensaios do espetáculo, utilizando-se conscientemente da estrutura rítmica, composta por três andamentos diferentes (lento, médio e rápido), a qual Zeami, fundador do teatro *Nô*, nomeou de *jo-ha-kiu*: *jo* (lento – abertura), *ha* (médio – desenvolvimento) e *kiu* (rápido – final). Esse era o ritmo musical dos povos agrícolas da Ásia, especialmente, na Índia, na China e no Japão. Segundo Yoshi Oida, Zeami escreve no começo do século XV: “Se olharmos com atenção, todos os fenômenos do universo, todas as ações inspiradas pela virtude ou pelo vício, guardem as coisas sentimento ou não, tudo obedece de maneira inata a essa lei do processo *jo-ha-kiu*.” (OIDA, 1999: 81).

Deste modo, aos poucos, se convenceram de que seria mais adequado seguir para a proposta de nove horas, dividida em três partes. Seguindo a sequência rítmica, “A partida dos dados” era *jo*; a segunda parte, “O exílio na floresta” era *ha*; e “A guerra” era *kiu*. E, por consequência, cada uma das partes também tinha o seu encadeamento, também dividido nestes três ritmos. Conforme esclarece Yoshi:

Na primeira parte, intitulada “A partida dos dados”, a abertura *jo* englobava tudo o que precedia o nascimento das duas famílias. Em seguida, o desenvolvimento ou, *ha* narrava as diversas relações entre os personagens e os problemas em seus detalhes. A partida dos dados, propriamente dita, constituía o final ou o *kiu*, o final do *jo*, mais exatamente. E assim sucessivamente. (*ibidem*: 83)

Do tempo total dos ensaios, acabaram passando os dois primeiros meses na primeira parte de constituição da unidade do grupo e na exploração do texto. Logo a seguir, dedicaram algumas semanas à viagem à Índia. E, finalmente, restavam pouco mais de três meses para efetivamente levantarem todo espetáculo de nove horas de duração. Com relação à representação, propriamente dita, Brook assinala que todos os personagens eram deuses ou semideuses e, solicita, então, que os atores trabalhem os seus personagens de forma arquetípica, interpretando-os no nível do sobre-humano. Definitivamente, excluiu qualquer aproximação com uma representação realista ou cotidiana. Evidentemente, o grupo utiliza-se de alguns elementos de técnicas teatrais como, por exemplo, do *Khatakali*, teatro clássico indiano. Todavia, Brook tem aversão a se servir de estilos teatrais. Sendo assim, as experimentações não se baseavam em nenhum método definido.

Brook, provavelmente inspirado pela imagem dos contadores de história indianos que recitavam o *Mahabharata*, solicita aos atores que sejam, acima de tudo, incríveis contadores de histórias. Para ele, “Quando um contador de histórias se relaciona com o público, ele tenta com tudo que está ao seu alcance, levar o público a um mundo imaginário - sem desaparecer consigo mesmo.” (CROYDEN, 2003: 214). Talvez essa opção seja mais uma forma de luta contra a tradição do teatro do século XIX, em que com perucas e maquiagens se desaparecia com os atores, para então transformá-los em outras pessoas. Então, com esse efeito ilusionista os espectadores estariam olhando, basicamente, uma caracterização.

No Centro, o ator não precisa desaparecer. Dada a sua condição de “narradores”, o que mantinha a relação entre o público e a encenação era justamente poder ver o homem que está contando a história, como ele mesmo. Assim, seus atores, desprovidos de qualquer ornamento ou maquiagem, estabelecem um relacionamento acolhedor com público. Em relação a isso, o grupo internacional era especial porque o público podia ver vários tipos e atores de origens diferentes trabalhando juntos. Contavam a mesma história, mas por meio de instrumentos físicos diferentes. Essa seria uma impressão muito distinta da relação que o público constrói com o ator que está escondido pela caracterização. E, por isso, Brook estava que cada vez menos interessado em apresentações virtuosas.

Ao ser questionado sobre a diversidade étnico-cultural de seus atores, Brook relata que optou por escolher as pessoas não apenas naturalmente talentosas, mas, também, bastante diferentes umas das outras – tanto quanto fosse possível. Segundo ele, esta condição proporcionava a inexistência, no Centro, de disputa por papéis como ocorria nas demais companhias, pois qualquer um poderia realizar o papel. Definitivamente, essa pluralidade física do elenco exclui a condição de trabalhar histórias por elenco, selecionando atores que melhor se encaixassem com as características físicas descritas para os personagens. Segundo essa lógica, não se estabelece a divisão dos papéis de acordo com a etnia. Por exemplo, nas diferentes versões de *Mahabharata*, primeiro em francês e, posteriormente em inglês, um papel de Karna interpretado primeiramente por um ator britânico é, na versão seguinte, encenada por um ator com formação no

teatro shakespeariano inglês, porém nascido no Caribe e de origem metade africana e metade indiana. Evitavam, assim, a todo custo resvalar no estereótipo.

Peter Brook desejava, com a montagem da lenda, que as pessoas do ocidente tivessem contato com essa epopeia que, por muito tempo, permaneceu ignorada nesse lado do mundo.

Para nos fazer compreender aquilo que queria obter, ele utilizava a imagem do futebol. O espetáculo era como uma partida de futebol; nós, os atores, éramos vinte e dois membros de uma equipe, e a bola era a história a ser contada. Como fazíamos parte do mesmo grupo, pouco importava quem representava o que, ou se um ator mudasse de personagem no meio do espetáculo. Contaríamos juntos uma história, mantendo a bola em jogo. Para sermos capazes de continuar a história, era preciso estarmos prontos para pegar a bola quando fosse a nossa vez de jogar. Geralmente, no teatro, não nos preocupamos com o que os outros estão fazendo na cena que antecede a nossa. Em *Mahabharata*, observávamos com atenção o desenvolvimento da ação para ver qual era a melhor maneira de intervir para retomar o fio da história. Como não havia duas representações exatamente iguais, o ator deveria sentir que atmosfera, que sentimento tinha-se desenvolvido antes de sua entrada e, a partir dali, retomar a ação na sua vez de avançar. (OIDA, 1999: 212)

Conforme observado acima, existiam muito mais personagens do que atores disponíveis para representá-los. Deste modo, os atores muitas vezes desempenhavam muitos papéis ao longo

de todo espetáculo. Para solucionar esta questão, a peça se aproximava do teatro clássico, com um ator como personagem principal. Uma vez nesta função, o ator devia incorporar, com bastante energia e intensidade, aquela nova personalidade. Concomitantemente, o ator também deveria ser o contador de histórias que interpretava, devendo assim, manter-se distanciado dos acontecimentos. Esse trabalho, de estar ao mesmo tempo ligado à experiência direta dos fatos do personagem e ao contador que o manipulava, é embasado na referência exposta por Matteo Bonfitto, do trabalho da marionete balinesa, e expõe novamente a complexidade e dificuldade de execução do espetáculo.

Apesar de todos os problemas, Croyden, em seu livro, diz que o espetáculo enfoca “uma simplicidade primitiva em algumas cenas, o ordenamento econômico de elementos, e uma fluidez na ação, de modo que as nove horas pareciam voar.” (CROYDEN, 2003: 209). Ela expõe que acredita que o encadeamento rítmico da sequência de imagens como se fosse uma montagem cinematográfica, aliado ao *design* do espaço e dos figurinos, corroboram para atingir os objetivos de Brook de sugerir tanto a atemporalidade do universal como a presença da Índia no espetáculo.

Evidentemente, após as viagens feitas à Índia, ficou evidente que decidiram trabalhar na encenação por trabalhar com os quatro elementos essenciais. Pode ser que esta escolha também seja decorrente do caráter simbólico inerente à mitologia. Assim, pode-se perceber claramente a presença dos elementos água, fogo, terra e ar na produção. Segundo explica Brook em *The*

Open Circle, no *Mahabharata*, a metáfora mais repetida é a de um rio. O campo de batalha é um rio. E a Índia é um rio como esse. Assim, como não poderia deixar de ser, durante o espetáculo a água foi um fator constante, usado pelos personagens para beber, para se lavarem, para entrarem nela, e também para lutarem nela até à morte.

Chamas de todas as formas e tamanhos estavam presentes nas cenas. O fogo era usado nas cenas ou cerimônias religiosas, e queimavam durante toda noite para evocar as forças divinas. Em uma das cenas mais inflamadas, um rastro de fogo acende a água, chamando os inimigos. Dominando toda a área de encenação, o chão era coberto de uma terra especial, que começa ressaltando sua cor dourada, mas durante a noite esta se alterava, e envolvia toda a ação em uma essência misteriosa. Conforme os atores se movimentavam durante as fervorosas batalhas levantava-se uma poeira, lembrando a todos que o elemento ar estava presente o tempo todo durante as cenas. Foi realizada uma pesquisa sobre qual material seria o mais adequado para o momento em que os atores estivessem em embate durante a movimentação da batalha, para que as partículas em suspensão não agredissem nem aos espectadores nem aos atores, de modo a não atrapalhar o espetáculo.

Em Avignon, durante este episódio da guerra, centenas de flechas eram lançadas pelo ar em um movimento coreografado; bandeiras voavam para baixo das montanhas; exércitos estavam posicionados no alto das rochas, com suas armas primitivas prontas para matar. Guerreiros foram sufocados, esfaqueados,

estrangulados, estripados e decapitados. Personagens lutavam com facas, machados, bastões, flechas, paus e troncos de árvores. Gritavam, grunhiam e uivavam. Afundavam-se na água. Cobriam-se de sujeira. Seus rostos cobertos com listras de lama se tornavam irreconhecíveis. Finalmente, uma granada, figurando a divina arma secreta, explodia na pedreira, e instaurava o fim do mundo diante dos espectadores.

A todo esse horror eram contrapostos momentos de lirismo. Deitados sobre tapetes e almofadas, os personagens escutavam uma música suave e assistiam a um *show* apresentado por marionetes em miniatura, enquanto flores de lótus flutuavam sobre pequenas faíscas de fogo na lagoa. Em outra cena, Krishna tocava flauta em uma colina, enquanto o deus Shiva mostrava seus poderes em uma dança. A atriz que interpretava Kunti, vestida com sua elegância, atravessava as águas depois de ter dado à luz um dos heróis. E finalmente, em uma cena bastante sublime, a princesa Gandhari, a caminho de se casar com o rei cego, era carregada nas costas de um elefante, realizado com o movimento dos corpos dos atores. Também estava sempre presente a inocência do menino a ouvir o contador de histórias, observando, questionando e procurando respostas.

A música, que embalava e ambientava todo período do espetáculo, era resultado do trabalho de um ano de Toshi Tsuchitori. E, assim como os demais elementos em cena, não era propriamente indiana. Os músicos de diversas nacionalidades, que trabalharam na companhia, foram capazes de olhar para o que a Índia sugeria e interpretá-la, sem imitar literalmente a música indiana.

Eles estavam envolvidos diretamente na encenação, sendo incorporados às cenas. Conforme descreve Margareth Croyden, em seu livro, no final da apresentação, muitos da plateia estavam admirados e espantados com o que tinham presenciado. Para eles, a magia teatral de Brook tinha sido evocada e, com um grande tema trabalhado por um verdadeiro mestre, foi possível emocioná-los no teatro.

Depois de algumas pré-estreias no Bouffes du Nord, o espetáculo estreia no festival de Avignon, em julho de 1985. Nesse evento, a representação ocorria numa pedreira e começava no pôr-do-sol, às oito da noite, e se prolongava até a aurora da manhã seguinte, por volta das sete horas. Nessa primeira versão se representava a adaptação de Carrière, em francês. Algum tempo depois, refazem o espetáculo em inglês, com a tradução do texto feita por Peter Brook. Como os atores já estavam acostumados com a embocadura francesa, antes de começarem a representar na versão inglesa, fizeram exercícios destinados à degustação das palavras em suas próprias bocas. Além deste ajuste, algumas substituições de atores foram realizadas. A encenação, contudo, permanecia a mesma.

4.3.4 Elaboração dos cenários de *Mahabharata*

Diferentemente dos demais espetáculos estudados, em que o foco foi entender a concepção do espaço cênico e, consequen-

temente dos cenários e figurinos dos teatros em que os espetáculos tinham estado efetivamente em cartaz, no caso de *Mahabharata* é fundamental que se estude tanto a configuração do Festival de Avignon, onde o espetáculo estreou, quanto da adaptação do espaço do Bouffes du Nord.

O Centro de Pesquisa Internacional havia sido convidado para fazer parte do Festival de Avignon, quando ainda estava ensaiando o espetáculo no Teatro do Bouffes du Nord. Enquanto isso, Brook e sua equipe pesquisavam um espaço para a apresentação de abertura da produção. A organização do festival tinha à sua disposição certo número de instalações para realização do espetáculo. Dentre as opções, estava disponível o palco no pátio do Palácio Papal. Contudo, percebe-se que esta alternativa proporcionava uma relação muito dispersiva entre os atores e o público. Outra possibilidade seria o claustro onde haviam encenado *A Conferência dos Pássaros*, alguns anos antes. Porém, este espaço era pequeno demais. Ambos os espaços, por estarem fortemente marcados em determinados períodos históricos, não pareciam adequados para transmitir o caráter universal pretendido com *Mahabharata*.

A partir destas condições, Brook se recorda de experiências anteriores quando apresentara um de seus espetáculos em uma pedreira. E se recorda das vantagens dessa opção espacial. Geralmente, a acústica do ambiente era adequada à representação devido a grande face de rocha contra a qual seria realizada a encenação, além do que seu piso, relativamente plano, acomodaria bem toda a estrutura a ser implementada. Iniciava-se então

a busca por espaço com estas características. Depois de um total de sessenta visitas a pedreiras na região de Avignon, com toda equipe do Centro (*designers*, produção, e equipe de direção), chegou-se a conclusão que a pedreira de calcário perto de Bolbon, pertencente ao industrial Jacques Callet, seria a mais adequada para receber o espetáculo.

Segundo expõem Andrew Todd e Jean-Guy Lecat, as proporções da Pedreira Callet eram bastante adequadas à representação. A pedreira tinha “cento e trinta e cinco metros de comprimento e uma média de cinquenta metros de largura, à medida que se avançava no espaço ele estreitava afunilando para baixo em um volume cada vez mais íntimo e fechado.” (TODD, 2003: 131) Nesse espaço, iriam construir toda a área de arquibancadas para o público e a área de atuação na extremidade interna da pedreira, seguindo as proporções do Anfiteatro Romano de Cagliari, na Sardenha.

Tudo parecia se encaixar para a companhia de Brook, uma vez que a coloração das pedras da pedreira auxiliava a iluminação do espetáculo, além do que, em situações de chuva não ocorriam tragédias, tais como: o desmoronamento de pedras da parede, nem a descida de terra, o que atrapalharia o andamento do espetáculo até que a situação se normalizasse. Contudo, ainda havia um problema a ser vencido. Durante o verão, exatamente o período do Festival, os ventos atingiam cem quilômetros por hora nessa região. Felizmente, a questão foi resolvida, pois a área escolhida para atuação não favorecia a canalização dos ventos.

A pedreira estava abandonada há pelo menos dez anos, quando

Brook a escolheu para realizar o espetáculo. Deste modo, Callet permitia que se alterasse sua configuração e ainda cedia seus trabalhadores, equipamentos e materiais, sem custo, para fazer a adequação do solo. De acordo com Lecat, era necessário que a superfície do solo fosse regularizada e ajustada para a captação e escoamento de água e a construção de duas bermas. A maior delas serviria para fechar o espaço de atuação com intuito de melhorar a acústica - uma vez que o som era refletido novamente para os atores, funcionando como uma espécie de retorno -, para esconder os assentos direcionando o público para o local mais adequado e, finalmente, para auxiliar na proteção contra os ventos. Outra berma, menor, foi elaborada para proteger a área do restaurante e conduzir os espectadores desde a entrada na pedreira até a área de representação.

Quando concluíram o trabalho de nivelamento do piso e do posicionamento das bermas, chegou um momento bastante importante para Brook: determinar a proporção do palco e o posicionamento dos assentos. Em um primeiro momento, marcou-se a distância de vinte e quatro metros a partir da parede da pedreira até a frente do proscênio. Porém, Jean-Guy Lecat, que era o diretor técnico responsável por estas adaptações, relata, em The Open Circle, que Peter Brook acha que essa medida deveria ser alterada, pois sentia que essa dimensão se tornava opressiva frente a altura de trinta metros do penhasco a frente. Descreve que a falsa impressão de espaço reduzido era reforçada pelo entulho de pedras que formavam um monte na base da parede. O monte propiciava a percepção de que o palco era menor e dificultava a apreensão das proporções do espaço,

visto que não era claro o limite entre as dimensões horizontais e verticais.

Uma vez removidas as pedras, as primeiras fileiras foram construídas para que Brook pudesse visualizar o posicionamento e a proporção do palco. Embora seu tamanho fosse consideravelmente maior do que o espaço do Teatro Bouffes du Nord, a forma e suas proporções haviam sido mantidas, de modo que os atores pudessem estabelecer uma relação com a plateia, semelhante ao que ocorria em sua sede. Nesse primeiro momento, com a construção dos primeiros assentos, tudo parecia solto em um espaço enorme.

No entanto, quando os demais assentos, totalizando os quinze degraus dispostos com uma suave inclinação, foram construídos, o teatro montado ali parecia muito amplo. Para atender às dimensões da pedreira, as medidas tinham sido ajustadas, o que contribuía para esta percepção. A abertura do palco ficou com quatorze metros de largura – frente aos oito metros do teatro do grupo - e a profundidade permaneceu, apesar do questionamento de Brook, com os vinte e quatro metros – comparada aos dezessete metros do Bouffes. Foi somente no instante em que o espaço estava repleto de espectadores, que suas proporções pareceram ajustadas. Deste modo, percebeu-se que quando estava vazio, as cadeiras pretas dos assentos também distorciam a leitura de escala do ambiente. Foi com a ocupação do teatro que se criou o equilíbrio correto no ambiente, conforme explica Lecat. Estruturalmente, a última intervenção feita na pedreira de Avignon foi a adição de algumas rochas na base

de um penhasco e a construção de duas paredes laterais que serviam como coxia para os atores antes de entrarem em cena.

Em 2003, durante um *workshop* em São Paulo, Jean-Guy Lecat explicou que Brook se preocupava com toda a vivência teatral do espectador, momentos antes de sua entrada no teatro onde se realizaria a encenação. Em seu teatro - o Bouffes -, Brook julgava que a configuração do espaço original estava de acordo com a sua intenção de acolher o público e prepará-lo para o momento do início da representação. Todavia, a partir da criação do Centro Internacional de Pesquisa, essa experiência seria sempre desejada em todos os locais em que o grupo se apresentasse.

Deste modo, a pedreira Callet não fugiria à regra. Nesse caso, o diretor se preocupava até mesmo com o acesso do público, que poderia chegar de automóvel e estacioná-lo na pedreira adjacente, ou tomar um barco em Avignon, atracar a um quilômetro e caminhar por uma suave subida sob a luz dourada, momentos antes do anoitecer. Na entrada para a pedreira, viam-se as faces de pedra das bermas e um percurso, em formato de S, que conduzia os espectadores até a descoberta do círculo de assentos atrás do muro de pedras. A maioria do público subia as escadas, colocadas na parte posterior dos assentos, e descia em direção à área de atuação.

Finalmente, configurado o espaço teatral que abarcaria o espetáculo, faltava concretizar a ambientação cênica em que a ação se desenvolveria, ou seja, revelar o desenho dos elementos de cenografia. Chloé Obolensky, responsável por essa tarefa, diz,

durante entrevista ao pesquisador, que foi ela que na realidade desenhou essa paisagem. Realmente, ao atentar-se para a proposta de *Mahabharata*, identifica-se que a estrutura do espaço vazio estava novamente presente. Ou seja, toda ação cênica se desenvolvia a partir de um espaço livre de quaisquer elementos construídos e, provavelmente, devido a essa ausência, a cenógrafa colocava-se como a responsável pela construção de uma ambiência, de uma paisagem.

Conforme expõe Brook, em entrevista a Croyden, a criação espacial deveria estar a serviço da linguagem épica do espetáculo. Desse modo, se deveria pensar acima de tudo na qualidade das imagens geradas ao se contar a história. Não impunha uma forma adequada à linguagem, para a proposta de Chloé; todavia, estava certo de que não se poderia encenar uma obra como essa com um par de cadeiras e trajes cotidianos. Assim como toda a concepção do jogo teatral e do espetáculo em si, nos cenários, também era fundamental considerar as impressões obtidas nas viagens para a Índia. A primeira questão levantada foi a necessidade de dar um tratamento diferente ao piso.

Nas primeiras proposições, considerou-se a utilização de madeira ou de pedra. E se realizaram algumas experiências com esses materiais nos ensaios do espetáculo. Porém, logo ficou evidente que, contar essa história sobre a madeira não era tão apropriado quanto se fosse utilizada a terra como elemento. A princípio, o único senão para essa preferência seria repetir o mesmo material de *A Tragédia de Carmen* – peça que o grupo acabara de encenar. Todavia, Chloé, durante o encontro com o

pesquisador, relata que, a poeira que coloria o ar na Índia era exatamente uma das memórias mais marcantes do local. Assim, chegam à solução de utilizar a mesma terra solta de *Carmen*, só que combinada com palha e areia dourada para tornar a estrutura mais firme, compacta e homogênea; o resultado dessa mistura conferia uma coloração amarela, que se modificava ao longo das cenas de acordo com a iluminação proposta. Como já foi dito anteriormente, essa terra solta era tratada com diferentes tipos de argila, aglutinantes, corantes e proporções de água, para que não interferisse no processo de encenação dos atores devido à intensa movimentação de cena que se realizava sobre ela.

Depois de raciocinar mais, chega-se a outra impressão: não se pode pensar na Índia, sem pensar no Ganges. Nesse momento, fica claro que havia outro elemento indiano tão importante como a terra: a água. E concluem que poderiam complementar a paisagem com água na frente e no fundo do espaço cênico. Na frente do palco, ao lado direito, é colocada uma pequena lagoa em formato bastante irregular e um longo rio no fundo do palco, paralelo à parede. No caso de Avignon o rio tinha cerca de trinta metros de comprimento. E, sobre ele, foram idealizadas duas pontes que serviriam de passagem seca para os atores durante a encenação. Já a lagoa recebia uma mistura especial de água com um éter para que se pudesse atear fogo em um momento do espetáculo.

Complementando a composição cênica de *Mahabharata*, foram colocadas duas plataformas de barro. Do lado direito do públi-

co, sobre uma delas, ficavam os músicos com seus instrumentos de percussão, de corda, e de sopro, que a cada noite se tornavam parte integrante da ação desenvolvida em cena. Já do outro lado, havia um altar com um arranjo de chamas em fogo baixo e guirlandas indianas, onde o narrador Vyasa, o menino a quem é contada a história, e, ocasionalmente, Ganesha estavam sentados assistindo a trama se desenrolar. Vale ressaltar aqui a colocação do último elemento trabalhado em cena, o fogo, que também remetia às cerimônias e rituais muito encontrados na Índia.

Em Avignon, os rochedos, ou melhor, o platô que ficava entre os trinta metros de altura da parede de pedras, é o elemento que encerra a análise estrutural do espaço cênico. Mesmo não tendo sido desenhado pela cenógrafa, certamente fez parte da opção por se representar o espetáculo naquele local. E, conforme relatado anteriormente por Margaret Croyden, na descrição da concepção do espetáculo, era uma área de atuação bastante utilizada no curso das nove horas. Certamente, a cor das rochas, bem como o rosado de falésias, também influenciava na percepção espacial.

Conforme a jornalista expõe:

Quando escurecia, a iluminação transformava as cores das rochas, da água, da areia e das falésias em ouro amarelo, bege escuro, e azul ardósia; e o terreno parecia se tornar uma imagem unificada em um sonho, expressando o enigmático, e a beleza primitiva dos elementos. (CROYDEN, 2003: 209)

Sobre a questão da mudança de cores, Chloé coloca, durante a entrevista com pesquisador, que a mudança de cores ao longo do dia e a observação de como elas se encaixavam nesse período, foi uma sensação que ela absorveu de modo muito natural durante a expedição e que, certamente, foi aproveitado por Jean Kalman, o iluminador do espetáculo.

Retomando, a questão da opção pelo espaço vazio, fica bastante evidente que esta escolha contribuía bastante para a criação de todos os ambientes em que se passavam as cenas. Com um espaço livre de elementos, facilmente se poderia representar os suntuosos palácios e florestas descritos na lenda. A solução encontrada para resolver esta questão era a entrada de objetos de cena, bem como a utilização de tapetes distintos para se criar cada um destes ambientes mencionados. Para Chloé a opção dos tapetes fazia total sentido, pois era um elemento que fazia parte do universo estabelecido por Peter Brook, desde as suas primeiras pesquisas com o *carpet show* na África e por ser outro elemento guardado na memória das lembranças da Índia. Já entre os objetos de cena que definiam espaços, podemos destacar as rodas utilizadas nas cenas da terceira parte - *A guerra* -, que eram originais daquele país, conforme descrito anteriormente.

Brook explica novamente que a opção pelo vazio e pela sugestão faz com que se trabalhe com a imaginação do público. Esse era o seu desejo. Se, ao invés, fosse reproduzida uma imagem real com todos os detalhes estéticos e todas as informações, provavelmente os espectadores aceitariam a ilusão criada e es-

tabeleceriam uma relação passiva com o espetáculo. Ao passo que, usando uma poça para sugerir um rio abundante, ou alguns pedaços de madeira como floresta, além de fazer com que o público tivesse uma postura diferenciada em relação ao que estava assimilando, estaria forçando

[...] um sentido de comunidade nos espectadores - cada membro deve usar sua imaginação como um indivíduo, mas com essa imagem concluída, alguns a percebem como trabalho compartilhado, uma experiência compartilhada, e uma verdadeira participação no espetáculo (TODDY, 2003: 128).

Ao apelar-se para a imaginação, existe uma partilha momentânea do invisível. Para o autor, compartilhar dessa criação, mesmo que efêmera, seria uma realização bastante preciosa.

Esta retomada de elementos, que já haviam sido apontados em seus trabalhos, é importante, pois é possível observar que existia uma consolidação destes conceitos no desenvolvimento de sua pesquisa. Vale sublinhar que, a busca de Brook por atingir o invisível, colocado pelo conceito de teatro sagrado, já era uma característica mais elaborada neste espetáculo, conforme citado acima. Porém, deve-se atentar especialmente ao trabalho que estava se iniciando com o estabelecimento de Brook, no Bouffes du Nord que, neste espetáculo, ganha destaque e tem total vínculo com a pretensão de pesquisa sobre o sagrado em Brook. Ou seja, a pesquisa da relação espacial ótima entre o ator e o

espectador para que nessa relação o invisível se torne visível. A determinação dos assentos com o estudo de seu posicionamento revela indícios de que Brook estava começando a enveredar por este caminho. Chloé Obolensky e Jean- Guy Lecat colocam que existiu, neste espetáculo, uma discussão a respeito do posicionamento, inclusive do ângulo dos assentos da plateia.

Sobre a diferença entre a realização do espetáculo a céu aberto na pedreira e a representação a portas fechadas, alguns atores tais como Bruce Myers e o dramaturgo Jean-Claude Carrière declararam certa preferência em apresentar o espetáculo em Avignon. Seus argumentos são que a interferência da natureza e a possibilidade deste contato favoreciam a encenação. Myers, paradoxalmente, sentia que representar sob o céu estrelado, de certa forma, estabelecia um espaço mais íntimo. Ele conclui que:

Bastava estar sob as estrelas que as pessoas mudaram um pouco em direção ao estado de temor que toda a lenda pode inspirar: a relação com o material foi iniciada pelo espaço, o que encurtou a distância que tivemos que percorrer como atores. Foi emocionante atuar lá. (*ibidem*: 137).

Segundo expõe Marie Helène Estienne, em The Open Circle, apesar do espaço em Avignon ser aberto ao tempo e mais amplo do que o Bouffes – o que contribuiria para maior dispersão na atenção dos espectadores -, surpreendentemente parecia que se estabelecia uma relação bastante íntima. Para ela, quando os

atores foram para a pedreira, o espetáculo ganhou a proporção épica que precisava. Ao retornarem ao Bouffes, diferentemente do que se esperava, não se perdeu a qualidade obtida, a energia da encenação permaneceu concentrada, só que agora estava se trabalhando em um espaço um pouco menor em escala.

Já Brook achava que

[...] a céu aberto os aspectos externos e viés épico do mito estavam presentes, enquanto no Bouffes a experiência foi mais interna, mais emocional, e o público se encontrou naturalmente mais atraído para os aspectos mais ocultos do poema.(*ibidem*: 135).

Apesar de serem situações bastante distintas, no Bouffes du Nord o espetáculo permanecia com os mesmos elementos: fogo, água e terra. O cenário também permanecia com a ressalva de ser ajustado ao novo espaço. E Chloé Obolensky, em *The Open Circle*, achava que eram exatamente dois mundos muito distintos, mas a possibilidade de trabalhar nestas duas situações foi bastante enriquecedora.

Provavelmente, a sensação de Brook ao relatar que a sensação no Bouffes seria mais interna, dentre outros fatores, como a própria configuração espacial do teatro, teria sido auxiliada pela situação de que a plateia no teatro estava totalmente inserida na terra. Não havia uma distinção clara de onde era o limite do palco. E para Toddy, essa ausência de um limite pré-determinado

liberta os fluxos da energia dramática. A estrutura teatral incluía todos os espectadores na ação. Quando era necessário que houvesse uma delimitação, utilizava-se do tapete para estabelecer o fechamento do espaço, criando uma configuração específica.

Algumas adaptações eram necessárias. Em Avignon, os atores utilizavam o platô no meio da parede de pedra e, no Bouffes, tinha-se somente a parede de fundo do palco, lisa e sem nenhuma plataforma, para que pudesse se encenar. Durante o espetáculo *Timão de Atenas*, foram fixados alguns degraus de metal utilizados pelos atores na encenação, que foram removidos com o encerramento de sua temporada. Para o *Mahabharata*, voltou-se a reinstalá-los e complementou-se com uma nova série de degraus instalados nas paredes laterais adjacentes ao proscênio, dessa maneira ampliava-se a possibilidade de realização de cenas no plano alto. Outra adaptação foi a instalação, embutida na terra espalhada pelo palco, de uma matriz, para que os efeitos com o fogo estivessem mais de acordo com as normas de segurança.

Até a adaptação do Bouffes para receber o *Mahabharata*, as paredes, tanto da lateral como do fundo do palco, permaneciam inalteradas. Durante todas as apresentações, até então, o público via a arquitetura encontrada por Brook ao se estabeleceram ali. Por entender que se tratava de uma situação bastante especial, Obolensky enche-se de coragem e sugere, pela primeira vez, que se pintassem as paredes. A cenógrafa revela que “a parede dos fundos do Bouffes era muito interessante e muito poderosa com seu retângulo preto, mas achava que isso nunca poderia ser

um apoio para o universo de *Mahabharata*” (*ibidem*: 126). Peter Brook autoriza a realização do trabalho.

Decidem que a interferência neste momento não deveria ser tão drástica, e com uma equipe especializada de pintores alteram a cor de forma muito sutil. A nova pigmentação da parede traria informações importantes, desta forma, optam por algo vinculado às suas observações na Índia – algo vibrante e que estivesse próximo aos tons avermelhados. Foi durante o processo de limpeza que encontraram o vestígio daquele cenário que havia permanecido no teatro. Diante dessa condição, verificaram que as cores predominantes naquela pintura era um castanho-avermelhado siena e decidiram que, neste primeiro momento, seria importante que algo da história permanecesse. Assim, decidem que a base da cor da parede seria a mesma da pigmentação encontrada. Sutilmente, todas as paredes recebem a pintura neste tom. Assim, o aspecto de envelhecido e destruído é mantido.

Finalmente, a última alteração do espaço não é propriamente na estrutura cênica, mas, dada a relevância que os espectadores têm em seu trabalho, seria negligente não citá-la. De modo a ficarem mais confortáveis para a maratona das nove horas de encenação, foi feito um acolchoamento nos bancos de madeira existentes.

Fig 55 Foto da roda original da Índia colocada na cena de Mahabharata, no Théâtre des Bouffes du Nord **Fig 56** Cena de treinamento dos Pandavas e dos Kauravas, para a guerra em Mahabharata, no Théâtre des Bouffes du Nord

Fig 57 A pedreira Callet já sendo preparada para a montagem de Mahabharata, de Peter Brook **Fig 58** A pedreira Callet pronta para receber Mahabharata, de Peter Brook

Fig 59 Cenário de Mahabharata, no Theatre des Bouffes du Nord, com o chão de terra e o uso da água **Fig 60** Cenário de Mahabharata no Theatre des Bouffes du Nord

Fig 61 Cenário de Mahabharata no Theatre des Bouffes du Nord, com a água sendo suporte para a colocação de fogo **Fig 62** Cenário de Mahabharata no Theatre des Bouffes du Nord, com os degraus instalados na parede para que os atores pudessem utilizar

4.3.5 A proposta para os trajes de cena de *Mahabharata*.

Apesar de entender que para a composição do aspecto visual do espetáculo é fundamental analisar as características tanto dos cenários, como também dos trajes de cena, no caso específico de *Mahanharata* não será possível aprofundar-se na composição de seus trajes de cena. Além da escassez de informações a respeito da composição de cada personagem da encenação, em Avignon e no Bouffes du Nord, trata-se de um espetáculo extenso, e com uma gama de muitos personagens, que de certo modo estão referenciados em uma cultura que não nos é familiar. Deste modo, seria negligente, desrespeitoso e mesmo imprudente fazer qualquer análise superficial de um material tão rico. Indicaria que esta pesquisa fosse realizada, porém, em um projeto específico. Contudo, acho relevante relatar as informações que foram obtidas durante este processo, até para que sirva de estímulo para essa próxima etapa.

Quando iniciaram o período de ensaios de *Mahabharata*, os atores faziam suas improvisações sobre fragmentos do texto, usando trajes de seu cotidiano. Brook se posiciona, dizendo que roupas de trabalho ou mesmo calças jeans, em algumas situações, é exatamente o necessário para a representação. Desde o princípio, a utilização de roupas do dia a dia, nos ensaios, transmitia, nesse caso, uma conotação bastante negativa, puída, mostrava-se totalmente inadequada. Tinha ciência de que mesmo que se optasse pela ausência de trajes de cena, isto deveria

ser uma escolha consciente, como ocorreu, por exemplo, no espetáculo *Ubu-rei*, pois revela muito sobre a intenção que se deseja passar.

Para Brook, esta era uma peça que tinha de ser vestida, não poderia aparecer nua. O mito de nove horas de duração solicitava uma beleza especial, com bastante emoção nas cores. Poderia ter um aspecto de rusticidade, pois também era necessário passar certa serenidade ao transmitir a mensagem.

Chloé Obolensky disse que, no total, foram cinco anos de trabalho em *Mahabharata*, desde a sua primeira viagem com Brook à Índia, considerando as duas versões (francesa e inglesa), até a conclusão da gravação do filme. Brook revela que, como se tratava de um projeto antigo seu, os trajes de cena já tinham começado a ser discutidos e pensados quatro anos antes de tudo acontecer, ou seja, assim que a figurinista entra para o Centro de Internacional. Ela reconhece que tinha ciência de se tratar de algo muito grande o que estava se realizando, que deveria ser conduzido com muita leveza e de forma sutil.

Reuniu-se com dezenas de indianos nas viagens do grupo para a Índia para começar a captar as sensações das pessoas. A figurinista contou que dividir os dois momentos de viagem com Peter Brook foi fundamental para que entendesse, qual era o direcionamento do seu olhar para aquela cultura. Sabia que não poderiam reproduzir a maneira indiana, nem seu folclore e que também não era esse o desejo. Os trajes pareciam indianos, mas na verdade eles eram variações de formas, cores e desenhos indianos. Se, por exemplo, copiassem literalmente as formas india-

nas, certamente alguns dos deuses que surgem em cena seriam representados como os dançarinos no *kathakali*, com as unhas compridas e uma maquiagem bastante complexa e elaborada. Nitidamente, alguns de seus trajes eram efetivamente regionais, mas foram adaptados principalmente ao corpo europeu.

Como se tratava de um grupo internacional, Obolensky explica, em entrevista com o pesquisador, que de atores orientais

[...] só tínhamos uma atriz indiana, um ator balinês; [um ator japonês] Yoshi Oida e alguns atores africanos; então, tínhamos junto com eles: poloneses, alemães, franceses, gregos, italianos, ingleses. E tínhamos de evitar neles, que as formas e cores[...] parecessem como se estivessem vestidos como uma espécie aberração de carnaval.

Revela que durante uma das viagens à Índia, estava atenta para encontrar pessoas que, ao menos, parecessem europeias, e estivessem usando um *sari* ou uma *kurta* – trajes tipicamente indianos, ou mesmo enroladas num lençol, para identificar se lhes ficaria adequado adaptar trajes tipicamente regionais. Contudo, sempre que os encontrava pareciam constrangidos, ou ficava extremamente inadequado, de certo modo.

A figurinista esclarece que, para que o traje de cena fique adequado, não se deve estar atento somente à forma, mas também tem grande influência, em seu favorecimento, o modo como as pessoas se movimentam dentro daquela roupa, como a utilizam,

como o tecido se move a sua volta etc. E, de acordo com sua opinião, deve-se levar todas estas questões em consideração no momento de se criar um figurino.

Ainda durante a viagem, teve a oportunidade de observar que existiam dois tipos de vestimentas. As sem costura, que são basicamente pedaços de tecidos amarrados de formas diferentes pelo corpo, que foram de certa forma bastante utilizadas ao longo da encenação. E as vestes costuradas, geralmente, mais encontradas ao norte do país devido à influência do clima mais ameno. Comumente, estas roupas são confeccionadas com tecidos mais grossos, como a lã, por exemplo. Também é um costume da população tecer a sua própria lã em teares industrializados, ou com teares pequenos improvisados em árvores. Era comum que os tecidos da região fossem muito grossos devido ao processo de produção dos mesmos.

Na produção dos figurinos para os espetáculos, em Avignon e no Bouffes du Nord, Chloé Obolensky optou por utilizar, na produção de todos os trajes, materiais indianos. Assim, a partir de uma pesquisa de materiais, voltou para França com uma grande quantidade de tramas de seda, lã e algodão, fugindo de qualquer referência padronizada. Quando a realização do espetáculo estava próxima, ela voltou para a Índia, por um ou dois meses, junto com seu assistente. Ali trabalharam intensamente na produção de tramas tecidas especialmente para a produção e, também, no tingimento de alguns panos. Coletou alguns modelos antigos que serviriam para a modelagem na França. No retorno da viagem, segundo expõe Brook, “arrastou toneladas

de sacos e caixas de artefatos para escolher - tecidos, adereços, figurinos, acessórios.”

Como dito anteriormente, o governo indiano não somente apoiou o projeto, como facilitou bastante a pesquisa, especialmente a dos figurinos. Por meio do apoio, era possível fazer a solicitação de materiais, pedir auxílio para procura de algum elemento específico. Permitiram que Chloé e seu assistente tivessem acesso às coleções de roupas de museus indianos e, em alguns casos, que também tirassem os modelos de algumas das peças. Já para o filme, quase todas as roupas ou foram feitas na Índia em uma oficina instalada ali, supervisionadas pelos membros da equipe de figurino, ou eram peças literalmente emprestadas de coleções particulares indianas, que haviam sido gentilmente cedidas para a companhia. Segundo Obolensky, se não se procedesse dessa forma “seria impossível fazer aquilo”.

Evidentemente, o resultado final do conjunto de trajes de cena, conforme exposto, não era uma constituição fidedigna do vestuário indiano, muito menos de uma reconstrução histórica da Índia Antiga. Tratava-se certamente de uma leitura de Chloé Obolensky sobre o universo indiano. Contudo, nesse contexto, o resultado final se afasta completamente do resultado atemporal pretendido por Brook em *Sonho de uma Noite de Verão*, ficando assim bastante sintonizado com os resultados de *Marat/ Sade*, que também envolvera uma pesquisa mais aprofundada sobre um contexto específico. Deste modo, transita-se por trajes que remetem mais a uma temporalidade vinculada ao passado, mesmo que não seja muito claro o seu período particular.

Fig 63 Figurino dos Pandavas em Mahabharata, construído com a preocupação de homens europeus vestirem roupas indianas. Imagem extraída do filme de Peter Brook

Fig 64 Figurino baseado em pesquisa local – a corte dos Virata. Imagem extraída do filme Mahabharata, de Peter Brook

4.4 Experiências com *HAMLET: QUI EST LÀ* (1995) e *A TRAGÉDIA DE HAMLET* (2000): tocando o sagrado

Brook relatou em uma entrevista concedida a Fernando Eichenberg, publicada na Revista *Bravo*, que sua paixão por Shakespeare começou muito precocemente já aos sete anos de idade, quando encenou pela primeira vez *Hamlet* aos seus pais usando marionetes confeccionadas em papelão. Esse relato evidencia tanto a necessidade precoce em expressar sua criatividade com trabalhos ligados à representação, quanto sua intensa paixão pela obra prima de Shakespeare. Aos setenta anos, Brook se deparava novamente com o clássico, em uma maneira bastante peculiar: investiga fragmentos do texto, entrelaçando-os com os escritos de seis diretores e criadores teatrais: Stanislavski, Craig, Meyerhold, Brecht, Artaud e Zeami, no espetáculo que não ganhou tanta repercussão – *Qui est là* (*Quem vem lá*).

Não satisfeito com a experiência, ou melhor, justamente instigado pelo contato com o texto, cinco anos mais tarde, ele decide produzir um novo trabalho, de certa forma também inusitado: a sua própria versão para a obra prima, a qual batizou de *A Tragédia de Hamlet*. Apesar da diferença temporal de realização e do diferente foco de cada espetáculo, não se pode negar a existência de um forte paralelismo entre estas obras. Há semelhanças nas propostas de montagem e encenação, e também no resultado dos cenários e figurinos. Deste modo, optou-se por unificar o estudo das peças tratando-as como uma continuidade

no processo criativo focado no trabalho a partir de *Hamlet* de Shakespeare.

4.4.1 A experiência com *Qui est là*

Em 1987, Brook publicou um texto escrito em 1965 no livro *O Ponto de Mudança*: “Manifesto para os anos sessenta”, em um dos seus trechos ele insiste:

Precisamos olhar novamente para Shakespeare. Tudo que é relevante em Brecht, em Beckett, em Artaud, já está em Shakespeare. Mas, para que uma ideia fique, é preciso mais do que enunciá-la. Deve ser gravada na nossa memória. *Hamlet* é uma dessas ideias. (BROOK, 1987: 54)

Apesar de parecer contraditório, exatos trinta anos após o comentário, Brook encena exatamente a fusão anunciada neste comentário.

Desde o início, era um projeto bastante ambicioso. Brook lidaria não somente com a obra prima do maior dramaturgo ocidental de todos os tempos, como também misturaria os conceitos teóricos dos diretores que formaram as bases do teatro ocidental no século XX, contrapondo-os com uma perspectiva oriental,

sugerida por Zeami. Segundo o professor Andy Lavender, em *Hamlet in pieces*, Brook já sugeria, em 1973, em um artigo, a conexão entre os processos criativos de Craig e Brecht, que tendiam a uma busca pelo que seria essencial na representação, respectivamente, na cenografia e no trabalho do ator. No mesmo artigo, Brook escreveu: “Para Artaud, o teatro é o fogo, para Brecht, o teatro é a visão clara, para Stanislavski, teatro é a humanidade. Por que devemos escolher entre eles?” (*ibidem*: 43) E foi exatamente o que Brook faz alguns anos depois em sua representação de *Qui est là*: não elege nenhum dos pensadores teatrais como foco, mas coloca todos seus pensamentos em diálogo durante a encenação.

O subtítulo do espetáculo é: “uma pesquisa teatral de Peter Brook - pesquisa em teatro sob o ponto de vista do diretor.” De início, conforme declara Brook a seus colaboradores, dois caminhos diferentes de investigação foram traçados. O primeiro, como já foi revelado, tratava-se da exploração sobre a direção teatral. Obviamente, esta investigação sempre esteve presente nos seus trabalhos. Contudo, ganhou um enfoque especial durante a turnê do espetáculo *O homem que*, em 1993. O segundo caminho foi introduzido pelo dramaturgo inglês Nick Dear, que havia pesquisado também os mesmos diretores teatrais europeus e sugeriu a Brook que *Hamlet* deveria ser a base de sua investigação, pois cada um dos diretores ou tinha encenado a peça, ou tinha manifestado interesse pela sua realização.

Até aquele primeiro momento, não havia hipótese de que *Hamlet* seria realizado. Na ocasião da viagem com a turnê do

espetáculo, os membros do Centro Internacional ministraram algumas oficinas em Viena e Berlim, para jovens diretores da Europa Central e Oriental. De acordo com Brook, o tema era: “O que você está procurando? Quando você faz uma peça, o que na verdade é que você quer que apareça? O que você quer trazer à vida? Se há um fim, ele não é, obviamente, colocado no espetáculo.” (*apud* LAVANDER, 2001: 55). Como exercício prático de busca de respostas para as questões apontadas acima, selecionou-se a cena do Encontro do Fantasma, em *Hamlet*. As oficinas forneceram a Brook mais material de sondagem de uma questão, recorrente em sua investigação: a dificuldade de representar o sobrenatural no palco.

Edward Gordon Craig, em seu ensaio “Sobre os fantasmas nas tragédias de Shakespeare”, já apontara exatamente essa problemática. Ninguém tinha sido mais categórico para Brook do que Craig: a tentativa de se retirar o sobrenatural de *Hamlet* seria uma grande infelicidade. Brook diz: “Ele é absolutamente contundente sobre isso.” Como Brook nunca se intimidara com qualquer desafio, não seria surpreendente que começasse justamente sua investigação a partir dessa questão.

Em uma das oficinas iniciais, os atores da companhia, o senegalês Bakery Sangaré e o malinês Sotigui Kouyaté, improvisaram um encontro entre o filho e o fantasma de seu pai, falando em Bambara, um idioma africano ocidental. Esta mudança de idioma se tornara tão interessante que foi repetida, posteriormente na produção do espetáculo. Durante a encenação no Bouffes du Nord, as primeiras palavras do fantasma de Hamlet também

eram faladas em Bambara. Posteriormente, os atores as pronunciaram em francês para que o público parisiense assimilasse a informação crucial: que foi o tio de Hamlet que empunhara o veneno. O trabalho realizado nesses intercâmbios educacionais serviu diretamente como fonte de informação e experimentação para *Qui est là*. Estavam em busca de estabelecer alguns princípios gerais, tais como uma nova forma de lidar com a presença do sobrenatural em cena.

Deste modo, a equipe que apresentou *Qui est là* foi configurada, durante o início das oficinas, com os atores da companhia (David Bennent, Soutigui Kouyaté, Bruce Myers e Yoshi Oida), que na época faziam parte do elenco de *O homem que ...* em turnê com Brook. Para se juntar aos quatro, Marie-Hélène Estienne tinha indicado Bakary Sangaré, que já havia trabalhado com Brook nas produções de *Mahabharata* e *A Tempestade*. Ele foi incorporado e participou dos encontros de Berlim. Conforme revela Lavender, em *Hamlet in pieces*, Brook ficou intrigado e, ao mesmo tempo, encantado com o fato de Sangaré nunca ter ouvido a história de *Hamlet*. Ele prontamente se incumbiu de contá-la ao ator. E, finalmente, o selecionou para desempenhar o papel do príncipe dinamarquês na encenação. Pode-se imaginar o prazer com que Brook tomou essa decisão. Além de ter sido o responsável pela introdução da história a Sangaré, o fato de ser um ator negro a desempenhar o papel de Hamlet desarticulava completamente qualquer convencionalismo da tradição europeia.

Sobre o restante do elenco: David Bennent foi escalado para

o papel de Horácio, e o elenco feminino havia sido completamente renovado. Anne Bennent, a irmã de David, que antes estava trabalhando na Áustria, fez a rainha Gertrudes; e Giovanna Mezzogiorno, filha de Vittorio Mezzogiorno que havia encenado Arjuna em *Mahabharata*, experimentaria Ofélia. No começo das oficinas, os papéis de Myers, Oida e Kouyaté estavam indefinidos. Mas, durante os ensaios, estabeleceu-se que Sotigui Kouyaté encenaria o Fantasma – que já realizava em parceria com Sangaré – e dobraria a atuação no papel de Cláudio. Enquanto Yoshi Oida e Bruce Myers eram respectivamente, Guildenstern e Polônio.

Marie-Hélène Estienne, no programa do espetáculo, é descrita como colaboradora e também como dramaturga da peça. Conforme revela Brook em suas memórias, expostas em *Fios do tempo*, sua participação é vital nessa experiência, tornando-a mais do que uma assistente de direção. Ela assumiu, em alguns momentos, a direção do espetáculo, editou muitas partes da pesquisa e, conclusivamente esteve no papel de parceira de Brook. Mas, os trechos de *Hamlet* foram traduzidos para o francês por Jean-Claude Carrière, o mesmo que escreveu a adaptação do épico indiano para o teatro. Com a costura de textos do célebre escritor inglês, *Qui est là* foi considerado no teatro mundial como o último trabalho do século XX sobre Shakespeare e também sobre *Hamlet*.

A intenção inicial era de que os atores “personificariam” os diretores: Craig, Stanislavski, Meyerhold e assim por diante. Contudo, no desenvolver do trabalho, ficou evidente que o material

de *Hamlet* fazia exigências que não poderiam ser ignoradas. Em um dado momento, como já foi mencionado, o grupo tinha quase certeza que trabalhariam com duas peças distintas.

Uma que seria resultado do processo das oficinas com os diferentes diretores e alguns flashes de fragmentos de *Hamlet*, e uma segunda seria uma versão condensada como a nossa versão de *Carmen*, um *Hamlet* encurtado de uma hora e quinze minutos. (*ibidem*: 54).

Na verdade, foi exatamente o que aconteceu depois. Porém, a versão sintetizada de *Hamlet* ocorreu cinco anos após a experimentação com os fragmentos e tinha duração de duas horas e meia.

Qui est là foi montado ao longo de três meses de ensaio, e foi dividido em dois momentos. O primeiro teve início em junho de 1995 e tratava-se mais de um momento de levantamento e compilação das ideias coletadas durante as oficinas com os jovens diretores estrangeiros. Havia também a compilação do material dos diretores que iriam ser abordados e um segundo período de ensaios para levantamento da peça. Durante esse primeiro período, deliberadamente fluido, Estienne estava trabalhando sobre um pedaço da proposta de texto sobre o material dos diretores. Já os atores, descreve Lavender, em *Hamlet in pieces*, trabalhavam, individualmente ou em grupos, nos segmentos de texto. Eram dadas algumas linhas com informações a par-

tir de uma cena de *Hamlet* e deveriam, então, improvisar sobre o material. Ou realizar algo relacionado aos criadores teatrais. Brook se colocava onde achasse mais conveniente trabalhar a essa altura.

Em uma descrição desse período Lavender explica em seu livro que, Yoshi Oida lembra-se da sua investigação do solilóquio “ser ou não ser”. Ele expôs que primeiramente o ator dava seu discurso com frieza. Em seguida, declamava o texto. E, finalmente, realizando um exercício sobre os escritos de Stanislavski, executava o mesmo texto, muito mais calmamente, sem qualquer movimento físico. Em outra situação coloca que, Bruce Myers lembra que o governo russo é responsável pela detenção, prisão e morte de Meyerhold. Os atores da companhia experimentaram os difíceis exercícios de biomecânica de Meyerhold. E também assistiram ao vídeo com o documentário da produção de *O Inspetor Geral* de Gogol, do mestre russo. Em seguida, reconstruíram algumas partes do espetáculo, com Myers no papel de Meyerhold. Apesar desse mergulho na história dos diretores e na experimentação teatral de cada um deles, optou-se por retirar qualquer citação biográfica ou características das personalidades deles. O intuito dessa decisão era manter a essência do que eles diziam. Durante o espetáculo, não era exposto ao público qualquer indicação sobre a identidade dos autores. Então, *Qui est là* é definitivamente resultado do período de ensaio.

Outra contribuição definitiva para a versão final era o desejo de Brook de encontrar uma maneira de dramatizar e colocar no palco o processo de pesquisa e as dificuldades encontradas

durante os ensaios. O problema é que os ensaios são um processo longo e demorado que, se colocado no palco, poderia ser bastante monótono. Em sua opinião, o teatro deve servir como um veículo que evidencia as questões ao público. Todavia, decide enfrentar mais este desafio e colocar no palco um processo de como o “ensaio dá vida ao espetáculo”. Ele disse que, ao contrário de um diretor de cinema que muitas vezes decide sozinho o que vai aparecer na tela, um diretor de teatro participa junto com o elenco da “descoberta coletiva” da encenação. E, neste caso, tudo ocorreu juntamente com os seus atores.

O grupo decidiu assumir a condição de colocarem o ensaio no palco e, até a primeira apresentação, não sabiam qual seria o formato final da peça. Apesar de terem feito algumas marcações de cenas, a sequência de representação delas só foi decidida algumas horas antes da estreia, em 15 de dezembro de 1995, comenta Lavender, em *Hamlet in pieces*. Nessa representação do ensaio, os sete atores intercalavam os trechos selecionados de *Hamlet* com as noções e sugestões dos seis teóricos teatrais. Uma vez que os teóricos não eram identificados, se intensificava a complexidade de entendimento, estabelecendo-se uma espécie de quebra-cabeça em cena. Segundo aponta Matteo Bonfitto, “tal opção produziu uma estrutura narrativa multifacetada, em que considerações sobre a atuação e o teatro funcionaram como uma camada que ressignificou as ações e situações extraídas da tragédia shakespeariana.” (BONFITTO, 2009: 120).

Lavender explica ainda que, durante o processo de concepção do espetáculo, o músico iraniano Mahmoud Tabrizi-Zadeh que

estava envolvido desde o início, chegou a participar, inclusive, de alguns exercícios com os atores, deixando seus instrumentos de lado. Por se tratar de um “ensaio colocado em cena”, *Qui est là* não teve ensaio técnico, assim como, também não teve nem cenógrafo nem figurinista em sua produção. As soluções para os cenários e trajes de cena foram resultado de uma proposta coletiva. Com uma solução bastante simples, não procuram disfarçar as descascadas paredes vermelhas do Bouffes du Nord. Colocaram no palco uma plataforma elevada, coberta por tapete quadrado cor de areia que configurava a área de representação. Algumas cadeiras e mesas eram usadas como cenário e panos de cetim e tecidos eram escorregados nos trajes cotidianos dos atores que representavam descalços.

O projetista de iluminação, Philippe Vialatte, só começou a participar dos ensaios durante o último mês. Brook não queria qualquer efeito de iluminação para o espetáculo. Bastava que se fornecesse uma iluminação suficientemente consistente para que o público pudesse assistir à representação.. Todas estas decisões seguiam a uma opção artística: Brook, nesse processo, se dedica a focar exclusivamente o trabalho do ator. Essa produção deveria estar livre de toda parafernália teatral – amplamente questionada por ele em toda sua trajetória. Tudo deveria ser dedicado ao que o ator diria e faria em cena.

O programa distribuído aos espetadores preparava-os para um espetáculo preocupado com o fazer teatral. O elenco era simplesmente listado - nomes em ordem alfabética - não eram indicados os papéis. Brook não mencionava *Hamlet*, ou qual-

quer nota além de que os “fragmentos” da peça tinham sido adaptados por Jean-Claude Carrière. Apresentava uma coleção de citações curtas, uma de cada um dos seis diretores, fato que situava *Qui est là* em um contexto de exploração global da natureza teatral. Seu resultado era uma “costura” de duas horas e seu roteiro era composto por, aproximadamente, quatro quintos de trechos da peça de Shakespeare e cerca de um quinto de fragmentos dos diretores. Foi encenado em francês, e tinha uma proposta de se fazer também uma versão em inglês.

Isto significava que o original de *Hamlet* ocupava pouco mais de uma hora e meia da apresentação com uma série de trechos significativos, mas não a peça completa. Muitos personagens foram inteiramente limados. Trechos importantes que seriam dizimados com este recorte foram redistribuições ao longo do texto para outros papéis. Não havia Bernardo ou Marcelo. Assim, as palavras de abertura do espetáculo eram pronunciadas por Horácio. Aliás, segundo relatado por Lavander, em seu texto, a sequência inicial de *Qui est là* não começava com as primeiras palavras de *Hamlet* - que conferiam o título da peça. Ao invés, era uma espécie de introdução ao assunto que seria abordado durante a representação, com uma longa sequência dissertativa sobre o teatro.

Quando começava, havia três figuras no palco. Enquanto uma falava, as demais escutavam. Sotigui Kouyaté dava voz às palavras de Craig, fazendo alusão à arquitetura do espaço como uma modalidade fundamental para o teatro. E continua oferecendo uma visão quase metafísica, como um átomo que leva à vida.

Bruce Myers, expondo o pensamento de Meyerhold, interrompe a ação para lembrá-los que o público está presente.

Uma vez que reconhecemos o público, temos de executar a ação de uma forma não como um espelho, mas como uma enorme lupa de aumento. Todo mundo sabe que o público veio ver algo que não está imitando a vida cotidiana. Não é que uma quarta parede da sala foi retirada. O palco se tornou uma plataforma, como um ringue de boxe.

E Yoshi Oida, em seguida, enquanto organizava as cadeiras no palco de modo aleatório, dizia: “Deve ser como na vida”, aproximando-se de Stanislavski. Insistia que o teatro é figurativo e não arte abstrata e demonstrava como os atores deveriam se relacionar. Logo depois, ele dava voz às observações de Zeami a respeito de que “todos os fenômenos do universo se desenvolvem de acordo com a progressão... nascimento, vida, morte. Morte, nascimento, vida”, ou seja o conceito de *jo-ha-kiu*, já mencionado no processo de *Mahabharata*. Essa sequência revela alguns processos, primeiramente o deslocamento de importância de *Hamlet* no espetáculo. Apesar de ser a base de trabalho, fica claro que o mais importante não é a montagem do texto, mas, sim, o processo de criação.

Como já foi dito, os atores somente apresentam as declarações dos diretores, ou seja, não se colocam como personagens. Meyerhold e Stanislavski não são encenados como indivíduos.

Suas palavras são pronunciadas pelos atores, sem nenhum sinal de caracterização ou de “encarnação” do personagem, evidenciando a completa falta de interesse histórico ou biográfico sobre os pensadores do teatro do século XX. Após a abertura começaria o “espetáculo” propriamente dito. Horácio, interpretado por David Bennent, entra em cena falando “*Qui est là?*”. Oida, dando voz às ideias de Stanislavski intervém: “Não, não é assim.” Bennent tenta de novo e é igualmente repreendido. Em uma terceira tentativa, acerta, quando sussurra a frase com pronunciado medo em sua voz.

Além do corte de alguns personagens, dentre algumas reformulações propostas por Brook, pode-se citar, por exemplo, a reconstituição da morte do pai de Hamlet. Na cena, o diretor insere o jovem príncipe agarrando, de forma dramática, a mão do rei Cláudio ao derramar veneno no ouvido do ator que interpretava o rei. Entretanto, outros trechos mais clássicos permaneceram bastante fieis ao original tais como as cenas da morte de Polônio, o solilóquio de Hamlet – “ser ou não ser” -, e a cena do coveiro. Matteo Bonfitto atenta que “as atuações exploraram da farsa à tragédia, do melodrama ao teatro físico, e essa qualidade híbrida permeou algumas vezes uma mesma cena.” (*ibidem*: 120) Um exemplo da aplicação destes diferentes códigos de atuação é evidente na cena em que Polônio é assassinado por Hamlet. Trata-se de uma cena bastante dramática. Porém, Bruce Myers, como Polônio, após ser apunhalado e a rainha Gertrudes revelar a Hamlet que não se tratava do rei, levanta-se e descreve como seria a sua atuação na mesma cena, caso estivesse utilizando a “maneira tradicional” de morrer. O

que conferia um ar de comicidade ao trecho.

Nesse momento, citava Zeami: “No teatro japonês, se o herói morre no palco, o *koroko*¹² rapidamente cobre o corpo com um tecido, para que o ator possa sair discretamente.” Sendo assim, o ser ficcional, atuado por Myers, não era limitado pela representação de um indivíduo ou personagem. Como aponta Lavender em *Hamlet in pieces*, os atores-personagens exerciam “diferentes funções em diferentes momentos do espetáculo, em relação ao todo”. Esse aspecto permeou igualmente o trabalho de todos os outros atores do espetáculo.

Os atores certamente trataram seus personagens com destreza. Enquanto não estavam no comando da ação, trabalhavam como “agentes-provocadores”, explica Lavender. Eles assistiam tranquilamente à função dos colegas, faziam comentários sutis entre si e trocavam facilmente as personagens. O espetáculo era, acima de tudo, um “espaço de reflexão”. Uma das questões em que essa discussão se tornava mais acirrada era a abordagem das questões meta-teatrais com a entrada dos atores para a encenação de “A Ratoeira”. Os diversos segmentos que lidavam com as questões pertinentes à atuação, nesta passagem do texto, se voltavam para um dos princípios básicos das teorias de atuação: o de que o ator deve acima de tudo estar presente na ação e nunca se emocionar.

Mesmo cortando todo o último ato do texto de Shakespeare, as cenas cruciais foram mantidas, de modo a torná-lo suficiente-

¹² Segundo Bonfitto, *Koroko* é o nome dado aos servos de cena pelos japoneses.

mente compreensível. Brook revela à Alan Riding que

[...] ingleses e alemães que iam assistir ao espetáculo e conheciam a peça decor. Mas, com os franceses, não. Eles ouviram falar do texto por toda a vida e talvez já tivessem até visto, mas para muitos era a primeira vez que tinham contato com o texto. É por isso que era importante que os fragmentos passassem uma ideia geral da peça. (RIDING, in New York Times, 16/01/1996)

Após a encenação, ao discutirem com um grupo de alunos apenas sobre o que haviam assistido, ouviram o relato de que haviam compreendido a importância da cena do encontro de Hamlet com o fantasma ter sido pronunciada em Bambara e que não os incomodava o fato da peça não ter sido apresentada na íntegra. (LAVENDER, 2001: 64)

Os materiais de atuação foram definitivamente explorados como elementos multifacetados. Conforme relatado anteriormente, cenas eram interrompidas, repetidas, corrigidas e ajustadas. Segundo explica Bonfitto, em Cinéticas do Invisível, Brook experimentou com o processo, procedimentos de ruptura de um modo específico. Os atores assumiam o papel de narradores oniscientes, quando pronunciavam os pensamentos dos diretores sem identificar seus respectivos autores. E *Hamlet*, assim, cedia sua função original como fonte narrativa, para as questões e afirmações sobre a atuação, embora ainda ocupasse, proporcionalmente, a maioria do tempo total da peça.

Em Hamlet in pieces, Brook revela que essa produção só foi colocada em cartaz depois de ter sido cuidadosamente testada. Contudo, Yoshi Oida revelou em entrevista ao pesquisado em julho de 2012, que *Qui est là* não obteve muito sucesso entre os espectadores justamente pela complexidade de sua proposta. Segundo o ator, a maioria do público simplesmente não se interessava em ver a discussão do processo de ensaio de um espetáculo, muito menos sobre a discussão dos pensadores do teatro do século XX.

Para Lavender, apesar de todo espetáculo ter levantado uma série de questões sobre o fazer teatral dos demais encenadores; no final, existe uma reafirmação dos conceitos estabelecidos por Brook sobre o espaço vazio e consequentemente sobre sua estética minimalista. O trabalho de Brook com os atores, nesta fase de sua carreira, já não estava mais em procurar preencher o “espaço vazio”, mas em manter suas energias no jogo teatral. De acordo com o pesquisador, as afirmações postas em cena não seguiam as recomendações dos escritos selecionados, o que, em sua opinião, reduziu as palavras dos outros diretores a meros conceitos coadjuvantes.

Para ele, o espetáculo é todo baseado somente nas teorias de Brook. Não há um efetivo embate de ideias, o que, por sua vez, alteraria ou complementaria os preceitos trabalhados. Explica que as principais preocupações dos outros diretores foram discretamente ignoradas. Por exemplo, não há nenhuma menção à *übermarionette* - a noção de ator-marionete de Craig - nem sobre seu interesse por materiais de cenografia, em particular,

por sua paixão duradoura pela tela. Bem como não há qualquer tentativa de resgatar – utilizando na encenação - os exercícios de biomecânica que se tornaram parte da assinatura teatral de Meyerhold. Ainda que tenham, de algum modo, sido explorados durante o período de ensaios. Também não há nenhuma evidência, em *Qui est là*, da relação desse trabalho com a memória-emotiva ou com os objetivos e superobjetivos, que fazem parte das teorias baseadas em Stanislavski.

Explica que o uso, em *Qui est là*, de Brecht é “brechtiano em virtude de ser crítico e seletivo, muito menos brechtiano na natureza dessa seleção.” (LAVENDER, 2001: 87) No espetáculo, Anne Bennent profere as palavras de Brecht: “Enquanto ela mostrava tudo o que era necessário, ela não mudou sua personalidade, interpretou, como se estivesse ocupada na reflexão, como se constantemente perguntasse a si mesma, como isso acontece assim?” O texto era dito pouco antes do encontro de Gertrudes com Hamlet em seu armário; uma cena difícil, tanto para interpretar quanto para a atriz encenar. A abordagem brechtiana dessa cena envolve o ator, colocando-se explicitamente em um contexto de significados, ao em vez de impulsioná-lo a uma absorção emocional. Essa citação revela a clara preferência de Brook sobre o trabalho do ator. Porém, o Brecht que argumenta pelo materialismo dialético, que “trata as situações sociais como processo e traça toda a sua inconsistência” é colocado fora da peça.

Ao citar Zeami, Brook, de certo modo, relaciona o fazer teatral com a noção budista da impermanência e inconsistência, dentro

de um ciclo de repetição infinita, porém não se aprofunda nos conceitos de teatro nô. E o que dizer de Artaud, que introduziu uma espetacularmente libidinosa, emocional e abandonada forma de fazer teatro? *Qui est là* era contido, polido e controlado, de acordo com Lavender em *Hamlet in pieces*. Nenhum dos segmentos propostos, incluiu qualquer consideração sobre o conhecimento do ritmo, de compasso e tonalidade. Brook se referia a *Qui est là* como: “Esse trabalho é o trabalho de um artesão, não há lugar para falsas mistificações, para métodos mágicos ilegítimos. O teatro é uma arte. O trabalho de um diretor é de escuta. Ele ajuda o ator a trabalhar e ouvir”. (*ibidem*: 76)

Patrice Pavis disse que “Brook não é um pós-moderno em tudo, apesar de certas abordagens estilísticas e ingredientes, que o constituem, muitas vezes lhe conferem uma espécie de roupagem “pós-moderna” [...] Brook é o último dos humanistas.” (1996, *apud* LAVENDER, 2001: 89) Apesar da estrutura do espetáculo ser fragmentária, muitas de suas partes se associam para formar um todo que expressa dois princípios de continuidade. O primeiro deles é o prosseguimento da tradição teatro, desde o teatro nô até o realismo russo. A segunda é a ininterrupção da sensibilidade humana, compartilhada por pessoas de todas as épocas. Esta fórmula simples revelaria então a missão central de *Qui est là*. Que não é revelar “O que é Hamlet?”, nem “O que está dirigindo?” nem mesmo “O que está sendo encenando?”; mas responderia aos questionamentos que Brook se fez, assim que estabeleceu o Centro de Pesquisa: “Como é que vamos chegar ao público?”.

4.4.2 A importância de *Hamlet* e a concepção de *A Tragédia de Hamlet*

Definitivamente o espetáculo *A Tragédia de Hamlet* nasceu durante os ensaios de *Qui est là*. Era exatamente um dos caminhos a que seus atores e colaboradores se referiram enquanto estavam no processo de pesquisa em 1995. Brook afirma que, enquanto escolhia os fragmentos a serem trabalhados, pensava que seria interessante que se fizesse a peça de uma forma concentrada. Porém, a ligação entre esses dois espetáculos é mais profunda do que indicava Brook naquele momento. Envolve uma complexa combinação de elementos não somente relacionados com a atuação, mas também muitas semelhanças em relação às soluções espaço-cenográficas.

Brook revela, em *A porta aberta*, que

[...] desde o início, ele [o diretor] deve ter o que chamo de “pressentimento sem forma”, isto é, uma espécie de intuição indistinta, mas poderosa, apontando para uma forma básica, que é a fonte da atração que a peça exerce sobre ele. O que o diretor precisa desenvolver em seu trabalho é o sentido de escuta. (BROOK, 2005: 102)

Seguindo essa tendência, de guiar-se pela intuição, Brook decide praticamente na virada do milênio, colocar em pauta as ideias

que haviam sido suscitadas durante as oficinas de *O homem que*. Desta vez, monta um espetáculo com o objetivo de atingir temas profundos, que refletisse sobre a totalidade humana, em um momento em que as barreiras e as distâncias globais pareciam estar diluídas, abrangendo um público mais diversificado e heterogêneo. Já havia montado quatro outros textos de Shakespeare em seu teatro, mas nenhum deles em inglês. Assim, em 21 de novembro de 2000, estreia, no Bouffes du Nord, *A Tragédia de Hamlet* falado totalmente na língua original do autor.

Segundo Harold Bloom, crítico literário e profundo estudioso das obras de Shakespeare, *Hamlet* é de toda sua obra a peça mais célebre. Para ele, esse espetáculo não é a tragédia de vingança que finge ser. Porém, “algo em Hamlet parece exigir [e fornecer] evidências relacionadas às esferas que estão além dos nossos sentidos.” (BLOOM, 2001: 482). Deste modo, a história do príncipe dinamarquês possui um misto de ceticismo e carisma que transcende o próprio espetáculo. Todos os acontecimentos da peça dependem da reação de Hamlet ao Fantasma, reação essa tão dialética quanto tudo o mais em Hamlet. “A questão em *Hamlet* será sempre o próprio Hamlet, pois Shakespeare construiu um personagem cuja consciência é a mais ambivalente e dividida que uma peça coerente pode conter.” (*ibidem*: 483)

Na versão original do texto, o jovem príncipe ocupa o centro mental da peça. Os dois terços das falas do texto que não são pronunciadas por Hamlet são, no entanto, a seu respeito e poderiam ter sido por ele escritas. Esta é uma das justificativas dadas por Brook para a sua adaptação. Em *A Tragédia de Hamlet*,

um terço do texto original foi cortado. E o diretor optou, então, por trabalhar somente com oito atores em ininterruptas duas horas e vinte minutos de cenas. Ele reorganizou o texto ao seu modo, alterou posição de algumas cenas e eliminou alguns personagens como, por exemplo, Fortimbrás, e a famosa passagem em que Polônio confere uma palestra a Laertes: cena III do I Ato (“Sobretudo sê fiel e verdadeiro”). Segundo o diretor, o resultado desta edição foi o adensamento do tema central de *Hamlet* e seu dilema. Sendo assim, *A Tragédia de Hamlet*, imprimiria mais fortemente o que está por trás das cinco horas de peça, se montada na íntegra.

Ao se encenar o texto com as cinco horas de duração, percebe-se que o interesse pelo espetáculo é somente por causa de Hamlet. Nunca houve uma produção em que, por exemplo, o rei Cláudio é mais complexo do que o que você vê na versão editada [por Brook]. (CROYDEN, 2003: 258)

Mesmo que em sua versão do espetáculo, o rei, a rainha e Laertes ainda tenham muitas falas, as mesmas estão mais relacionadas a Hamlet nesta produção. Porém, se excluídos esses personagens, Hamlet não existiria. A tragédia do príncipe dinamarquês está justamente em suas inter-relações com as forças ao seu redor, o que, inevitavelmente, impulsiona o protagonista ao seu destino. Para Brook, *Hamlet* é uma peça centralizada: não há uma rede. O que não significa que os outros personagens não sejam importantes. Mas a sensação que permanece é de

que essa é a história da tragédia do príncipe dinamarquês.

O amadurecimento da versão de Brook foi sendo trabalhado ao longo de sua carreira. Em 1951, montou pela primeira vez esse clássico shakespeariano no Teatro Phoenix, de Londres, protagonizado por Paul Scofield. Apesar de não ter sido muito bem recebida pela crítica da época, já permitira que o diretor chegasse à conclusão que

Hamlet é sobre Hamlet. Todos os outros personagens são essenciais e oferecem maravilhosas oportunidades aos atores que o interpretam. Mas todos se remetem e dependem de Hamlet. Ele é o pivô de toda ação que desencadeia a peça. (FOIX, 2006: 22)

Uma segunda experiência com o texto de Shakespeare foi justamente a pesquisa coletiva *Qui est là*, sobre as influências dos diretores de teatro do século XX no processo de ensaio de um espetáculo. Brook especifica que como precisavam de matéria-prima para poder trabalhar a ideia dos textos dos diretores, decidiram utilizar como base estrutural para a representação algumas cenas de *Hamlet*, apenas com a desculpa de terem sobre o que discutir. E ao fazer os trechos, percebe que algo fresco e forte vinha à tona justamente por causa do recorte e da edição das cenas. Pensou, então, que seria muito interessante estudar o texto de Shakespeare e montá-lo de modo completamente concentrado, como já havia realizado com o *Carmem*, de Bizet,

anos antes.

Justifica que, a razão para se fazer novamente um trabalho com *Hamlet* é proporcionar às pessoas um nova experiência com essa montagem. E acima de tudo, romper com o hábito que existe com este espetáculo.

A plateia vem para a peça, como se diz na Broadway, já cantando a melodia antes de entrar no teatro, ou seja, com uma concepção já pré-estabelecida. Assim como uma pessoa não pode ouvir as palavras ditas na mente de outra, uma produção artística não pode levar em consideração as outras milhares de versões anteriores. (*apud* CROYDEN, 2003: 256)

Ele colocou o seguinte desafio: “pare alguém na rua e pergunte: ‘O que você sabe sobre Shakespeare?’ [...] nove em cada dez casos, a resposta será ‘ser ou não ser’.” Por que essa pequena frase se tornara imortal? *Hamlet* é encenado e reencenado em todos os lugares, o tempo todo e das mais diversas formas. Difícilmente, existiria ainda alguma questão que teria sido deixada de lado, que não houvesse “sido espremida até secar,” conforme expõe Brook no catálogo de registro de seu espetáculo.

Para ele o texto é inesgotável, ilimitado. Cada década traz consigo novas explicações e interpretações ainda mais frescas sobre o tema. No entanto, de acordo com sua opinião, *Hamlet* ainda permanecia intacto como um enigma fascinante. E, ao se atentar ao texto, a cada instante, uma nova faceta saltava aos olhos e pa-

recia clarear mais sua observação. Com seu grupo internacional, decidiu apresentar essa nova versão. Mas, a tarefa agora não era encontrar novas formas de encenar o antigo texto e, sim, podar, ou seja, afastar tudo o que não lhe fosse essencial. Para que ao escavar, encontrasse o verdadeiro mito. Nessa sequência, a primeira coisa que Brook fez foi quebrar a enorme superestrutura de conceitos pré-estabelecidos e romper com as diversas concepções de *Hamlet*.

A mudança na ordem do texto foi intencionalmente concebida para instigar o público - e acima de tudo, o público crítico - a olhar, e tentar entender a partir da experiência direta, o que essa ordem diz, ou o que, na verdade, não diz. E refletir o por que das alterações. (*ibidem*: 257)

Evidentemente, para o diretor, tudo tinha uma razão muito precisa. E as questões a serem levantadas deveriam remeter à questão do por quê fazer o espectador ver uma nova peça. Segundo Brook, a atenção do público era sempre surpreendente. Admirava-se de que durante o espetáculo a atenção era máxima, não havia tosses, nem barulhos, nem sussurros. E, ao final, muita aclamação. Pessoas batendo palmas, gritando, e até uma ovação de pé. Dentre os cortes, optou-se por tirar a passagem de Fortimbrás por não ser de extrema relevância para a tragédia central da peça. Segundo Brook (*ibidem*: 253), o jovem ditador simboliza que a vida continua e terminar a peça com alguém que não aparece durante toda a ação do espetáculo não é exatamente

relevante nos dias de hoje. No final apresentado na versão de 2000, seria mais adequado e próximo à realidade do momento contemporâneo que Horácio terminasse o espetáculo com a mesma frase que o iniciou: “Quem está aí?” - que carrega todo o significado da peça que Brook se propôs desenvolver.

Segundo Brook, Hamlet é um jovem muito talentoso, que não é neurótico, mas é muito observador, cheio de energia, de paixão, de dúvida, como todo ser humano deveria ser. E que, em muitos momentos, se questiona: “Qual é o significado disso?” Para ele, o príncipe definitivamente não corre como um louco atrás de vingança. Já Bloom explica que o nome Hamlet seria uma possível variação de Amleth que é derivado do nórdico antigo e quer dizer “tolo”, ou “esperto que finge ser tolo”. Ao longo do espetáculo, surgem opiniões contrastantes a respeito de Hamlet: de que ele é incapaz, fraco e de que há algo errado com ele. Em contrapartida a um homem forte, bem-humorado, poético e inteligente, que está tentando colocar sua vida em dia. Exatamente esta dualidade é que faz com que Hamlet seja o exemplo daquilo que se esperaria de um verdadeiro ser humano, segundo o diretor.

Já Laertes é uma figura-chave por ser o contraponto a Hamlet. É um bom rapaz que não faz perguntas. Seu pai também foi morto e ele é quem realmente demonstra a imagem do ciclo de vingança e violência - “eu vou matar o assassino dele”. Embarca em uma trama sórdida e morre sabendo que é fraco e que foi usado. O objetivo da direção era tentar penetrar no que está por trás do texto. Ou seja, compreender o que de fato o autor

estava tentando dizer. Para ele, “a única maneira de descobrir Shakespeare é esquecê-lo.” E em sua versão, a “modernização” foi feita com o mais profundo respeito. Assim, o motivo para a adaptação é redescobrir Shakespeare e não adicionar truques modernos.

Em sua opinião, “modernização” significava fazer com que algo do passado se tornasse atual no presente – através da representação. E a representação exige soluções diferentes a cada espetáculo. Modernizar *Hamlet* seria, debruçar-se profundamente sobre o texto para encontrar o nível onde se encontram as gemas que foram enterradas ao longo dos anos e que permitiu criar-se uma visão endeusada dos pensamentos presentes no texto. Shakespeare traz dentro de si, a todo o momento, a interrogação sobre vários aspectos da vida. Não é possível aproximar-se de Shakespeare, sem perceber que ele próprio estava vivendo um interrogatório. Shakespeare não era apenas um escritor, mas um ser humano. E, como tal, carregava consigo tudo o que escreveu.

Peter Brook expôs, durante uma entrevista a Margareth Croyden, publicada em [Conversations with Peter Brook](#), que o que se manifestava no palco dependia inteiramente do que o observador (público) estava sentindo. Por exemplo, dois críticos escreveram comentários extremamente interessantes e distintos sobre *A Tragédia de Hamlet* e sobre o que eles consideravam ser o aspecto metafísico da peça. E não é uma missão do diretor reclamar. É uma questão para as pessoas que assistiram ao espetáculo responderem.

Vale destacar que, a experiência de fazer um espetáculo, em inglês, para um público francês, permitiu que se mergulhasse em um universo sonoro, repleto de texturas, possibilitando a identificação do peso de significados que as palavras carregavam. Brook consegue constatar que noventa e cinco por cento dos espectadores franceses seguiam o som, o movimento e o ritmo da linguagem, mesmo que não falassem inglês. Cabia, neste caso, ao ator ser sensível às palavras, apreciar seus sons, seus sabores (no sentido semântico) e as imagens de cada uma delas, até mesmo das mais simples. O ator precisava trabalhar, a todo tempo, o que estava nos pensamentos por trás de cada palavra. E ao exercitar esta possibilidade, descobriu-se que existia uma musicalidade em cada pensamento.

Para os envolvidos no trabalho foi fascinante constatar que o uso do inglês nas falas dos atores capturou a imaginação dos parisienses. Filas se formavam a cada noite na frente do teatro em Paris e, uma vez dentro do Bouffes du Nord, o público parecia hipnotizado. As pessoas estavam totalmente imersas no idioma da peça, como se a mesma estivesse sendo realizada em sua língua nativa. Fiel ao estilo de seleção multirracial de atores, *A Tragédia de Hamlet* foi protagonizada pelo ator britânico negro: Adrian Lester, que iniciou as apresentações com uma caracterização audaciosamente deslumbrante e em uma eloquente entrega ao texto de Shakespeare. A escolha do ator ocorreu pela sua extraordinária versatilidade. Para Brook, Lester tinha um alcance extraordinário; cantava e se movia lindamente, dançava, e era uma pessoa adorável, além de ter uma sensibilidade bastante aguçada para palavras e seus significados.

Para Richard Eyre, de todos os Hamlets que ele tinha visto em sua vida, esta foi a primeira vez que ele tinha visto um ator que parece tão inteligente quanto o personagem que fora interpretado. Apesar de ter sido de certa forma uma extensão da pesquisa iniciada em *Qui est là*, do elenco da primeira versão somente Bruce Myers permaneceu em *A Tragédia de Hamlet*. E a maioria dos atores do Centro, selecionados para este espetáculo, dobravam de papel: Bruce Myers encenou Polônio e o coveiro, e Geoffrey Kisson fazia o Fantasma e o rei Cláudio – semelhante ao que havia sido realizado por Sotigui -, em 1995. O indiano Naseeruddin Shan era Rosencrantz e o ator que encenava o rei morto em “A Ratoeira”, Rohan Siva fazia Guildenstern e Laertes e Scott Hant era Horácio. A esposa de Brook, Natasha Parry, era Gertrudes e a jovem indiana Shantala Shivalingappa era Ofélia. Porém, a concentração maior recaiu realmente em Hamlet e Adrian Lester dominava o palco, seguido pelas *performances* intrigantes de Natasha Parry e Bruce Myers.

Embora a maioria dos críticos em Paris exprimissem opiniões esplêndidas a Brook, alguns se incomodaram com o que consideravam a sua interferência no texto, ou seja, sua ousadia em alterar o maior clássico de Shakespeare. Mas Brook nunca vacilou ou mudou de ideias por causa dessas críticas. Para Croyden, provavelmente nenhum outro diretor ocidental teria a coragem, ou confiança, de contestar os pontos de vista dos críticos. Entretanto, é essa visão despojada de Brook que influenciou uma geração de artistas de teatro. Ele sempre foi destemido em uma busca por novos significados, por ideias maiores. Algo que pudesse estar além do trivial. E não só continuou com o espetácu-

lo em cartaz, como fez ainda uma versão em francês; adaptou o espetáculo para ser exibido nas televisões locais e realizou um filme com o registro da obra.

Nunca satisfeito, Brook não se incomodava com desafios, dificuldades, ou críticas que surgiam devido aos seus esforços nada ortodoxos para encontrar uma estética mais refinada que expresse os mistérios do espírito humano, mesmo que exigisse a edição e corte da obra-prima de Shakespeare. Ele segue o seu caminho próprio. E é justamente este o estilo de assinatura de direção de Peter Brook: a transparência, o cenário simples e organizado, o uso impecável da cor, a beleza essencial da *mi-se-en-scène* – e o que atrai atenção das críticas: “estava tudo lá, visível no momento em que se entrou no teatro.” (*ibidem*: 253)

Apesar da diferença de receptividade do público entre as peças *Qui est là* e *A Tragédia de Hamlet*, em que a primeira não foi muito bem recebida e a segunda era sempre ovacionada, pode-se observar que existiram muitas semelhanças e repetições de elementos. Era como se Brook tivesse realizado um ensaio, com o primeiro espetáculo, para, finalmente, colocar em cena toda a sua maestria no que viria a ser uma das grandes obras de sua carreira. Dentre as recorrências, pode-se citar a escolha de atores que não correspondiam às características étnicas do protagonista. Em ambos os casos, Hamlet era realizado por atores negros, fugindo completamente do padrão nórdico europeu. Outra questão foi o uso de uma língua estranha aos espectadores. Brook já tinha experimentado esse efeito na cena entre o Fantasma e Hamlet – falada em Bambara em *Qui est là*.

Provavelmente o resultado ultrapassou suas expectativas e propiciou que extrapolasse a ideia e realizasse todo espetáculo em uma língua não usual à maioria dos espectadores.

Não poderia deixar de ser mencionada a alteração na estrutura original do texto. Porém, com a ressalva de que, no primeiro momento, Brook se vale da desconstrução como ferramenta para estabelecer a condição do ensaio do espetáculo. E, finalmente, apesar de quase todo o elenco ter sido alterado de uma peça para a outra, Bonfitto relata que

[...] a qualidade de presença produzida por Adrian Lester em *A Tragédia de Hamlet* não foi o resultado de uma abordagem somente psicológica com a qual o príncipe da Dinamarca é visto como um indivíduo complexo. Lester parece ter produzido a qualidade mencionada acima através de um processo mais refinado, através do qual as perguntas feitas em *Qui est là?* cumpriram um papel marcante. Em outras palavras, as indagações, que se referiam às diferenças existentes entre simular e ser, assim como ao contraste entre materialidade física e emoção, parecem ter sido incorporadas por Lester, funcionando como uma camada invisível de seu trabalho e produzindo desta forma um movimento constante entre aqui e lá, ator e personagem, identificação e estranhamento (BONFITTO, 2009: 123)

O comportamento do ator conduzia a um processo imprevisível composto por mudanças bruscas e ocorrências expressivas, como se a experiência vivida por Hamlet fosse, ao mesmo tempo, profundamente real e maior do que ele. Neste sentido,

Adrian parecia ter absorvido as questões levantadas pelos encenadores e respondia colocando em seu personagem diversas facetas. Segundo Bonfitto, não se pode definir seu Hamlet como sendo brechitiano, stanislavskiano, craigiano, artaudiano, zeami-ano ou meierholdiano, mas uma encenação que atravessa todos estes territórios e dá vida ao seu personagem.

[Em sentido horário] **Fig 65** Foto dos atores Bakery Sangaré (senegalês) e Sotigui Kouyaté (malinês) durante a Cena do Fantasma, de Hamlet, em Qui est là (1995) **Fig 66** Foto com a proposta de cenário de Qui est là (1995) **Fig 67** Foto da cena em que Polônio está escondido no guarda-roupas da rainha Gertrudes em Qui est là (1995)

Fig 68 O ator Adrian Lester no solilóquio 'ser ou não ser' em A Tragédia de Hamlet (2000) **Fig 69** Cena de Ofélia e Polônio em A Tragédia de Hamlet (2000).

4.4.3 Definição de proporção e experiências com o *carpet show*: elaboração dos cenários

O aspecto de continuidade entre os espetáculos citados acima não se restringe somente aos campos da direção e da interpretação dos atores. Embora existam algumas sutilezas entre as propostas, é evidente que as soluções, tanto espaciais e estruturais quanto do cenário e dos figurinos, estabeleceram um vínculo de continuidade. Conforme exposto por Brook, o espetáculo *Qui est là* não teve cenógrafo e figurinista responsáveis pelo seu desenho e realização. Sendo assim, a estrutura espacial do espetáculo, concebida pelo grupo, tem como ponto de partida o cenário de *O homem que*, o qual tinha como objetivo produzir um espaço teatral neutro, onde o ofício do ator seria responsável por evocar um determinado mundo, tal como foi sugerido em O espaço vazio.

Durante as turnês de *O homem que*, Brook revelou ter constatado novamente a inadequação da ‘caixa preta’, como sendo considerada um ambiente neutro. Ou seja, a ‘caixa preta’, que muitas vezes era agradável para alguns espetáculos, frequentemente precisava de alguns ajustes para que se pudesse criar uma atmosfera intimista – que a esta altura da sua pesquisa teatral, já se tornara uma necessidade espacial. Já não era suficiente obter um espaço cênico neutro em que os atores com suas destrezas fizessem o público completar as imagens a partir do uso da imaginação. Era preciso que os espectadores estivessem envolvidos e imersos na relação ator-espectador.

Para Brook, as curvas e proporções do Bouffes du Nord já conseguiam estabelecer o envolvimento desejado e necessário à encenação. Contudo, quando encenavam em outros teatros mais modernos, era preciso que o espaço fosse corrigido e adequado às suas necessidades. Para o caso específico de *O homem que*, uma destas medidas era a disposição do espetáculo em formato de “ilha”. O que exigia certa disposição de toda equipe para alcançá-lo. Os assentos deveriam ser alterados de posição, seguindo um conjunto de proporções em torno da área de atuação, além de precisar colocar novas linhas de cadeiras dos dois lados do palco, para se conseguir a configuração pretendida. Contudo, nem sempre esta condição poderia ser atingida. Desta maneira, o grupo tentava entender e lidar com as tendências particulares de cada teatro para criar o equilíbrio devido.

Um dos artifícios que serviram como elemento de ligação adicional, bastante usado durante a turnê, foi a adição de uma extensão do tapete da área de atuação para os lados até atingir os pés da primeira fila do público. Segundo explica, todas estas dificuldades e questões demandavam uma neutralidade no cenário, uma vez que, o fator essencial do trabalho era estabelecer a relação com o público. Como palco, chegou-se à proposta de uma plataforma elevada retangular que era coberta por um tapete cor de areia, estabelecendo a forma da área de atuação. Ao seu redor, eram colocadas as cadeiras de encosto reto, em formato bastante simples, e uma mesa. A opção de usar de um tapete para definir o espaço de atuação era uma característica da obra de Brook, desde a viagem à África em 1972. Ao olhar para o cenário descrito acima, ele pensa que seria possível re-

alizar toda a peça de *Hamlet* com apenas essa plataforma, essas cadeiras e mesa.

Exatamente esse o estilo adotado para *Qui est là*, o reaproveitamento consciente da pequena plataforma e da mobília que foi simplesmente pintada de marrom escuro para se adequar ao ambiente de *Hamlet*. Todos os demais objetos que eram manipulados em cena, deveriam surgir a partir das diferentes configurações e posições, adotadas por estes elementos no palco. Assim, eles foram manipulados para remeterem a uma cama, um trono, ou mesmo o cenário para os atores ao longo da encenação. Também, o tapete fez parte da manipulação. De acordo com relatos de Brook, o pano era literalmente dobrado durante a ação, e enrolado em torno de uma cadeira tombada, transformando-se no túmulo de Ofélia. Os únicos objetos introduzidos foram os dois grandes castiçais de latão, que estavam de pé atrás da plataforma de atuação, e serviam para delimitar o espaço de atuação. Desse modo, o que estava atrás dos castiçais já não era mais palco, pertencia ao espaço do teatro. A solução proposta para o cenário de *Qui est là*, era completamente justificada, uma vez que se tratava de um ensaio colocado no palco. Tornava-se coerente, assim, o reaproveitamento de elementos cênicos e materiais utilizados nos espetáculos anteriores.

Sobre o modo de se definir proporções adequadas para a área de atuação em *Qui est là*, Brook relata em The Open Circle:

As pessoas têm observado que as proporções de alguns dos

nostros espaços e objetos são canônicos - um retângulo com lados na proporção de $1:\sqrt{2}$, por exemplo, para a tela utilizada durante a cena dos atores em *Qui est là*. Na realidade, chegou-se a essas formas através da intuição e limitações práticas: neste caso, íamos reciclar uma mesa de *O homem que*, e perguntamos ao ator que iria aparecer por trás da mobília qual altura máxima poderíamos colocar o enquadramento de modo que fosse confortável para ele. Sistemas de proporção, como Modulor de Le Corbusier, baseado na proporção áurea, são fascinantes na medida em que eles tomam a forma humana como a raiz (e, de certa forma, metafórica) estrutural para relacionar as coisas no espaço à nossa percepção e presença, e eu entendo o valor de tais sistemas na criação de novos espaços de grande escala. No teatro, no entanto, vemos que a força de uma presença humana está ligada a inúmeros fatores, alguns dos quais são extremamente subjetivos e inconstantes. Por esta razão, nunca pode haver um Modulor para o teatro. Se aplica-se uma fórmula ou um esquema de qualquer espécie, está se impondo uma camisa de força sobre o evento vivo. Mas, se alguém se foca sobre isso de outra maneira, usando a intuição, não a seguindo cegamente, mas, por tentativa e erro, então às vezes um milagre acontece. No final do processo, um especialista chega e diz: 'Bravo', você chegou à proporção áurea! (TODD, 2003: 222)

Vale comentar a respeito dessa exposição que, na realidade, o processo de determinação espacial da área do palco, a essa altura, já era permeado por uma experimentação sensível do espaço. Não se tratava somente de seguir proporções arquitetônicas. Mas, a partir de outros elementos significativos para o diretor, tais como, o número de atores que seriam colocados em cena, o número de pessoas que estariam na plateia, a pró-

pria configuração espacial do teatro em questão, o conteúdo da mensagem a ser exibida no palco, dentre outros fatores subjetivos e inconstantes, chegar ao posicionamento perfeito para que o público pudesse se relacionar com a peça da melhor forma. De certa forma, todas estas questões colocadas acima conduziriam para o que Brook definia como “teatro sagrado” - ou seja, tornar visível a existência de um mundo invisível.

Como dito anteriormente, foi exatamente o mesmo pensamento que conduziu os trabalhos para a concepção espacial e estrutural de *A Tragédia de Hamlet*. Não houve um intenso trabalho de cenografia que exigisse uma construção e concepção bastante elaboradas. Era apenas um espaço minimalista e aberto, com algumas almofadas e bancos pequenos dispostos de maneira geometricamente habilidosa por Chloé Obolensky, também responsável pelos figurinos do espetáculo. O chão foi coberto com um único tapete vermelho cor de sangue e seis almofadas: verde, amarelo e índigo, espalhadas ao redor do palco, bem como assentos sobre rodas, que eram deslocados pelos próprios atores para formar diferentes configurações, conformando as mudanças de cena. Alguns efeitos de iluminação foram introduzidos em algumas cenas, como o grande efeito das sombras na oração de Cláudio, ou mesmo no início da cena dos atores que encenariam “A Ratoeira”, por exemplo. Mas, em geral, o ambiente, criado a partir da iluminação, era extremamente uniforme e antiestético.

A simplicidade elisabetana desse cenário colocava o ofício do ator sob o microscópio, com um assunto de alcance humanis-

ta abrangente. A repetição do tapete como limite de palco era novamente referenciada nos *carpet shows* das viagens internacionais da companhia. Ao serem colocados no espaço do teatro ressaltavam ainda mais as questões e angústias abordadas no texto, justamente o objetivo da direção nesse espetáculo. O espaço do teatro em si não permanecia intacto, o Bouffes du Nord também foi arrastado para o drama. Por si só, já atraía atenção, sua estrutura e aspecto destruído reforçavam ainda mais a natureza lúgubre e “apodrecida” da corte dinamarquesa. Apesar da óbvia sensação de abandono, com suas velhas paredes cor de terracota, o palco parecia envolto em uma tonalidade rosada quente que magicamente assumiu uma qualidade especial para essa corte retratada em *Hamlet*.

Durante o processo de ensaios, foram realizadas diversas experimentações com carpetes distintos. Tanto Brook como Chloé tinham a sensação de que o trabalho não estava ocorrendo do modo devido. Começaram o processo experimentando reaproveitar um grande tapete persa ornamentado, de *Mahabharata*, colocando-o sozinho no chão do palco. Depois, tentaram colocar um simples carpete branco de “parede-a-parede”, a seguir, tapetes marrons, bege... Porém, todas estas possibilidades pareciam sobrecarregar inadequadamente a área de atuação. O fato de ser persa impunha algo de estrangeiro para *Hamlet* e o tapete de parede-a-parede, que foi uma solução ideal para *O homem que*, era bastante simplório para *Hamlet*.

Em seguida, Chloé teve a ideia de usar uma plataforma de concreto rachado para o piso, o que combinaria perfeitamente com

o aspecto das paredes do Bouffes. Contudo, Brook achava que era uma solução muito fria e tinha um aspecto muito bruto, o que eliminaria toda ludicidade e a energia que gostaria de expor. Do ponto de vista prático, esse recurso também dificultaria a liberdade de movimentação dos atores, que não poderiam ajoelhar-se confortavelmente, ou sentar-se, fazer cambalhotas, ou cair no concreto sem se machucarem. Além de que, colocado no contexto particular do Bouffes, o aspecto do concreto curiosamente criaria um conjunto naturalista, bastante frio e um tanto quanto sinistro. Todavia, não era essa atmosfera que estava sendo conduzida em *Hamlet*. Brook queria evitar “a escuridão do drama medieval”. Não desejava que fosse uma peça sombria. Em sua opinião, se tratava de “uma tragédia, mas uma tragédia radiante.” (*ibidem*: 228)

Com essa experimentação empírica, ficou mais evidente a percepção de que, o clima que se estava pretendendo explorar no palco clamava pelo apoio e seleção de alguma cor brilhante. Tinham a sua disposição um pedaço de tecido indiano branco, que foi tingido de vermelho em uma destas experiências, e despretensiosamente cumpriu exatamente o propósito desejado. No ensaio experimentou-se retirar o tapete para o duelo final, mas esta situação criava um incômodo devido ao tempo consumido para a remoção do tapete, ao passo que também se percebeu que a peça funcionava melhor quando havia uma unidade espacial. Sobre a seleção do vermelho como cor base do ambiente do espetáculo, pode-se dizer que de acordo com a teoria das cores de Kandinsky, não poderia ter sido uma opção mais acertada.

Dado que o foco de Brook era toda tragédia vivida por Hamlet, colocando-o como o personagem destacado em toda história, as características atribuídas ao vermelho se encaixavam perfeitamente com as de sua personalidade. Trata-se de uma

[...] cor sem limites, essencialmente quente, age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada [...] transparece uma espécie de maturidade masculina, voltada, sobretudo, para si mesma e para a qual o exterior conta muito pouco (KANDISKY, 1996: 97)

Também as opções de cores para as almofadas e bancos em cena, mesmo que tenham sido selecionadas arbitrariamente, revelam traços da personalidade rica e contraditória do protagonista shakespeariano. De acordo com o pintor, elas transmitem o estado de espírito, respectivamente, de: calma e tédio (verde); explosão, agressividade e loucura (amarelo); e, finalmente, tristeza, espiritualidade e passividade (azul), todos presentes em algum momento em *Hamlet*.

Embora não se tenha feito nenhuma alteração na cor avermelhada ou na estrutura das paredes, elas foram mencionadas em quase todas as críticas. Evidentemente, tinha-se ciência que seu aspecto contribuía intensamente para abarcar a história da corte de Elsinore. Contudo, provavelmente a cor determinada para o tapete foi responsável por ressaltar o apelo a elas conferido. Apesar de parecer uma solução bastante simples: colocar so-

mente um tapete em cena, Brook e sua equipe de *designers* levavam em consideração todos os aspectos no momento de conceber uma proposta teatral. Além da influência da cor, deve-se atentar para a sua posição no espaço cênico. Decidiu-se posicioná-lo diagonalmente ao palco. Brook esclarece que essa opção foi embasada não somente no número de atores que estariam em cena ao mesmo tempo, como também nas possibilidades de movimentação e criação de espaços diferentes em cena.

Um monólogo pode ser encenado diretamente para frente, de forma muito simples, mas no momento em que há várias pessoas no palco é preciso criar os relacionamentos entre eles. Se o espaço é absolutamente nu, descobre-se que as possibilidades coreográficas para o teatro são rapidamente esgotadas. [...] Se você usar apenas um quadrado sem bordas, os atores podem se mover para a direita, esquerda e meio, e então rapidamente se torna chato, porque nada se renova visualmente. Em *Hamlet* descobrimos que precisávamos de objetos, a fim de articular o espaço, para trazer diagonais, movimentos circulares, de modo que as pessoas podiam estar próximas, juntas, ao longe. (*apud* TODD, 2003: 229)

Brook diz que a melhor forma de explorar as soluções de movimentação espacial da cena é “no início de ensaios é trabalhar com móveis simples, como cadeiras.” (*ibidem*: 229) Contudo, no caso de *Hamlet*, ao se introduzir cadeiras, provavelmente, se perderia a agilidade de cena, criando o mesmo efeito cênico indesejado que a retirada do tapete na cena do duelo nos en-

saio. Precisariam de objetos leves que pudessem ser facilmente removidos e manipulados durante a cena. Pensou, então, que não seria necessário nada além de almofadas para realizar as mudanças de cena. Bastaria que os atores carregassem-nas consigo durante a sua movimentação de cena para que outro ambiente fosse criado. Desse modo, fizeram-se as quatro almofadas coloridas. Não completamente satisfeitos com a solução simplista, também colocaram alguns os objetos sobre rodas, para serem facilmente empurrados para novas formas. Contudo, durante a montagem, descobriram que tudo poderia ser feito apenas com dois deles. Ao criar uma partitura de movimentação cênica, conseguiu-se preencher as duas horas e meia de espetáculo, sem que se reparasse nos padrões de configuração elaborados somente com estes poucos objetos, completa o diretor.

Sobre o tamanho pretendido para a área de representação, declara que quando iniciaram os ensaios, a ideia era usar o todo espaço de palco do teatro, sem um limite estabelecido. A intenção era, de alguma forma, retomar o conceito colocado no início de seu texto: O espaço vazio. “O que aconteceria se não há absolutamente nada, se alguém andasse neste vasto espaço, e pouco a pouco se trouxesse o que é preciso?” Contudo, havia um receio de se cair no clichê de que era necessário grandes espaços para se fazer jus à grandeza desta obra prima de Shakespeare. Durante a apresentação de uma companhia estrangeira em seu teatro, que representava *The Island*, de Athol Fugard, John Kani e Winston Ntshona; o diretor atentou que eles estavam representando todo espetáculo em uma plataforma bastante reduzida, com as proporções de cerca de um quarto

das proporções utilizadas comumente nos carpetes do Centro. Curiosamente constata que, a redução espacial proporcionava uma intensa concentração na cena.

Quando começaram a ensaiar *Hamlet*, Brook quis experimentar trabalhar em um espaço um pouco reduzido em relação ao que estavam acostumados. E, ao testar, observa que para a primeira cena do Fantasma com Hamlet a redução encaixava-se perfeitamente, tornava a cena ainda mais emocionante. Porém, obviamente não funcionava com o restante. Sendo assim, estudou-se a possibilidade de deixar o tapete um pouco maior. Mas, ainda assim, com tamanho mínimo necessário para conseguir este efeito intimista. A vantagem de uma área um pouco maior em *Hamlet*, é que se poderia desenvolver todo o espetáculo por este espaço sem que houvesse interrupções. Por exemplo: “Bruce Myers, encenando, Polônio, deixa Ofélia, anda ao redor do palco quando o rei vem do outro lado, e já estamos na cena seguinte. Essa transição seria cômica, com uma plataforma dois metros mais curta em cada lado.” Para Brook, tudo é uma questão de proporcionalidade, de equilíbrio e bom senso – e é claro um toque especial de vivência e experiência.

Antes de se atentar à concepção dos figurinos dos dois espetáculos, é pertinente expor certo desconforto da cenógrafa e figurinista na proposta final dos elementos visuais de *A Tragédia de Hamlet*. Apesar de ter sido bastante elogiado pela crítica, Chloé Obolensky, durante entrevista com pesquisador, diz que ficou com a sensação de que essa solução já havia sido proposta em outros espetáculos. E ela não queria chegar novamente ao

mesmo resultado. Tinha o desejo de ter pesquisado mais a fundo, ter levado o espetáculo a um desenho distinto. Coloca que “talvez eu precisasse de mais tempo trabalhando em cima do projeto. Não sei, podem ser milhares de coisas.”

Chloé Obolensky declara que Peter Brook trabalhava com muita frequência com o tapete como elemento de delimitação do palco. E para ela essa solução tinha sentido em *O Jardim das Cejeiras*, pois, ali, de certa forma compunham a paisagem impressionista do espetáculo. Ou mesmo em *Mahabharata*, pois além de serem muito usados na Índia, definiam os muitos ambientes propostos ao longo do épico. Agora

[...]em *Hamlet*, eu gostaria de ter encontrado algo diferente, ao invés de um tapete. É claro que tem um sentido no contexto de Peter, e também tem a ver com o meu trabalho. Mas, não é porque algo é simples que, talvez, seja o mais interessante para esta produção específica. Eu, pessoalmente, gostaria de ter encontrado algo diferente. Mas eu não tive nenhuma ideia.

Fig 70 Foto de Qui est là os atores sobre o carpete cor de areia. Yoshi Oida está encenando um dos atores de “A Ratoeira” **Fig 71** Foto da cena do cemitério com Anne Bennent, Giovanna Mezzogiorno e Bruce Myers em Qui est là (1995)

Fig 72 Foto do cenário proposta para A Tragédia de Hamlet no teatro Bouffes du Nord (2000) **Fig 73** [pág. à direita] Foto do efeito de iluminação quando Hamlet surpreende o rei Cláudio rezando em A Tragédia de Hamlet (2000)

Fig 74 Foto do cenário de A Tragédia de Hamlet envolvendo o espaço do teatro Bouffes du Nord no drama shakespeariano (2000) **Fig 75** Foto do cenário de A Tragédia de Hamlet com o tapete vermelho na diagonal e as almofadas usadas em cena no teatro Bouffes du Nord (2000). **Fig 76** Foto do cenário proposto para A Tragédia de Hamlet na cena dos atores

4.4.4 Os trajes de cena

Nos figurinos dos espetáculos, a continuidade do processo, provavelmente, não é tão evidente quanto na elaboração do espaço cênico e cenográfico. A proposta de *Qui est là* era bastante clara. Colocar os atores em cena como se estivessem em um processo de ensaio. Desta forma, a solução encontrada pelo grupo foi colocar os atores em cena com trajes do dia a dia. Assim, eles encenavam com os pés descalços e vestidos com camisas e calças simples, cotidianas. Essa opção seguiu de acordo com a proposta de evitar criar qualquer caracterização, tanto para os personagens dos diretores quanto para criar um ambiente de época para os fragmentos de *Hamlet*, que nunca foi a vontade de Brook.

Para caracterizar os diferentes personagens em cena os atores somente contavam com alguns tecidos e o tapete que estava no palco. Como exemplo dessa solução, pode-se citar o ator Sotigui Kouyaté que vestia um manto vermelho solto sobre a sua roupa base, enquanto fazia o Fantasma, para diferenciá-lo de Cláudio. Ou o pano escuro que Yoshi Oida coloca para representar um dos atores de “A Ratoeira”, ou o tecido que cobria a atriz Anne Bennent na cena da morte de Polônio, colocado acima do seu colo, modificando a percepção que se tinha da atriz para a personagem da Rainha neste instante. Talvez, as semelhanças, ou melhor, a evolução dos trajes de cena de *Qui est là* para *A Tragédia de Hamlet* esteja na continuidade de uma busca por certa neutralidade no resultado visual dos personagens,

além de uma ou outra solução encontrada para que os atores dobrassem seus papéis. Por exemplo, no caso do ator Jeffrey Kissoon, que fazia exatamente os mesmos papéis que Kouyaté, a solução para diferenciar o Fantasma de Cláudio, foi criar uma bata completamente negra que com colarinho mais pronunciado permitia o mesmo efeito de diferenciação sugerido por Sotigui. Embora a última solução fosse infinitamente mais elaborada.

Quando começaram a ensaiar *A Tragédia de Hamlet*, Brook havia dito a Chloé Obolensky que não queria roupas contemporâneas, pois, desse modo, chegaria a um estado que gostaria de evitar ao máximo: o clichê.

Quando eu comecei a realizar produções das peças de Shakespeare, era comum colocar a peça em outro período. Mas, atualmente se fizer isso próximo ao estilo vitoriano, ou medieval, ou qualquer outro semelhante a estes, é algo que já foi visto centenas de vezes. E que se tornou, por essa repetição excessiva, um clichê. (*apud* CROYDEN, 2003: 265)

Então, começou-se a pesquisa em busca de trajes que não remetesse ao contemporâneo, e que também não fossem de época, mas que apresentassem uma leve sugestão do passado, medieval ou renascentista. Como se trata de uma tragédia, as roupas deveriam ter cortes contidos e serem simples, sendo praticamente impossível revelar seu período histórico. Assim, Obolensky desenha trajes, nem renascentistas, nem modernos,

nem africanos, nem asiáticos, nem parisienses ou dinamarqueses, mas busca algo que fosse inidentificável em sua época e origem. A partir desse desejo, consegue atingir e materializar um conceito buscado por Brook ao longo de sua incansável pesquisa teatral: o universal, multiétnico.

Apesar de alguns críticos terem atribuído aos trajes de cena um resultado mais próximo ao atemporal, a figurinista não concorda que seja esse o resultado obtido com os cortes de formas simples. Para a figurinista, quando se diz que o figurino é “atemporal”, provavelmente estaria se referindo a que ele não pareça estar ligado a um momento na história. “Por duas razões: eles não querem que pareça datado, ou não gostam da ideia de figurinos de época. Pois, pode parecer que é falso ou que pareça falso, ou pode conduzir os atores a uma direção diferente do que está sendo proposto para a cena”. Durante a entrevista com o pesquisador, ela exemplifica que a atemporalidade é consequência do contexto no qual está inserido o espetáculo.

Não acredito que, porque você fez uma roupa com uma forma simples, isso significa que ela seja atemporal. (...) outro dia eu estava comprando carne, e estava esperando para pagar. Quando vi um operário da construção, tenho quase certeza que ele era polonês - um homem jovem com um corpo naturalmente musculoso. Ele estava usando uma calça um pouco larga, mas que definia muito bem seu corpo. Podíamos ver suas pernas. E as calças de pantalone pareciam estar sobrepostas por um cinturão para colocar algumas ferramentas. E por cima, usava algo com zíper e um capuz. Ele podia ser uma figura medieval. Do jeito que estava vestido. Com sapatos modernos, mas bem

detonados de argamassa e de gesso. Ele poderia ser uma figura totalmente medieval. Isso sim é atemporal. Ele era um operário e estava na rua, vestido dessa forma. O que confere a temporalidade é o contexto.

Brook declara que sempre teve uma grande necessidade de ter cores fortes em suas produções. Segundo relata, existia uma tendência natural da figurinista de “ir sempre para o preto, branco e cinza, pensamos em fazer trajes com formas simples, muito funcionais, apenas evocando o fato de não ser sobre o dia de hoje.” (*apud* TODD, 2003: 229) Antes de fechar a concepção apresentada estava em dúvida se faria o inverso: o piso cinza, ou preto, ou neutro e trajes muito coloridos. Porém, decide que a composição de cores devesse ficar a cargo do que estava fora da personalidade dos personagens. No ambiente que as envolve, ou seja, no uso das almofadas e na cor do chão. Então, toda a vitalidade visual que o jogo precisava veio dos objetos, os tapetes, os tecidos, ao invés dos figurinos. Assim, as cores nos trajes dos atores foram orquestradas de modo a compor a cena com tons sóbrios: o preto, o branco e os tons de cinza e, quando tivessem cores que fossem mais frias, neutras ou pastéis.

Apesar dos figurinos terem cumprido devidamente a proposta a que Brook gostaria de atingir, Chloé permanece com a mesma sensação de insatisfação com o resultado obtido com os figurinos do espetáculo. Segundo seu ponto de vista, a proposição dos trajes de cena é uma tarefa bastante árdua, pois ela é fruto de uma somatória de relações. Primeiro, deve estar adequada à

interpretação que o diretor e os atores têm sobre o que está escrito. Em seguida, tem-se o trabalho sobre o corpo do ator que é uma estrutura orgânica com vida e energias próprias. E, em sua opinião, estas duas funções devem ser resolvidas conjuntamente para que os trajes sejam bem sucedidos. Para ela, o único traje que conseguiu atingir esse resultado esperado foi o de Hamlet. Ele estava vestido completamente de preto, com uma bata que remetia a um período mais renascentista, porém, sem colocá-lo especificamente como uma figura do passado. A escolha do preto para seus trajes tem total relação com o luto pelo pai.

Em contraponto ao traje de Hamlet, temos Ofélia com um longo vestido branco, liso, com corte retilíneo e com mangas compridas. A opção pelo branco “puro” provavelmente está ligada, tanto ao conceito de pureza e esperança, colocados por Kandinsky, quanto à atribuição da morte evocada pelas culturas orientais. Ofélia carrega a ingenuidade e a pureza consigo durante o drama shakespeariano. Contudo, Ofélia não é um personagem linear, ela também nutre em si desejos e paixões e uma vontade intensa de viver. Chloé e Brook percebem essa necessidade e, na cena em que Hamlet a manda para o convento, ela entra envolvida em uma túnica vermelha que, como já foi visto na elaboração dos cenários, é exatamente símbolo de transbordamento de vida, de alegria e energia, segundo o pintor.

De fato, a cor branca nesse espetáculo está de algum modo associada à morte. Não é à toa que Polônio se veste também de branco e que a rainha Gertrudes coloca um véu branco na

cena do duelo final entre Hamlet e Laertes, pouco antes de sua morte. Sobre a escolha das cores das vestimentas de Gertrudes e Cláudio, Chloé decide vesti-los de azul bastante intenso, que é exatamente a cor do direito divino à aristocracia, segundo Kandinsky. Seguindo esse padrão, a opção enobreceria e qualificaria definitivamente as vestes dos personagens com as características necessárias às figuras reais. Ao vestido azul elegantemente longo e à túnica azul lisa com corte retilíneo, também estaria associado o sentimento de tristeza.

Gertrudes, porém, também inicia o espetáculo, logo após a cena do casamento, coberta com o mesmo tecido vermelho vivo que Ofélia carrega no encontro com Hamlet. Reforçando o caráter assertivo da simbologia atribuída ao vermelho durante o espetáculo. Já Cláudio carrega constantemente um casaco preto durante todo o espetáculo. Conforme a teoria de O espiritual na arte, ele provavelmente traz consigo, o lado da obscuridade, das trevas, que são atribuídos a essa cor.

O coveiro se veste de cinza, a cor do equilíbrio entre a vida e a morte, ou seja, a cor da imobilidade sem esperança e, apesar de ser um dos personagens cômicos no texto, ele é justamente o elo de ligação entre o mundo dos vivos e dos mortos. Já os jovens Laertes, Rosencrantz e Guildenstern vestem elegantes casacos verdes empalidecidos que, além de ser uma cor que se associa aos membros de grupos militares, também pelo aspecto de verde mofado, estariam associados à imagem da decomposição e putrefação, para Kandinsky. Porém, no caso específico de Horácio, que também está de verde, devido à tonalidade ligeira-

mente distinta, transmitiria, pela leitura das cores, a possibilidade de renascimento – sendo que ele, nesta versão seria um dos poucos personagens que continuariam na história. A princípio, todas as cores escolhidas para os personagens em cena, sempre estiveram associadas a sentimentos mais pesados - à morte, à tristeza, à imobilidade e ao tédio. Em contrapartida, os únicos personagens que entram com figurinos vinculados a sentimentos positivos são os atores, na cena meta-teatral. Um deles, o que representa o rei morto, está vestindo uma túnica amarela, que remete à luz da iluminação, à eternidade, a essência divina, mas também à traição. E o outro, que vive a rainha, se veste completamente de vermelho, que também pode ser atribuído à força.

Os atores não usavam maquiagem, nem perucas. Mantiveram os seus cortes de cabelos como o fazem usualmente. Brook desejava que o estado natural dos atores estivesse representado no palco. Adrian Lester, por exemplo, é um jovem que usa em cena o que lhe é natural e confortável – ou seja, cabelo rastafári. O diretor optou então, por manter o seu visual. Se alguém dissesse a Lester que, ao encenar o príncipe Hamlet, um dinamarquês, ele deveria se parecer menos como um homem negro estaria totalmente equivocado. Talvez o aspecto mais interessante dessa produção tenha sido a capacidade de sugerir elegância e realeza sem nenhum apetrecho cênico ou qualquer adorno real. Contava-se somente com a elegância do desenho dos trajes e com a alta qualidade dos atores. Brook fez questão de limar todas as cenas de corte; somente permaneceu uma cena que foi adaptada à percepção do príncipe. E, mesmo assim, os críticos e

espectadores se imbuíam do universo proposto.

Deve-se concordar com Marita Foix que *A Tragédia de Hamlet* é uma verdadeira realização do teatro sagrado defendido por Brook em 1968. Para ela, essa peça consegue colocar em cena, através de uma síntese minimalista de concepção teatral, a poética teatral de Brook, de que tudo pode ser reduzido à ação física e física-verbal do ator. Nessa experiência, o teatro retorna a seu fundamento e ressignifica a clássica definição de Brook: “Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro observa. Isto é suficiente para criar uma ação cênica.” (BROOK, 2008: 7) A poética colocada em cena radicaliza esta questão uma vez que a quase absoluta ausência de acessórios cenográficos, a cena despojada de objetos, os figurinos extremamente simples e bastante significativos abrem caminho para a experiência a ser vivenciada pelo ator e pela imaginação do espectador.

Um segundo crítico teatral, Marc Moreigne reitera que Hamlet se inscreve claramente na continuidade do processo teatral de Brook de modo minimalista, depurado, de uma simplicidade e uma claridade luminosas. Desse modo extremamente intenso e sintético, o diretor consegue tornar visível o invisível remetendo à sua definição de teatro sagrado em um ritual cênico realizado sobre um tapete vermelho.

Fig 77 Os atores com trajes cotidianos em *Qui est là* (1995) apontando para a Lua

Fig 78 Jeffrey Kissoon com a bata negra de gola alta para o Fantasma em A Tragédia de Hamlet (2000) **Fig 79** O ator Adrian Lester no solilóquio 'ser ou não ser' em A Tragédia de Hamlet (2000)

Fig 80 Os atores Bruce Myers e Shantala Shivalingappa como Polônio e Ofélia em A Tragédia de Hamlet (2000)

Fig 81 Os atores Jeffrey Kissoon e Natasha Parry como Cláudio e Gertrudes na cena após o casamento em A Tragédia de Hamlet (2000)

Fig 82 Foto do atores que fazem Rosencrantz e Guildenstern vestidos com uma roupa com corte que lembra militares e vestidos de verde em A Tragédia de Hamlet (2000)

[pág. ant.] Cena de interno do hospício em momento de surto no
espetáculo *Marat / Sade*
(Fonte: WEISS, 1977: IV)

CONCLUSÃO – INFLUÊNCIAS DO SAGRADO

Ao longo do trabalho com a análise dos espetáculos, ficou bastante evidente o caminho de Brook rumo ao que ele define como teatro sagrado. “Chamo-o de Teatro Sagrado por abreviação, mas poderia também chamá-lo de o Teatro do Invisível-Tornado-Visível: O conceito de que um palco é um lugar onde o invisível pode aparecer tem um grande poder sobre os nossos pensamentos. Todos sabemos que a maior parte da vida escapa aos nossos sentidos: a mais ponderada explicação das várias artes é que elas falam de temas que só poderiam começar a reconhecer quando se manifestam em ritmos ou em formas.” (BROOK, 2008: 57)

Estão na base do trabalho de Peter Brook com o sagrado, os ensinamentos conceituais de George Ivanovitch Gurdjieff (ver **Anexo 01**), mestre espiritual de Brook desde a leitura de In Search of the Miraculous, de P. D. Ouspensky, durante o ano de 1949, que continuou presente de certa forma em toda a sua trajetória, tanto pessoal como profissional.

Brook não conheceu Gurdjieff pessoalmente, mas durante toda sua vida esteve interessado em toda a gama de pensadores, professores e filósofos de diferentes culturas em diferentes partes do mundo e, com Gurdjieff, afirma ter conseguido grandes resultados. Tem certeza de que o mestre é interessante, imediato, válido, representativo e particular no desenvolvimento do

ensinamento espiritual. A partir da leitura de *In Search of the Miraculous*, Brook logo se interessou pelos assuntos abordados na leitura e, determinado a aprender, partiu em busca da pessoa que era responsável pela divulgação de suas teorias em Londres.

Encontrou-se com Jane Heap, uma americana de baixa estatura, grisalha, que se vestia como um homem, que teve contato pela primeira vez com Gurdjieff e estabeleceu uma relação entre “um mundo ao nosso redor e um universo dentro de nós.” (BROOK, 2000: 99) Gentil, impetuosa e compassiva, quando necessário, dava em seu ouvinte um choque repentino. Mostrava que o pensamento de Gurdjieff continha verdades essenciais e uma das suas verdades mais emblemáticas era que Brook era o seu próprio obstáculo na luta para a compreensão de si mesmo.

Em 1964, Peter recebe a notícia que Heap havia falecido. Como não havia mais alguém que pudesse orientá-lo em Londres, decidiu ir para Paris, onde a obra de Gurdjieff era mantida por Madame Jeanne de Salzmann. Ela possuía uma fonte refinada de energia, pois já tinha atingido o estágio mais avançado do homem harmônico. Seu corpo era “aberto em sentimento e pensamento” (*ibidem*, 179) era uma pessoa iluminada, capaz de desempenhar seu verdadeiro papel. Perpetuava as teorias de Gurdjieff a partir da consciência do que era necessário e ao ouvir os visitantes que iam procurá-la. Sempre falava diretamente a essa pessoa, de modo a evocar um sentimento ou estimular o surgimento de uma ação. Quatro anos mais tarde, Brook arrisca, com sua esposa, uma nova experiência: tinham como objetivo “passar mais tempo em Paris, em torno da luminosa presença

de Madame de Salzmann, onde um notável grupo de pessoas explorava o rico e complexo material que Gurdjieff havia deixado.” (*ibidem*, 198)

De acordo com o encenador, Gurdjieff sabia tudo sobre a natureza humana e, portanto, compreendia as pessoas e entendia algumas coisas sobre si mesmo. Era diametralmente contra a ideia de trabalhar a relação guru e discípulo, prefere estabelecer seus fundamentos baseado no conceito de pesquisador. Segundo seu ponto de vista, a imagem de um pesquisador é uma ideia que atinge muitas pessoas de muitas maneiras diferentes. Acreditava que se poderia dividir toda a população em duas possibilidades: aqueles que desistiram de procurar e aqueles que continuavam a procurar por respostas. Pesquisar não correspondia somente à utilização do intelecto na leitura de livros. Seus aprendizes podiam recorrer aos livros, mas não encontrariam todas as respostas neles. Era fundamental para o seu crescimento individual que estivessem dispostos a realizar experiências com qualidade. Seus trabalhos, bem como seus grupos de encontro, sempre foram bastante reservados a fim de que não se perdesse essa qualidade desejada. Contudo, por volta dos anos de 1979, Brook realiza o filme *Encontro com Homens Notáveis*, com o mesmo título do livro que escrevera baseado no início da busca de Gurdjieff pelo conhecimento. Alguns representantes do grupo de aprendizes, deliberadamente, optaram por mais essa forma de divulgar seus estudos.

Brook afirma que seria errado falar que Gurdjieff queria iniciar um movimento, porque estava constantemente mudando

a sua orientação. Exigia das pessoas a sua volta, o mesmo que sempre exigia de si mesmo: “encontrar um entendimento que viria de esforços mais profundos e da mais profunda solidão”. (CROYDEN, 2003: 119) Continua revelando que através da solidão, se poderia atingir a independência e a verdadeira liberdade. Portanto, chamá-lo de guru e falar sobre as pessoas a sua volta como seus discípulos, é, para Brook, um grande equívoco. Gurdjieff estava constantemente se deslocando de um ponto a outro, em constante processo de mudança, sempre se adaptando às circunstâncias distintas, em constante evolução. Se os que o acompanhavam ingenuamente pensassem que por terem um guru suas preocupações estavam acabadas, então, estavam diante de um pensamento completamente equivocado. Gurdjieff vinha “pisar nos calos” de seus seguidores.

Assim, o mestre estava tentando, constantemente, despertar o pensamento e provocar uma atividade independente nos outros. Na opinião de Brook, Gurdjieff tinha ciência de que não poderia realizar um trabalho sem estar consciente de que existia uma responsabilidade sobre o que se fazia. O desenvolvimento da pesquisa é o que constantemente o levava a campos cada vez mais específicos e profundos. A fórmula para o sucesso estava dividida em três frentes de trabalho na escola do desenvolvimento pessoal: na primeira linha, o trabalho sobre si; na segunda, o trabalho com os companheiros; na terceira, o trabalho para o aprimoramento da escola. Promovia-se, assim, condições para que o trabalho de Gurdjieff seguisse existindo. Nesse aspecto, de certa forma, as linhas estabelecidas dialogam com o processo de Brook, tendo como ponto de contato a relação com o

desenvolvimento de si mesmo, o relacionamento com parceiros de cena, com o público e com o espaço de encenação.

Ressaltando a questão relativa ao espaço, permitem-se algumas abordagens. Primeiramente, a consideração do espaço abrange o relacionamento com o público, em seguida, aborda as questões do espaço físico propriamente dito, mas, também, poderia estar relacionada com as condições para que a produção fosse sustentada, tanto fisicamente, no que diz respeito ao visível, quanto não fisicamente, no que diz respeito ao invisível. Apesar de estas questões estarem incrustadas em seu trabalho, Brook afirmava categoricamente que buscava evitar em seu processo o uso de qualquer ensinamento de Gurdjieff. Porém, há certos exercícios e princípios de trabalho, tais como sentar em um círculo, escutar, e fazer exercícios corporais pesados e cansativos, que acabam tendo uma relação natural com os elementos da proposta do mestre armênio. Mas, afirma que jamais usaria o método, o princípio, ou alguma ideia do trabalho de Gurdjieff para dizer que esta é uma estrutura ou uma fórmula que deve ser usada no teatro. Obviamente, ninguém pode ser envolvido em uma busca interior sem aumentar a sua capacidade de resposta. Isso o tornava mais sensível e não melhor que os demais, fazia de Brook uma pessoa um pouco mais aberta.

No final do espetáculo *A Tragédia de Hamlet*, por exemplo, suscitava na audiência um questionamento bastante próximo das questões mais metafísicas da pesquisa de Gurdjieff, como: “Quem sou eu? Quem está aí? O que é a morte?” (*ibidem*, 266) Para Brook, promover esta reflexão não era deliberadamente

expor o trabalho de Gurdjieff. O que aparecesse dessa referência fazia parte de sua experiência de vida. No espetáculo, não estabelece um elaborado pensamento sobre as teorias de auto-conhecimento. Mas, certamente algo vem à tona, pois o diretor já estava sensibilizado pelas propostas do trabalho de Gurdjieff. Segundo seus relatos, trabalhava de um modo bastante realista com seus espetáculos, pois tem consciência de que é necessário o bom desenvolvimento da peça e das suas ideias para que pudessem vir suas próximas encenações.

Ainda na busca pela definição de teatro sagrado, Brook teve grande proximidade com o trabalho de Jerzy Grotowski. O encenador polonês é considerado místico e seu teatro tem fama de também ser sagrado. Segundo Peter Brook, “o teatro de Grotowski é sagrado, pois seu objetivo é sagrado”. A pesquisa do encenador polonês propõe ultrapassar a comunicação racional. E, apesar de Grotowski não ter tido contato direto com o trabalho de Gurdjieff, obtém informações sobre o mestre de Brook através da literatura deixada. Pode-se observar certa afinidade nas ideias de ambos e até certa medida também na prática de seus respectivos caminhos. Desse modo, é relevante estabelecer um paralelo e os pontos de confronto entre as vertentes destes dois gigantes da arte teatral.

5.1 Convergências e divergências sagradas – um paralelo entre Brook e Grotowski

É inegável que existiu uma grande amizade entre Peter Brook e Jerzy Grotowski. Georges Banu, crítico de teatro de origem romena, expõe no prefácio do livro *Avec Grotowski* que ao questionar Grotowski sobre a sua relação com outros dois importantes diretores teatrais contemporâneos, Eugenio Barba e Brook, sua resposta foi categórica: “Com Eugenio eu só falo de teatro, com Peter eu só falo da vida!”.

Também é incontestável que a afinidade entre o encenador polonês e o inglês transcendeu o campo do relacionamento pessoal. Desde o primeiro contato deles, em agosto de 1965, quando Grotowski foi convidado para falar sobre seu trabalho com o Teatro Laboratório para os atores da Royal Shakespeare Company, começaram a se tornar visíveis alguns pontos convergentes no processo de trabalho de ambos. Segundo coloca Banu, “Brook e Grotowski experimentam o desejo comum de buscar no teatro alguma coisa que o ‘ultrapassa’, de alcançar, por vias próprias, o ‘invisível’ que apenas ‘a qualidade’ e ‘a forma’ do trabalho teatral asseguram acesso.” (BROOK, 2011:12).

Banu continua dissertando que Brook seria para Grotowski o que Stanislavski foi para Meyerhold. A comparação sugerida pelo crítico traz a necessidade de explorar os pontos de contato e as principais divergências existentes nos princípios de trabalho dos dois artistas.

Peter Brook, no prefácio do livro *Em busca de um teatro pobre*, afirma que Grotowski é único, pois explora de modo extraordinário “a natureza do jogo do ator, o fenômeno que o constitui, seus sentidos, a ciência de seus processos, tanto psíquicos quan-

to físicos ou emocionais.” (GROTOWSKI, 1992: 09) Definitivamente, esta busca pela unidade entre o corporal-instintivo e o emocional-espiritual é justamente um dos principais pontos de convergência do trabalho de ambos.

Grotowski coloca em seu texto Os Exercícios que os atores deveriam ser, sem dúvida, bastante ágeis. Porém, a prática de ginástica pesada e o aperfeiçoamento técnico físico não seriam suficientes para tornar o indivíduo um ator. Seria preciso desenvolver diversos setores do corpo, inclusive desprender o gesto do corpo, para assim poder liberar a sua expressão artística. Para ele, o princípio do bloqueio é o reconhecimento de que a reação autêntica começa no interior do corpo. Segundo ele, começaria com o impulso que ocorre na parte inferior da coluna vertebral juntamente com toda a base estrutural do corpo, acrescida da base do abdômen. Este impulso definitivamente não é um impulso motivacional. Trata-se de um impulso vital, algo praticamente imperceptível. Apesar de localizar o centro de onde partiria o impulso, assegura que todo o nosso corpo é memória e que, neste corpo-memória, existem diversos pontos de partida para os impulsos. Contudo, é fundamental que exista o reconhecimento deste corpo que carrega os registros das experiências vividas, ou seja, suas memórias constantemente registradas, tanto em nossa pele e como abaixo dela, desde a infância até a maturidade. Quando se permitir um contato real com aquilo que é íntimo, em que todos os sentidos são alterados completamente, então, está se acessando definitivamente o registro destas memórias.

Neste momento, percebe-se uma mudança do estado em este corpo se encontra. Tornam-se evidentes alterações na respiração, no ritmo cardíaco e um aumento na percepção sobre os demais companheiros de trabalho, em oposição ao que se faz usualmente - uma evocação às imagens das memórias por meio do pensamento. Para Grotowski é fundamental que o ator fale com o corpo todo, e que estabeleça uma relação consciente com o mesmo, para poder, assim, ter uma consciência dos seus impulsos e poder, então, canalizá-los para a expressão artística. Ao investigar o princípio da ação, conclui que o que gera os movimentos é algo invisível: os impulsos. Mas para que os impulsos se manifestem de modo vital, é novamente imprescindível que o corpo esteja integrado, desbloqueado, sem resistências corporais e emocionais. Para isso, Grotowski acaba trabalhando o corpo e o espírito dos atores, em busca de unir o impulso ao instinto, tornando o corpo e espírito transparentes.

Peter Brook, por sua vez, também busca uma unidade no corpo físico do ator. Contudo, suas bases para esse trabalho têm outro princípio fundamentador: o conhecimento sobre si desenvolvido pelas técnicas de Gurdjieff. Brook investiga o que seu mestre denomina de “máquina humana”, dividindo o homem em alguns centros - o motor, o instintivo, o emocional e o intelectual -, fundadores da sua estruturação, e parte em busca da harmonização destas diversas facetas “da máquina”. O ponto fundamental é o “conhecimento de si”, por meio da “observação de si”, o que permite que o indivíduo tenha maior consciência de si. Parte do pressuposto que todos os homens estão em estado de dormência, pois não têm plena consciência nem de seus corpos,

nem de suas capacidades e muito menos do que estão fazendo consigo próprios.

Para Gurdjieff, o que geralmente chama-se de “eu” é, na realidade, um conjunto de vários “eus” que povoam a mente e, por isso, devem ser controlados com diversos trabalhos e técnicas para evitar o afastamento do estado de presença, caindo na imaginação da realidade. O homem desperto, aquele que tem consciência de si, é muito raro. Segundo suas crenças, muitos pensam que ter consciência, contudo, sequer idealizam do que isso se trata. Em outras palavras, temos que conquistar níveis superiores do ser através de uma profunda busca pelo autoconhecimento e pelo equilíbrio das energias positiva e negativa da própria natureza.

O contato que Brook teve com as técnicas desenvolvidas por Grotowski, quando o convidou para ministrar um *workshop* junto com seu principal ator, Ryszard Cieslak (durante o processo de *U.S.*, em 1966) reiterou suas percepções e, de certo modo, complementou o trabalho desenvolvido por Brook, com base na filosofia de Gurdjieff.

O ator, para Brook não deve simplesmente ter uma resistência física: ele necessita fundamentalmente de uma consciência corporal plena, aliada ao equilíbrio de suas questões emocionais. Antes do contato direto com Grotowski, sugere uma preparação que trabalhasse a relação entre a expressão corporal e o trabalho vocal a partir de sons e gritos. Posteriormente, se preocupa com as formas físicas, que não podem conter e nem refletir os impulsos corporais. O corpo deve dar vazão ao in-

visível, às necessidades profundas da alma - tornar visível o que é invisível ao homem. Assim, o ator é um artista responsável por imprimir a criação de seus impulsos interiores em gestos. Ele é o responsável pela seleção da melhor forma de modelar e trabalhar um gesto ou um grito para exibi-lo ao público. Esta seria a preocupação de Brook com a personificação corporal e com a questão dos impulsos que também estão presentes no trabalho de Grotowski. Contudo, durante os trabalhos com os atores, Brook evidencia uma questão, que se torna um elemento constante em seu trabalho: a busca pela síntese.

Esta síntese perpassa todas as instâncias de seu trabalho tanto como encenador, como no processo criativo de seus atores. Estes buscam descobrir o movimento mínimo necessário para ser compreendido, usando uma técnica especial de luta sem nenhum contato físico, apenas permitindo, aos atores, agressões e fugas por meio de movimentos do tronco. Este trabalho é desenvolvido para que a mensagem seja transmitida com a melhor clareza possível à plateia. Esta é provavelmente, a questão que mais distancia o trabalho deles.

Como já foi dito anteriormente, Brook revela em seu livro *Avec Grotowski*, que o encenador polonês se ocupa de um laboratório- como tal, não precisa de espectadores, só ocasionalmente, em número reduzido e de acordo com o desenvolvimento da pesquisa. Está criando, assim, uma espécie de culto, o desejo de alcançar o sagrado. Existe uma canalização no trabalho de Grotowski do teatro como um veículo, um meio de análise pessoal, que propunha uma possibilidade de salvação. Transforma, assim,

o fazer teatral quase em um ritual de sacrifício.

Os atores grotowskianos oferecem sua representação como uma cerimônia àqueles que desejavam assisti-los. “O ator invoca, revela aquilo que está adormecido no fundo de cada homem e que mascara a vida cotidiana. Esse teatro é sagrado por que seu objetivo é sagrado.” (BROOK, 2009:19). E, para Grotowski, seu objetivo final era promover uma pesquisa acerca do comportamento e da vida humana, transformando o ator em um homem essencial. O interprete é o instrumento de sua arte, e seu compromisso é com a forma dessa arte.

Já uma das maiores preocupações de Brook era justamente a relação com a plateia: “uma relação do tipo elisabetana – estabelecendo uma relação entre o privado e o público, o íntimo e o popular, o secreto e o aberto, o cotidiano e o mágico.” (*ibidem*: 16). Por isso, o inglês afirma a necessidade de ter uma multidão tanto em cena quanto na plateia. Compartilhar as suas verdades mais íntimas com o público, realizar uma experiência coletiva, é a grande questão de seu trabalho. Durante entrevistas com atores, figurinistas, cenógrafos, iluminadores, todos expuseram que Brook trabalha de modo a facilitar a comunicação dos atores com a plateia. Não se importava com o gênero teatral que iria trabalhar, sempre buscava a melhor forma de se comunicar e de estabelecer essa relação com o público.

Para Brook, o invisível é ainda mais profundo que as formas conhecidas e aceitas da psicologia, são fontes de energia extremamente poderosas e estão no âmbito do que ele chama de sagrado. Intitula-se como realizador de um teatro imediato, ou

“o teatro do que é necessário” e parte em busca desta síntese como forma de conseguir atingir a qualidade sagrada como forma de ter uma maior objetividade na transmissão da mensagem. Nunca acreditou no processo de redução do público, pelo contrário, busca sempre novos modos de estimular e sacudir o público para que a resposta e a transformação pudessem transcender uma experiência compartilhada no teatro.

Finalmente, uma das questões mais delicadas na diferença entre o trabalho e a metodologia de ambos: a questão da improvisação no processo do ator.

Qual a importância da improvisação para o processo teatral? Para Grotowski, o improviso não deve ser utilizado como ferramenta investigativa no processo do ator. O foco, segundo a sua filosofia, deve estar completamente evidenciado na liberação dos impulsos vivos – trabalhados após o desbloqueio do corpo do ator. Para que se atinja a liberdade de desbloqueio corporal proposto por Grotowski, é necessário que o ator esteja bem treinado em movimentos, possa cantar, tenha reconhecimento de ritmo etc. . Segundo explica, o uso da improvisação como ferramenta de construção cênica não deve ser deliberativo. Pelo contrário, deve ser conduzido por um mestre que saiba fazer uso da mesma e que tenha os artistas devidamente preparados para poderem se valer deste método como forma de construção cênica.

Explicita que “muitas vezes as pessoas que praticam supostamente ‘improvisação’, são unidos em diletantismo, irresponsabilidade. Para trabalhar a improvisação deve-se ser extremamente

competente. Nenhum ágio vai salvar o trabalho, mas o mestre. Surge a questão do coração. O coração sem a maestria é uma merda. Quando existe maestria, temos de enfrentar o coração e o espírito.” (GROTOWSKI, 1993: 71) Sendo assim, somente quem domina o ofício teatral estaria habilitado a conduzir esta ferramenta de instrumentação cênica. Segundo relata Sônia Azevedo em seu trabalho, O papel do corpo no corpo do ator, Grotowski trabalha a improvisação com seus atores, a partir de temas, em função de uma cena ou fragmento de texto. E a imaginação dos mesmos era estimulada em função dos objetivos concretos ou simbólicos definidos pelo diretor a partir do material lido. E após o exercício de improviso, delimitado. Existe um registro escrito de tudo o que foi experimentado: as motivações, as ações, o uso de objetivos, o espaço e relacionamento com os demais atores. E este processo é repetido por diversas vezes até que passa a ser fixado pelos atores, chegando, assim, a definir uma partitura de ações a partir da proposta de improvisação.

Por sua vez, Brook utiliza diretamente a improvisação como ferramenta em seus processos criativos. Contudo, a forma de utilizá-la em alguns processos fez com que os seus atores algumas vezes resvassem no que definiu como Teatro Morto, ao agirem da maneira mais natural possível, contudo, lançando mão de muitos clichês e estereótipos.

No processo de *Marat-Sade*, por exemplo, relata que já no primeiro dia de ensaio, quando os atores improvisaram a partir de suas ideias sobre insanidade, todos ficaram assustados com

a sequência de atuações que não saiam do lugar comum sobre o tema da loucura. Para poderem aprofundar nessa questão foi necessário mergulhar profundamente no assunto. Neste caso, o que estava ocorrendo é que a verdadeira e instantânea reação interior estava bloqueada e a memória dos atores estava suprimindo a necessidade de expressão com alguma forma que já havia sido vista anteriormente. Ele recorre ao uso de uma experiência coletiva dilacerante, colocando seus atores em intensos processos de laboratórios de pesquisa, de modo a poderem aprofundar a temática pesquisada.

Outro modo de utilização da ferramenta da improvisação por Brook pode ser observado no processo de *Sonho de uma Noite de Verão*, em que o diretor inglês busca extrair ideias de regiões diferentes do cérebro humano para atingir níveis mais criativos. Segundo seu ponto de vista, não se chegaria a lugar algum em Shakespeare, baseando sua pesquisa somente em exercícios de improvisação. Para chegar ao resultado que pretendia, combinou o processo de improvisação com outras técnicas tais como o exercício de esgotamento físico em que os atores estavam tão cansados que atingiam outras camadas de energia para a produção da cena. Em relação à improvisação, durante os ensaios ele utiliza-se dessa técnica para buscar o frescor e a vitalidade necessários, ao seu ver para o desenvolvimento do espetáculo. Como já foi descrito anteriormente, realiza uma experiência em um clube em Birmingham em que pede aos atores que experimentem novas possibilidades nesta apresentação especial ao público. Assim, fica evidente que o trabalho realizado a partir da improvisação nos processos de Brook ocorre em outra instân-

cia que não a mesma na qual Grotowski elabora seu processo.

Evidentemente, percebe-se que existem muitos encontros no trabalho de ambos. Todavia, vale ressaltar que as diferenças metodológicas existentes permitiram que um não estivesse à sombra do outro; mas que ambos caminhassem lado a lado. Trocassem experiências e se consagrassem no cenário teatral internacional. Apesar de Brook estar mais ligado à encenação teatral, propriamente, suas pesquisas no processo de reconhecimento e desenvolvimento da arte do ator não deixam de ser relevantes. Grotowski, por outro lado, também desempenha um importante papel na encenação teatral, mesmo que o seu foco tenha sido a pesquisa sobre a vida. Ambos efetivamente partilham um interesse bastante peculiar que vale a pena ser refletido. Como aprofundar no invisível de modo a torná-lo visível?

5.2 A construção dos trajes e espaços cênicos sagrados – síntese do processo de Brook.

Em Fios do Tempo, Brook afirma que o teatro que realiza é uma busca pelo teatro sagrado, porém, segundo seu ponto de vista, o que fez é somente um teatro parcialmente sagrado, pois de acordo com sua concepção, nada estava completo, mesmo que existisse uma grande verdade em todas as atividades humanas que exercia. Ele visava captar a riqueza do mundo invisível, que definitivamente não poderia ser fragmentado. Todavia, toda riqueza do universo invisível, segundo Brook, também não po-

deria ser obtido através da síntese. Em contraposição ao seu pensamento, assim como os pintores japoneses se esforçam por utilizar o menor número possível de pinceladas necessárias para a visualização das formas, Brook trabalha seu processo de elaboração visual do espetáculo a partir da exclusão de tudo o que era desnecessário para o bom entendimento da mensagem – ou seja, trabalhava bastante próximo às formas minimalistas. Como artista, esforça-se para expressar o máximo de verdade com o mínimo de recursos. Elimina tudo o que não é o essencial para o estabelecimento da comunicação.

Ficou bastante evidente que Brook parte sempre do espaço cênico limpo para o desenvolvimento de seus trabalhos. O espaço vazio é o elemento que possibilita, pela sua simplicidade, que algo seja criado a partir dele. Mantém sempre alguns padrões: o primeiro, é não ter coisas demais no palco e, nesse aspecto, os espaços vazios propostos se encaixavam perfeitamente. Não tendo coisas demais no espaço, não se enche o cérebro dos espectadores de informações pré-estabelecidas, deixando, assim, espaço suficiente para a elaboração criativa dos espectadores.

Segundo Jean-Guy Lecat – arquiteto técnico responsável por preparar os espaços de encenação e o posicionamento dos assentos para os espetáculos -, durante entrevista ao pesquisador, revela que Brook dizia: “O trabalho do diretor é eliminar e eliminar, porque você deve manter apenas o que for necessário para a imaginação.” Explica que um exemplo dessa aplicação seria: “há um tijolo no palco e alguém sobe nele, o ator diz: ‘Estou no topo da montanha.’, depende de como ele interpretar

isso, pode realmente conduzir os espectadores a visualizarem a montanha. Então, a imaginação ainda está funcionando.”

Para Lecat, o trabalho feito com Brook era sempre pesquisar e encontrar objetos que pudessem ajudar na imaginação, que ajudassem os atores nessa tarefa. Não se pode prender muito o público com imagens pré-concebidas, senão o mesmo não precisaria utilizar a imaginação, se tornando um verdadeiro problema para o diretor.

Durante entrevista com o pesquisador, Lecat ficou evidente o aprimoramento nas técnicas empreendidas por Brook para atingir seu objetivo, ou seja: fazer com que os espectadores entrassem em profunda sintonia com a imaginação sugerida pelos atores em cena. Dentre os elementos fundamentais nessa conjuntura, Lecat revela que é fundamental para o espaço da representação saber qual era a cor que estava relacionada com a peça, qual era a proporção que iriam trabalhar, quantos assentos seriam necessários, e quantos atores estariam em cena. A partir destes dados, Lecat era induzido a imaginar estas relações para poder determinar as condições do espaço de representação. Existiam algumas implicações nesse processo, como a construção dos assentos. A transformação do espaço era sempre um processo mais longo, pois era um árduo empenho manter a ideia original. Afirma que era fundamental ser bastante rigoroso com a execução, senão algumas propostas poderiam se perder durante o processo.

Outra questão significativa era ajustar a relação entre os corpos dos atores, entendidos enquanto seres humanos que tem

volumes e que se movimentam pelo espaço cênico, a fim de estabelecerem uma relação adequada à percepção que se pretende provocar no público. Quando descobriram, através de um processo empírico, qual era relação ideal a partir das proporções do espaço do Teatro Bouffes du Nord, buscavam exatamente a mesma relação nos demais locais em que realizavam as suas apresentações. De acordo com Jean-Guy, “não era necessariamente a mesma distância” porque cada espaço teatral possui características completamente distintas. Um teatro com quinhentos assentos, com pessoas sentadas no nível do palco e com camarotes a sua volta, tal qual o Bouffes, é completamente distinto de se representar no espaço aberto de uma pedreira, por exemplo.

Mas a proporção espacial da relação entre o público e os atores sempre deveria ser mantida, independentemente de suas dimensões. “Se você fizer o espaço grande demais, as entradas dos atores levavam tempo demais, e, então, você muda alguma coisa na razão do espetáculo. Se a distância era muito curta, então, as distâncias eram muito compactas, e pareceria muito bizarro aos atores.” Outra aplicação da proporção correta do espaço é a sua influência na acústica do teatro. Com as devidas proporções e com as necessárias correções, conseguia-se fazer com que os atores não utilizassem artifícios para a amplificação vocal tal como, o uso de microfone, atingindo um desejo da direção.

Outro ponto sempre levado em consideração era a necessidade de flexibilidade nas adaptações para colocar os espetáculos para

diferentes culturas sem que a essência da cena fosse perdida. Como a questão primordial do trabalho era a relação do público com a cena, era fundamental que se entendesse quais eram as necessidades culturais dos espectadores do local em que a peça seria exibida. Jean-Guy Lecat, durante entrevista concedida ao pesquisador, afirmou que foram necessárias adaptações, quando “fomos aos Estados Unidos, onde as pessoas têm hábitos diferentes, e proporções diferentes, pois os americanos são maiores. Ou no Japão, onde as pessoas são mais preocupadas com a limpeza.”, era importante para a companhia não impusesse o seu jeito de ser. E continua, dizendo que:

[...] a relação entre o público e os atores vem de mim, e se a estética do palco vem de mim, eu não quero mudar os hábitos do país. Eu dou a eles mais ou menos a forma que eu quero, mas os detalhes, e a cor, e a qualidade vêm das pessoas que nos recebem. [...] Eu não quero dizer a eles como eles devem se comportar. Eu quero que [...] o público venha e se sinta confortável.

Para Lecat, uma vez resolvidas as questões pertinentes ao texto, ao trabalho dos atores, a disposição espacial e a relações estabelecidas com o público, imediatamente após, era importante resolver as questões dos trajes de cena e da iluminação. Segundo Jean Kalman – projetista de iluminação do espetáculo *Mahabharata* -, durante entrevista com o pesquisador, o trabalho de Brook está intimamente relacionado com a arquitetura. E,

realizando o processo de concepção da iluminação, é possível entender bastante da arquitetura do teatro. Porque, de alguma maneira, quando se faz a iluminação, começa-se a olhar para os ângulos com o objetivo de que os mesmos o aproximem do palco. Para Kalman, é neste instante que se percebe o problema da rigidez da concepção dos teatros. O projeto de iluminação é pensado a partir do momento que se entende a arquitetura do ambiente.

De acordo com seu ponto de vista, o processo de iluminação de uma peça ocorre do seguinte modo: antes de qualquer trabalho, deve haver um entendimento do universo a ser trabalhado na peça e de que o mesmo esteja de acordo com as intenções da direção. Porém, somente quando a cena começa a ter um formato é que existe a necessidade da intervenção da iluminação. Segundo Jean Kalman, quando Brook entrou em cartaz com *O Jardim das Cerejeiras*, desejava que a iluminação criasse no palco uma atmosfera a partir da iluminação do ambiente. O diretor queria a sensação do alvorecer, da noite e da mudança do tempo, para que pudesse distinguir as diferenças da mesma cena somente com uma luz geral. Nem sempre havia a necessidade de se alterar a cena com a iluminação, para o iluminador, em determinados momentos, era melhor utilizar mesmo a luz geral. O ponto chave era: preciso saber distinguir tais momentos.

Kalman explica que Brook não interferia na iluminação. “Não tínhamos uma indicação precisa, eram basicamente pequenas coisas: ‘Agora vamos tentar mais escuro’, ‘Vamos tentar mais claro’, ‘Talvez devêssemos fazer uma noite escura’. Então, você inventa

uma noite escura, inventa uma iluminação.” Ou seja, Brook não dava indicações precisas, somente indicava o que desejava ser transmitido e o iluminador deveria intervir e criar a sensação solicitada com a iluminação. Isso se tornava uma tarefa mais difícil, à medida que a mesma tinha uma relação mais delicada com os figurinos. Essa necessidade de um cuidado especial com os trajes de cena era importante, uma vez que uma má iluminação poderia alterar a cor de uma roupa, por exemplo.

A iluminação é de extrema importância em uma peça, pois a mesma interfere em tudo que é colocado no palco. Para Kalman, a energia do espaço se dá também pela iluminação. Entretanto, segundo afirma, Brook nunca se interessou muito pelas técnicas de iluminação, uma vez que ele sempre produzia de maneira minimalista e se interessava mais na mensagem que seria transmitida com a peça. Para os padrões de Brook, quando há a aproximação da iluminação sem realmente a estar observando, existe uma sensação ilusória intimista. Quando Brook optava por cenas mais escuras, concentrando a iluminação no espaço da cena, segundo suas observações, havia uma diluição da energia necessária em cena. Quando havia a concentração da iluminação em certo ponto, tornando todo o resto escuro, havia também a ilustração de que algo iria acontecer, o que não parecia ser natural. Existiria uma maneira de resolver tal problemática com um projeto de iluminação, entretanto, Brook não estava muito interessado neste aspecto e preferia quase sempre utilizar uma luz geral.

Segundo Kalman, a iluminação é muito importante para que a

energia da atuação flua de maneira contínua. E, para manter tal energia, quando é feito o trabalho de iluminação, há a intenção de se manter a tensão, eliminando tudo que não é utilizado, para manter a inteligência e o entendimento da história. De acordo com o iluminador, é importante que o diretor e o ator saibam sobre iluminação, uma vez que os atores acabam perdendo alguns detalhes por não saberem utilizá-la corretamente.

Já em relação aos trajes de cena, é importante colocar que o figurino é o responsável por situar o público onde e quando a peça se passa. A partir da análise dos espetáculos neste trabalho, ficou evidente uma adequação em relação às solicitações da mensagem a ser transmitida. Quando se tratava de espetáculos onde havia a necessidade de ser criada uma atmosfera mais histórica, existia toda uma pesquisa relacionada com o momento histórico abordado, ou com a cultura na qual se ambienta o espetáculo. Contudo, sempre existia um processo de síntese da impressão que se tem com as referências histórico-culturais. Nunca é a completa reprodução de trajes existentes, mas, sim, uma releitura deles. Quando são abordados assuntos de ordem mais universais, existe uma predileção por roupas que não imprimam a ideia de temporalidade, mas que passem uma ideia de atemporalidade. Contudo, sempre as cores retratam significativamente características dos personagens que as vestem.

Então, finalmente, colocam-se em questão os cenários. Para Brook, eles somente são necessários, caso se identifique a ausência de algumas informações, que não podem ser transmitidas com os demais elementos cênicos. Talvez não haja necessidade

do cenário, mas sempre há a necessidade de um debate com os cenógrafos em seus processos. Até mesmo para tomar uma decisão sobre a sua não utilização. Ainda que não haja a necessidade de um cenário, sempre haverá a do espaço da representação que deverá ser trabalhado de alguma forma. Durante entrevista em novembro de 2012 Jean-Guy Lecat declara:

Nós tivemos um carro, uma vez, no palco, para *The Iks*, um urso de verdade em *O Jardim das Cerejeiras*, e, depois, todas aquelas coisas desapareceram, e foram substituídas apenas por um som, ou por um tronco para fazer os assentos, ou, - você sabe [...] Mas, nós temos que pesquisar, também, o jeito das coisas, o movimento, como beber café com uma xícara de café. Primeiro, você precisa da xícara de café para aprender. Senão, o movimento não fica correto, e nós não conseguimos entender o que o ator quer dizer. Então, todos os dias, nós trazíamos coisas, nós trazíamos roupas, nós trazíamos os suportes, nós pesquisávamos alguns detalhes, a cor, o chão, nós trazíamos um tapete e a areia, e nós experimentávamos com os atores.

Este é um processo lento, uma vez que há a necessidade de pesquisar todas as coisas que seriam utilizadas. Um bom exemplo foi a pesquisa para o acabamento do chão de *Mahabharata*. Havia a necessidade de pesquisar que terra poderia ser utilizada para o piso do teatro, era importante descobrir uma mistura perfeita entre areia, argila, palha e água para que não houvesse uma presença excessiva de poeira.

Segundo Lecat, existem apenas dois espaços onde uma apresen-

tação pode ocorrer: natureza e arquitetura. Ambos os espaços não são naturais, uma vez que há a necessidade de transformar a natureza e a arquitetura para que ambas possam suprir as necessidades da peça. E é o cenógrafo que decide o que adicionar em ambos os locais. A partir dos apontamentos do arquiteto, há “uma confusão quando o diretor pede ao cenógrafo, uma entrada. A tradução tradicional de ‘entrada’ para um cenógrafo é ‘porta’. O cenógrafo não ouve ‘entrada’, ouve na verdade ‘porta’. Mas ‘porta’ significa construir uma parede para segurar a porta. E no fim, há todo um cenário construído, entretanto, o diretor não havia pedido isso.” Com Brook, ele aprendeu que, quando o diretor desejava uma entrada, a mesma poderia ser identificada apenas com um bambu, que o ator ao movê-lo promove o entendimento de que se tratava de uma entrada. Sobre a manutenção dos vários materiais que poderiam ser reutilizados em outras peças, como: bambu, tapetes, ou seja, elementos básicos que poderiam ser aproveitados em outros espetáculos, Jean-Guy Lecat ressalta que o Centro Internacional não era um teatro de repertório, onde haveria a necessidade de se guardar estas coisas.

A posição de um ator em relação a outro no palco, no trabalho de Brook, também tem um propósito específico. Do ponto de vista do público, quando se diz “ser ou não ser”, deve haver uma posição específica, uma vez que é importante a criação de uma interação entre ator-espectador. Brook parte em busca de estudar qual seria a distância correta para dizer isso à plateia. Assim, Lecat conclui que, tanto no trabalho do cenógrafo quanto dos atores é necessário entender qual é o resultado final pretendi-

do pelo diretor para aquele momento específico. Finalmente, no processo de construção do espetáculo de Brook, é essencial entender o significado de “simplicidade”. Segundo Jean-Guy Lecat: “Simplicidade não é apenas não ter nada no palco, é algo muito mais complexo que isso.”

CAPÍTULO 6 **DESDOBRAMENTOS**

Antes de concluir a dissertação, é relevante ressaltar que, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, surgiram alguns possíveis desdobramentos para este trabalho. Primeiramente, devido à complexidade do espetáculo e ao intenso processo de pesquisa e material gerado pelo grupo, seria bastante válido realizar uma pesquisa somente sobre o processo de criação dos trajes de cena e de todos os elementos visuais do espetáculo *Mahabharata*. Ao incluir uma imersão na cultura indiana, que por si só já é bastante rica, seria um importante material, trazendo ao conhecimento, um contexto que ainda é bastante desconhecido no nosso país.

Outra possibilidade seria aprofundar a pesquisa sobre os cenários e figurinos de Brook, a partir do recorte do período que compreende a primeira montagem de *A Tempestade* (1968) de Shakespeare, - compreende o início do estabelecimento do Centro Internacional de Pesquisa Teatral - até a segunda versão que realiza do mesmo espetáculo, em 1990, momento que seria o auge da síntese no trabalho de Brook. Com esse recorte seria possível verticalizar o estudo nas questões que estabeleceram as bases do trabalho de Brook em busca do teatro sagrado. Pois é exatamente nesse momento que as pesquisas do diretor estavam a todo vapor, com diversos momentos de intercâmbios culturais/teatrais no grupo.

Finalmente, uma questão que ao longo do processo foi ganhando importância, é justamente a problemática do teatro sagra-

do. Segundo Pavis, a origem do teatro está em uma cerimônia religiosa que reúne pessoas celebrando ritos agrários ou de fertilidade e que, portanto, teria sua origem em um processo ritualístico.

Para ele, é no fim do século XX que começa a existir uma forte nostalgia das origens culturais do teatro, especialmente quando os encenadores teatrais se abrem para novos horizontes culturais. O ritual encontra seu caminho na apresentação sagrada de um acontecimento único, “ação não imitável por definição, teatro invisível ou espontâneo, mas, sobretudo, o desnudamento sacrificial do ator diante de um espectador que coloca, assim, suas preocupações, bem como as profundezas da alma, à vista de todos, com a esperança confessa de uma redenção coletiva.” (PAVIS, 2011: 346) Muitas encenações nessa busca de resgate do ritualístico começam a se basear no sacrifício do ator, na passagem a um estado de consciência mais elevado, na repetição infundável, no desejo de tornar visível o que é invisível, e na obsessão pela participação do público na apresentação cênica, exemplificando que há sempre um desejo de se retornar às fontes das origens teatrais.

Tudo indicava que o teatro, depois de ter se apartado do rito e da cerimônia, buscava regressar às suas fontes, “como se uma matriz do teatro sagrado (Brook) fosse sua única oportunidade de sobrevivência ao contato com as artes de massas industrializadas e no seio da tribo eletrônica.” (*ibidem*, 347) Com base nestas questões, seria bastante oportuno continuar uma pesquisa na direção da retomada das características sagradas no

teatro.

Desse modo, estabelecendo um prosseguimento no apontamento deste trabalho, seria pertinente dar continuidade à análise dos pontos de contato e das divergências entre os conceitos de teatro sagrado para os encenadores do final do século XX e início do século XXI, partindo do aprofundamento dos conceitos estabelecidos por Brook e Grotowski. Nesse processo, o objetivo é compreender como são criados os elementos visuais no trabalho destes encenadores que estariam relacionados a esta questão do resgate das origens teatrais.

Deste modo, fica evidente que a presente pesquisa é, na realidade, uma ferramenta com o objetivo de trazer à luz questões de indumentária e cenografia no modo de encenação de Brook. Permitindo que seu desdobramento leve a um processo de pesquisa mais aprofundado tanto do trabalho de Brook, quanto das relações entre seu trabalho com outros encenadores contemporâneos a ele, que partilham do mesmo interesse de se aproximar das questões invisíveis.

7 BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Sônia M. de. O papel do corpo no corpo do ator. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ASLAN, Odette. O ator do século XX: evolução da técnica, problema da ética. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ACIR, João. SARAIVA, Júlio. RICHINITI, Lídia. Manual de cenotecnia. São Paulo: Movimento, 1997.

ARTAUD, Antoin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ASHCROFT, Peggy. Julius Caesar/ Royal Shakespeare Company: programme by John Goodwin with George Mayhew and A C H Smith. England: Royal Shakespeare Company, 1972.

BACHELARD, Gastón. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARROS, Lilian Ried Miller. A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

BERTHOLD, Margot. História mundial do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BLOOM, Harold. Hamlet: Poema ilimitado. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

_____. Shakespeare: a invenção do humano. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BONFITTO, Matteo. A Cinética do Invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRODY, Paulo. "A opção do diretor sobre a encenação de Marat-Sade por Peter Brook." In *Cadernos de Semiótica Aplicada*. Volume 3. n.2. Porto Alegre: UFRGS, dez. 2005.

BROOK, Peter. Avec Grotowski. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

_____. Between two silences: talking with Peter Brook. Edição. Dale Moffitt. Dallas: Southern Methodist University Press, 1999.

_____. Evoking and forgetting Shakespeare. New York: Theatre Communications Group, 2003.

_____. The empty space. New York: Touchstone, 1996.

_____. O espaço vazio. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

_____. Fios do tempo: memórias. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. Peter Brook's Production of William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream For the Royal Shakespeare Company. Chicago: Dramatic Publishing Company, 1974.

_____. A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. The Shifting point. New York: Harper & Row, 1987.

_____. Teatro e seu espaço. Petrópolis :Vozes, 1970.

CARRIERE, Jean-Claude. Índia: um olhar amoroso. Trad. Claudia Fares. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

_____. In search of the Mahabharata: notes of Travels in India with Peter Brook. Delhi: Macmillan, 2001.

_____. O Mahabharata: adaptação dos manuscritos originais e apresentação. Trad. Noêmia Arantes. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. The Mahabharata: a play based upon the Indian Classic Epic by Jean-Claude Carrière. New York: Harper & Row, 1987.

_____. Mahabharata: guia do espectador para o filme de Peter Brook. S.l. : S.N., 1992.

CARLSON, Marvin. Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

- COSTA, Iná Camargo. A confissão de Peter Brook. São Paulo: Discurso Editorial, 2001. v. I, p. 86-87.
- CROYDEN, Margaret. Conversations with Peter Brook: 1970-2000. London: Faber and Faber, 2003.
- DAVIES, Anthony. Filming Shakespeare's plays: The adaptations of Lawrence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- DREIFUSS, René Armand. A época das perplexidades: mundialização, globalização e planetarização – novos desafios. Petrópolis: Ed. Vozes, 1997.
- EICHENBERG, Fernando. "O poeta do Espaço Vazio." In Revista Bravo! ano 4 número 37. Ed. Davila Ltda. São Paulo, outubro 2000.
- FERREIRA, Edson Alberto Carvalho. O mundo contemporâneo: as grandes mudanças geopolíticas e econômicas ocorridas após a segunda guerra mundial. São Paulo: Núcleo, 1993.
- _____. Nova ordem mundial. São Paulo: Núcleo, 1997.
- FOIX, Marita. Peter Brook: teatro sagrado y teatro inmediato. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- GROTOWSKI, J. *Da Cia Teatral à Arte como veículo* in Revista Máscara - Escenologia, n. 11-12. Ciudad del México, jan. 1993.
- _____. *O Diretor como espectador de profissão* in Revista Máscara - Escenologia, n. 11-12. Ciudad del México, jan. 1993.
- _____. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1992.
- _____. *Exercícios* in O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959 - 1969. São Paulo: Ed Perspectiva, 2007, p. 163.
- _____. *Lo que fue* in Revista Máscara - Escenologia, n. 11-12. Ciudad del México, jan. 1993.
- _____. *Tu Eres Hijo de Alguien* in Revista Máscara - Escenologia, n. 11-12. Ciudad del México: jan. 1993.
- GURDJIEFF, George Ivanovich. Encontro com homens notáveis. São Paulo: Editora Pensamento, 2008.
- _____. Gurdjieff fala a seus alunos (1917 – 1931). São Paulo: Editora Pensamento, 2007.
- HARTMANN, Thomas de. Nossa vida com Gurdjieff. São Paulo: Editora Pensamento, 1989.
- HUNT, Albert. Peter Brook: directors in perspective. Cambridge: University Press, 1995.

- JONES, David Richard. Great directors at work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook. Berkeley: University of California Press, 1986.
- KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte e na pintura em particular. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KOTT, Jan. Shakespeare nosso contemporâneo. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- KOZINËTÏSEV, Grigoriï M. King Lear, the space of tragedy: the diary of a film director. Berkeley: University of California Press, 1977.
- KUSTOW, Michael. Peter Brook: a Biography. New York: St. Martin's Press, 2005.
- LAVENDER, Andy. Hamlet in pieces: Shakespeare reworked: Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson. New York: The Continuum, 2001.
- LECAT, Jean-Guy. One Show, one audience, one single space. [S.l.] OISTAT, 2007.
- LEITER, Samuel L. From Belasco to Brook: representative directors of the English-speaking stage. New York: Greenwood Press, 1991.
- MAGALDI, Sabato. Iniciação ao teatro. São Paulo: Ed. Ática, 1998.
- MANTOVANI, Anna. Cenografia teatral em São Paulo: entre a tradição e o novo. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: ECAUSP, 1987.
- _____. Cenografia. São Paulo: Ed. Ática, 1989.
- MUIR, Kenneth. Shakespeare survey: an annual survey of Shakespearian study & production. London: Cambridge University Press, 1972.
- NERO, Cyro del. Cenografia: uma breve visita. São Paulo: Editora Claridade, 2008.
- O'CONNOR, Garry. The Mahabharata: Peter Brook's Epic in the making. California: Mercury House, 1990.
- OIDA, Yoshi. Artemanhas do ator. São Paulo: Via Lettera, 2012.
- _____. Um ator errante. São Paulo: Beca, 1999.
- _____. O ator invisível. São Paulo: Beca, 2001.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. The intercultural performance reader. London: Routledge, 1996.

PEREIRA, Dalmir. Ensaando sobre trajes de cena. Rio de Janeiro: 8º. Coloquio de Moda, 2012.

PONTES, Carlos Frederico Bustamante. Peter Brook: um renovador - entre o ocidente e o oriente - da encenação contemporânea. São Paulo: ECAUSP, 2005. Dissertação (Mestrado)

QUATTROCCHI, Angelo. O começo do Fim: França, maio de 1968. Trad. Marcos Araújo Reis. Rio de Janeiro: Record, 1998.

RATTO, Giani. Antitratado de cenografia. São Paulo: SENAC, 1999.

RIDING, Alan. "For Peter Brook, Hamlet as Starting Point." In The New York Times. Nova Iorque: The New York Times, 16. jan. 1996.

ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral, 1880-1980. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ROOSE-EVANS, James. Experimental theatre: from Stanislavsky to Peter Brook. London: Routledge, 1989.

SOLIDARITY. Paris: maio de 1968. Trad. Léo Vinicius. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2008.

TODD, Andrew & LECAT, Jean-Guy. The open circle: Peter Brook's Theatre Environments. New York: Faber and Faber Inc., 2003.

TREWIN, J. C. Peter Brook: a biography. London: Macdonald & Co. Ltd., 1971.

VIANA, Fausto R. P. O figurino gerado através do trabalho do autor : uma abordagem prática. São Paulo: ECAUSP, 2000. Dissertação (Mestrado)

_____. O Figurino das renovações cênicas do século XX : um estudo de sete encenadores. (Tese de Doutorado). São Paulo: ECAUSP, 2004.

_____. O Figurino teatral e as renovações do século XX. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

WARD, David. Transformation Shakespeare's New Theatre. Stratford-upon-Avon: RSC Enterprise, 2011.

WEISS, Peter. Marat-Sade. São Paulo: Abril Cultural, 1977. Coleção Teatro Vivo.

- DVDS

BEGGAR'S Opera (The). Direção: Peter Brook. Produção: Laurence Olivier e Herbert Wilcox. UK: Optimun Releasing, 2008, 1 DVD

ENCONTROS com Homens Notáveis. Direção : Peter Brook. Produção : Stuart Lyons. Estocolmo: Karma films, 2004, 1 DVD

TRAGÉDIE d'Hamlet (La). Direção : Peter Brook. Produção : Arte France Développement. France : Arte Vidéo, 2004, 1 DVD

LORD of the flies. Direção: Peter Brook. Produção: Lewis M. Allen. USA: Corner Film, 2008, 1 DVD

MAHABHARATA. Direção: Peter Brook. Produção: Michel Propper. France: Associates/Channel Four, 1989, 2 DVDS

MARAT-Sade. Direção: Peter Brook. Produção: Michael Birkett. USA: MGM/UAVídeo, 2001, 1 DVD

MODERATO Cantabile. Direção: Peter Brook. Produção: Seven Days... Seven Nights. Itália: Colosseo Film, 1960, 1 DVD

BROOK by Brook. Direção: Simon Brook. Produção: Arte France Développement. France: Arte Vidéo, 2004, 1 DVD

JERZY Grotovsky with Nienadowka. Direção: Mercedes Gregory. Produção: Jill Godmilow. Chicago: Facets Vidéo, 2008, 1 DVD

[pág. ant.] Bottom rodeado de fadas e acariciado por Titânia
em *Sonho de uma Noite de Verão*
(Fonte: TREWIN, 1971: XII)

ANEXOS

ANEXO 01 - Quem é **George Ivanovitch Gurdjieff** – o mestre de Brook, e qual é a sua filosofia?

Nascido em 01 de janeiro de 1877, cidade de Alexandrópolis, situada na província de Kars, até então otomana, desde cedo, sobre influências do pai e de seus primeiros mestres, foi induzido a interrogar-se sobre si mesmo. E depois a buscar incansavelmente por homens capazes de esclarecê-lo. Assim, ele percorreu por vinte anos a Ásia Central e o Oriente Médio para encontrar ali as fontes vivas de um conhecimento oculto. Esses anos foram extrema importância para a formação de seu pensamento. Segundo o que relata, não estava só. Havia vários especialistas em seu caminho. Cada um estudava segundo os métodos particulares de sua ciência. E depois se reuniam para comunicar uns aos outros os resultados obtidos. Pouco antes da Primeira Guerra Mundial, em 1913, estava de volta a Moscou onde começou a reunir alunos a sua volta.

Foi em Moscou, na primavera de 1915, que ocorreu o primeiro encontro de Ouspensky com Gurdjieff. Em 1909, Ouspensky publicou um livro sobre a quarta dimensão. Na esperança de encontrar no Oriente uma resposta às questões às quais, segundo ele, a ciência do Ocidente não trazia solução, empreendeu uma longa viagem à Índia e ao Ceilão. Voltou dessa viagem com a convicção de que sua busca não era vã e de que existia realmente algo no Oriente, mas havia um segredo sobre a sua busca, que estava mais bem guardado do que ele havia previsto. Já estava

preparando nova viagem, dessa vez à Ásia Central russa e à Pérsia, quando lhe falaram do espantoso personagem recentemente surgido em Moscou. E sua primeira entrevista com Gurdjieff modificou todos os seus planos.

Nenhuma das perguntas que Ouspensky lhe fizera embarçou Gurdjieff. Esperançoso de que esse homem poderia ser o caminho em direção ao conhecimento que havia buscado em vão no Oriente, tornou-se seu aluno. Mais tarde, fez um relato preciso – de honestidade impressionante – dos sete anos que passou junto a seu mestre para elucidar e desenvolver tudo o que este lhe havia deixado entrever nessa primeira versão da escola de Gurdjieff em Moscou em 1915. Segundo seu discípulo o mestre Greco-armênio tinha uma personalidade humana muito forte, acompanhada de uma espiritualidade muito elevada, tanto moral como metafisicamente. Dizia que suas condutas eram regidas pelas mais altas intenções morais, que era um verdadeiro mestre no domínio da inteligência e do espírito.

Quando se iniciou a Revolução Russa, Gurdjieff estava rodeado de alunos, em Essentuki, ao norte do Cáucaso. Acabara de estabelecer ali as bases de um primeiro Instituto para o Desenvolvimento Harmonioso do Homem. Ao se iniciar a guerra civil, parte juntamente com alguns de seus alunos para uma expedição através do Cáucaso. Inesperadamente chegam à Tiflis, poupada pela guerra até o momento de sua estada, ali abriu um novo Instituto. Depois, assim que o Sul do Cáucaso estava sendo atingido pela revolução, refugiou-se em Constantinopla com seus alunos, onde puderam novamente abrir o Instituto. Esse itinerário

prolonga-se, cada vez mais para Oeste até Fontainebleau-Avon na França, onde Gurdjieff encontrou, por fim, as condições desejadas para fundar o Instituto sobre bases estáveis.

No ano de 1922 chega acompanhado de um grupo de homens e mulheres que havia conhecido ao longo do caminho. E depois de um longo percurso por países da Europa e do Oriente Médio, estabelecem nos arredores de Paris, no castelo de Prieuré, um novo 'Instituto para o Desenvolvimento Harmonioso do Homem'. O local era um velho castelo, rodeado por um parque. Ali se cuidava de animais, fazia-se jardinagem, fazia-se música. Despertavam-se para as coisas, em vez de falar sobre elas. Mas nos primeiros anos eram raros os franceses que se reuniram a Gurdjieff. Porém, Alexandre de Salzmann – pintor e decorador de teatro, que se reunira com Gurdjieff em Tiflis, e sua esposa francesa se tornaram responsáveis por auxiliá-lo a reverter a situação. Foram inicialmente os ingleses que vieram ao Prieuré atraídos por P. D. Ouspensky e a ele se reuniram mais tarde também americanos. Em sua maioria, eram críticos, editores, médicos, renomados que iam lá testar a veracidade da teoria pregada por Gurdjieff, que dizia ser capaz de abrir a eles as portas do Conhecimento.

A única manifestação pública de Gurdjieff e de seus alunos durante esse período, foi uma demonstração de danças sagradas e de “movimentos” que apresentaram no Théâtre des Champs-Élysées, em outubro de 1923. Esses exercícios foram apresentados como sendo ao mesmo tempo uma restituição de danças e de cerimônias sagradas (das quais seu autor fora testemunha,

no curso de suas viagens na Ásia Central) e como método de educação. Entretanto, os parisienses não estavam preparados para ver nas danças mesmo sagradas, outra coisa além de um simples espetáculo. Gurdjieff, porém, sem se deter nessas objeções, ia fazer com que seus alunos se defrontassem com uma prova ainda mais difícil. Acompanhado de quarenta deles, ia levar suas ideias a Nova Iorque, Filadélfia, Boston e Chicago e representar para os norte-americanos seus “movimentos”. Assim, embarcaram em 4 de janeiro de 1924. Contudo, durante essa viagem aos Estados Unidos, Gurdjieff foi vítima de um grave acidente de automóvel quase fatal, que interrompe a realização de seus projetos. Mas, nunca cessou de compor música, improvisando quase todos os dias, numa série de harmônio portátil, hinos, orações ou melodias de inspiração curda, armênia ou afe-gã, que Thomas de Hartmann anotava e transcrevia.

Algumas semanas após o ocorrido, afirmando que só lhe restava pouco tempo se impõe a tarefa de fechar parcialmente o Instituto e se tornar escritor a fim de “transmitir suas ideias sob uma forma acessível a todos”. Assim que acabava um capítulo, fazia-o traduzir rapidamente, para que fosse lido para as pessoas que o rodeavam, cujas reações variavam. Instruído por essa experiência, refazia o trabalho. E recomeçava a prova tantas vezes quanto necessário. Em sua primeira obra intitulada Relatos de Belzebu a seu Neto ou Crítica Objetivamente Imparcial da Vida dos Homens, visa “extirpar as crenças e opiniões enraizadas no psiquismo dos homens a respeito de tudo o que existe no mundo.” Em seu primeiro capítulo relata quais foram as dificuldades que encontrou desde o início de seu trabalho. Depois de haver

hesitado, decidira escrever em russo. Os que se aproximaram dele, durante a elaboração de seu primeiro livro, viam-no, frequentemente, a escrever até horas avançadas da noite no Prieuré, em viagem, nas mesas dos cafés das cidades do interior e, naturalmente, no Café de La Paix que, dizia, ser “seu escritório”. Acrescentava que quando precisava de grande concentração, o vaivém de seres humanos de toda espécie em torno dele estimulava seu trabalho.

Aos leitores que aceitaram essa dúvida sobre si mesmo, reserva a sua segunda obra, Encontro com Homens Notáveis, por meio da qual queria “fazer conhecer o material necessário a uma re-edificação e provar a qualidade e a solidez deste.” A terceira, com nome de A Vida só é real quando “Eu Sou” tem como meta “favorecer, no pensar e no sentimento do leitor, a eclosão de uma representação justa, não fantasiada, do mundo real”. Foi escrita para o pequeno número daqueles que se haviam realmente engajado em seu ensinamento. Quando terminou de escrever, Gurdjieff – depois de haver definitivamente fechado o Prieuré – foi morar em Paris. Retomou ali um grupo de alunos, desta vez essencialmente de franceses, o ensinamento direto, capaz de fazer apelo aos mais diversos meios de expressão, dos quais possuía o segredo. Foi frequentemente aos Estados Unidos durante esse período, exceto durante os anos da guerra, que passou integralmente em Paris. Depois, até o fim de sua vida, voltou toda a sua atividade para um trabalho intensivo com seus alunos de Paris, durante a Segunda Guerra Mundial. Em seguida, trabalhou com os que tinham vindo do mundo inteiro para encontrá-lo na França. Morreu em Paris no dia 29 de outubro de 1949.

Quando Gurdjieff morreu ainda era desconhecido da maioria do público, mas alguns de seus seguidores, como Madame Jeanne de Salzmann e Jane Heap, entre outros, se encarregaram de transmitir suas ideias e ao que tudo indica haviam encontrado um terreno adequado para que elas germinassem, uma vez que seu pensamento começou a ser disseminado. Eles achavam necessário tornar públicos os relatos concebidos pelo mestre, para serem lidos em voz alta num círculo restrito de convidados. Faziam com que as pessoas entrassem em contato com as suas técnicas e abrissem seus olhos para o caos interior no qual viviam. Suscitavam questões como: por que estamos aqui? O que queremos? A que forças nós obedecemos? E principalmente, se compreendemos o que somos. As experiências proporcionadas a partir desse contato eram impiedosas para alguns e impossíveis de serem suportadas para outros. As considerações desde os primeiros minutos eram reduzidas à expor aos participantes o caos existente em si.

Gurdjieff acreditava que a maioria das pessoas vive e morre em um estado de “sono”, sem questionar o sentido da vida; seus “centros de energia” - intelectual emocional, instintivo e motor - estariam desligados um do outro. Mas, seguindo as suas pesquisas, existia a possibilidade de alcançar uma harmonia entre mente, corpo e sentimento, trabalhando com várias técnicas para torná-los “despertos”. Para isso, desenvolveu um complexo sistema de pensamento, incluindo uma abrangente cosmologia e metafísica, e uma teoria sobre o processo de evolução do homem individual. O homem ocidental, segundo seus critérios, não poderia mudar a sua própria consciência, apesar de estar

armado com o conhecimento científico e com os mais recentes métodos de investigação. Assim, sua filosofia proporcionava um autoconhecimento profundo, através do processo de lembrança de si mesmo, para o desenvolvimento da consciência.

O sistema elaborado parte do pressuposto de que todos os homens estão dormindo e se comportam como máquinas ambulantes que não sabem o que estão fazendo— vivendo uma rotina, uma existência cheia de hábitos. Estes não podem encontrar sua verdadeira essência, o verdadeiro e permanente “eu” (ou alma). E que o que geralmente se denomina “eu”, é na realidade, um conjunto de distintos “eus” que nos distraem e nos escravizam (o “eu” que se sente de uma maneira e do “eu” que age de outra) existindo simultaneamente na mente humana, que devem ser controlados através do trabalho de conscientização, para se tornar presente: no aqui agora. Mas, uma vez acordado, aprendemos a desenvolver o real e permanente “Eu” que reorganiza e unifica as funções psíquicas humanas.

O homem ‘desperto’ — aquele que tem consciência de si é bastante raro. Alguns pensam ter consciência, mas tem sequer ciência do que se trata. O objetivo central de Gurdjieff era a auto-transformação através da consciência, o autoconhecimento e a auto-observação - os principais passos no despertar. De acordo com Ouspensky, o método de Gurdjieff, processo e lado prático da transformação - conhecido como o ‘quarto caminho’, e distinguido dos outros três: o caminho do faquir, que se concentra somente no corpo, o caminho do monge, os sentimentos, e o caminho do *yogi*, a mente. Ao contrário de outras tradições, o

‘quarto caminho’ não requer nenhum compromisso com um guru, santo, ou ídolo, ou a adesão ao ritual, e pode ser praticado em um templo, ou em uma comunidade. Os praticantes não precisam abandonar sua casa, trabalho, nem família, nem comer certos alimentos e abster-se de outros.

Para atingir tal objetivo, ou seja, atingir níveis superiores do ser e ter a ciência de si é fundamental estabelecer um equilíbrio das energias (atitudes e pensamentos) positivo e negativo, próprio da natureza humana. Gurdjieff para exemplificar a presença dos distintos ‘eus’ humanos, metaforizava com a alegoria oriental da carruagem. Explica que simbolicamente, a carruagem é o corpo físico, os cavalos são os sentimentos, o cocheiro é a mente, e dentro da carruagem estaria o eu interior. Nos indivíduos não trabalhados em sua técnica estas partes estão dissociadas: o cocheiro não consegue empregar bem os arreios ao conduzir os cavalos; o passageiro na carruagem não transmite corretamente ordens ao cocheiro da direção que deveria ser tomada, e deste modo, a carruagem segue descontrolada rumo a um ponto não previsto por ninguém.

O “processo de despertar”, o “trabalho” - o nome dado ao ensinamento de Gurdjieff - é o trabalho real em si mesmo, todos os dias, em seu próprio ambiente ou em grupo. O mais importante são os “movimentos”, ou danças sagradas - um conjunto de danças rítmicas ou posturas físicas projetadas para liberar as energias do corpo. Elas envolvem centenas de posturas complicadas e movimentos assimétricos, cada um dos quais tem como objetivo provocar certo estado ou a consciência do próprio

ritmo do corpo - o que contribui para uma mudança sutil da consciência. A linguagem corporal é um dos meios para o desenvolvimento harmonioso de toda a pessoa.

No seu processo, não valia a pena lembrar o passado, a não ser que servisse como exemplo. Era um mestre, no sentido que não se limitava ao ensinamento das doutrinas, mas auxiliava seus alunos na busca do conhecimento na direção de provocar o despertar de sua presença. Aos que a ele se submetia, criava as condições necessárias para uma experiência, permitindo vivenciar os conceitos aprendidos ao longo de sua busca. Expõe-lhes suas ideias, anima e sustenta-lhes a busca e leva-os à convicção de que, para ser completa, sua experiência deve dirigir-se simultaneamente a todos os aspectos do ser humano. Essa seria a própria ideia do “desenvolvimento harmônico do homem” – que serviu como base para a abertura de seu ‘Instituto’.

Ao seu indagado em uma de suas palestras sobre a arte do ator, Gurdjieff relata que quanto mais o ator representava, mais se separava do trabalho dos centros: intelectual, emocional e instintivo-motor. Ele compara o ator não focado em seu trabalho com o outro homem qualquer, que estaria apto a desenvolver um número definido de atitudes fundamentais. Em sua opinião, os esforços do ator mal direcionado seria perda de energia. Nesse ponto chega a ser categórico dizer que toda esta energia deveria ser economizada e gasta com algo mais útil. Dizia que o ator não somente atuava como criava coisas novas na mente de outros atores ou na sua própria imaginação, contudo na realidade, ele não poderia criar. Para Gurdjieff a verdadeira arte

não poderia ser resultado do trabalho de um homem comum. Como o homem comum, neste caso é o indivíduo multifacetado de diversos 'eus', ele nunca conseguiria chegar sem esforço a representar, o 'eu'.

O ator comum não pode possuir o que outro homem possui, não pode experimentar o que outro experimenta. E o mesmo ocorre com qualquer profissão. Em cada caso era necessário um conhecimento específico; sem ele o artista estaria apenas imaginando. Se o ator vira um ser harmônico, as suas atitudes serão resultados correspondentes do sentimento e do corpo. Assim, ciente de seu pensamento, consegue conduzi-lo as associações de ideias que conseqüentemente evocam a expressão dos sentimentos desejados. De acordo com suas convicções, ao representar um papel, seria necessário estar o tempo todo se observando, se dirigindo. Não seria desejável confiar nos impulsos. Mas para estar capacitado para se dirigir, é necessário ter habilidade suficiente. E nesse caso, nem o pensamento e nem o sentimento que deveriam estar à frente do comando, pois ambos estariam ocupados durante o exercício da atividade. Para ser um verdadeiro ator é necessário ser um homem verdadeiro. E para gerar arte seria necessário estudar as suas bases matemáticas, pois sem estes estudos, só é possível se contar com resultados acidentais. De acordo com Gurdjieff, não pode haver arte criadora do inconsciente; pois os sentimentos são intensos demais e nesse processo se perderiam. Ele só permitem se ver um único aspecto das coisas, ao passo que a compreensão requer uma visão de todos os aspectos.

ANEXO 02 – Entrevistas

novembro de 2012

Entrevista de Sérgio Lessa com Chloe Obolensky

Transcrição e Tradução – Giselle A. Freire

Supervisão – Sérgio Lessa

Revisão – Giselle A. Freire

Chloe Obolensky (CO) – Tem sempre essa coisa da palavra dita. Você fala para alguém... –

Sérgio Lessa (SE) – E as coisas mudam.

CO – Não. Não, não... – Claro que depois você pode refazer a frase, de uma outra forma, mas também há o fato de que há muitas coisas ao redor da palavra; a palavra é muito importante porque ele carrega

o significado. Mas, além disso, há o fato de que você compõe com o gesto, com cores na voz e isso também pode dar uma impressão diferente. E quando você escreve isso, não é a mesma coisa, é por isso.

SE – Certo.

CO – Porque eu não gostaria, sabe, que parecesse algo como... um discurso simplista.

SE – Um-hum <concordando>.

CO – E, de fato, é difícil falar sobre o Peter porque ele se posicionou <barulho de embrulho sendo aberto> de uma forma tão boa e tão clara, que se você ler com cuidado seu material você terá todas as informações que necessita.

SE – Um-hum <entendimento>.

CO – Mas ficarei feliz de falar com você sobre ele.

<diálogo fora do contexto>

CO – Sei que você encontrou Jean Kalman.

SE – Jean Kalman, Yoshi Oida. Falei com Jean Guy.

CO – Yoshi é bem interessante.

SE – É, ele é.

CO – Jean Guy ficou lá por um período bem longo, com Peter. Como diretor técnico. Essa era a função dele. Ele era muito devotado ao Peter. <som de xícara> E o seguiu em tudo. Você sabe qual a função do trabalho técnico?!

SE – Um-hum <concordando>. Ele é focado... –

<diálogo fora do contexto>

SE – Como começou sua carreira como cenógrafa e figurinista?

CO – Eu comecei porque... Estava absolutamente atraída e encantada com o teatro desde criança. Acho que foi assim durante toda minha infância. E me levou ao que sou agora. E isso me acompanhou durante a escola... Você sabe... – Eu ficava fascinada quando vi uma atuação, quando eu tinha oito anos. Para mim era muito claro este era o meio

pelo qual eu compreendia e que me expunha. Fazia sentido para mim.

SE – Um-hum <concordando>.

CO – Claro que quando você tem oito anos não pensa em uma carreira. Nunca pensei em carreira, de qualquer forma. Então isso não é só uma coisa, é parte da minha forma de pensar. E nunca desapareceu. Permaneceu forte durante todo o tempo, até chegar ao ponto em que eu podia trabalhar com teatro... Sozinha. E eu fiz isso – Eu fui para a *School of Fine Arts*¹³ na Grécia, então vim para Paris e fui para o *l'ENSATT*, que era conhecida como a escola de *Centre Dramatique de la Rue Blanche*, que agora se mudou para Lyon. Era o único lugar que você podia estudar *design*, a parte técnica do *design*. Da seguinte forma: se seu projeto fosse aprovado, havia um palco então o cenário construído e com a nosso comando. Porque era uma escola para todos os ofícios, que tinham relação com a arte teatral. Então, a iluminação, a eletricidade, como era chamada naquele tempo – não havia isso de ter um iluminador, como é chamado hoje em dia. A luz era feita pelo diretor e o técnico de eletricidade do teatro. Isso foi inventado depois. Então... <tosse>. Era muito simples. Havia também uma ramificação que fazia figurinos. – Eu não fiz figurino. Eu fiz cenografia. Eu não me interessava por figurinos. Eu me senti atraída por figurino, mas o meu interesse principalmente era... –

SE – Por cenário.

CO – Por cenário. Então, eu saí de lá. Tive muita sorte. Encontrei Lila de Nobili¹⁴. Que é uma das melhores cenógrafas do seu tempo. Foi uma exceção em todos os sentidos. E a partir daí comecei a trabalhar com alguém... Sabe?! E isso me levou até aqui.

SE – E como você conheceu Peter?

CO – Eu conheci Peter porque publiquei um livro sobre... Sobre os russos... As principais características do estilo de vida na Rússia, do sé-

13 School of Fine Arts – Atenas <<http://www.university-directory.eu/Greece/Athens-School-of-Fine-Arts.html#UXSBaKl3un8>>.

14 Lila de Nobili - Figurinista italiana que desenhou para ópera e cinema. <<http://books.google.com.br/books?id=0NL-mEQ9D3XgC&pg=PA78&dq=quem+foi+Lila+de+Nobili&hl=p->

culo XIX, baseada em fotografias originais. E ele viu esse livro. E ficou interessado. E entrou em contato comigo. E nós nos encontramos. E nós decidimos trabalhar juntos <risos>.

SE – <risos> Que ótimo.

CO – É. Ele pediu que eu fizesse o cenário de O Jardim das Cerejeiras. Então havia essa conexão com O Jardim das Cerejeiras.

SE – Ah <entendimento>.

CO – Sabe, essas coisas que acontecem sem a gente planejar.

SE – É. Isso é bom. E Peter faz isso com frequência em sua vida. Se ele está interessado em algo, de repente aparece para ele... –

CO – É. Bem, acho que é uma forma de se pensar, e de ser. Ele é um homem com uma mente muito curiosa, quer descobrir coisas. E ele não é, como você sabe, alguém que se prende somente em uma direção. Uma direção que é dele, que é o resultado de toda sua vida no trabalho teatral. O desenvolvimento de seu trabalho é algo que ocorreu naturalmente, porque ele é um artista. Mas não é um método ou um sistema. É algo que está realmente vivo. É por ele ter constantemente se nutrido e se guiado por diferentes aspectos da vida. E o teatro trata da vida <breve riso>.

SE – <risos> É, trata da vida. –

CO – É.

SE – Então, como foi estar em contato com o *International Centre of Theatre Research*? Com todos de lá, Peter, Yosh... A equipe toda?

CO – Sim, quando você começa a trabalhar com as pessoas que fazem parte desse... Centro, isso acontece naturalmente. Porque você não tem essas divisões artificiais como, “você entrou no cargo de cenógrafa, no cargo de ator, no cargo de diretor...” Você entra fazendo parte do projeto. E isso acontece muito naturalmente, se é o que você está interessado que aconteça isso. Se você não está interessado em impor... Digamos... uma preconcepção do trabalho, que é fixa, que não mudará. Nós todos temos reações instintivas às coisas. E depois disso as coisas se desenvolvem durante o trabalho. Mas isso não é algo que

você consegue fazer com frequência... No teatro, nem com tanta facilidade. Isso só acontece quando você tem pessoas como Brook, que escolheu explorar o trabalho dessa forma. Brook e, outras pessoas, que trabalham... Digamos, que estão interessadas em explorar algo, ao invés de estabelecer um conceito, como é chamado agora.

SE – Um-hum <concordando>. Sim <risos>. E como foi a primeira...? Por exemplo, todo início de processo começava da mesma forma? Ou um é diferente do outro?

CO – Depende do que você quer dizer com início de processo.

SE – Por exemplo, ele decidiu montar O Jardim das Cerejeiras.

CO – Sim.

SE – Ele tinha uma ideia prévia, conversas, reuniões, ou era só...? Como começou o processo, o primeiro dia?

CO – Todos se encontram – de uma forma muito alegre – Mas não perdemos muito tempo, todos juntos, num trabalho de mesa. Alguns diretores fazem isso. Peter realmente, não. Quero dizer que, todos se encontram, especialmente quando havia atores diferentes, ou novos atores, pois eles têm que ser introduzidos no grupo. Mas normalmente não tem essa análise pesada e intelectual do texto que será trabalhado. É só conhecer o texto e nos conhecermos. Isso acontece num, digamos, clima muito natural. Não é algo forçado. Mas cada pessoa sente de uma forma, então não sei... <risos> Você está perguntando para mim e assim só posso responder por mim mesma.

SE – É.

CO – Então essa é a forma... – Mas não é sempre da mesma forma, ele não segue a risca um sistema. Não significa que, se ele fez uma vez assim, que será da mesma forma... –

SE – No próximo processo. Hum-hum <entendimento>.

CO – Porque as circunstâncias são sempre diferentes. Nunca é a mesma coisa. Você nunca começa algo exatamente da mesma forma que começou a anterior. É... – você sabe, é bem diferente. Bem diferente.

SE – E qual foi o momento que você desenhou algo, mostrou para ele? É assim que funciona ou é uma experiência o tempo todo? Você trás ideias?... – Como...? –

CO – É. É mais trazendo ideias.

SE – É mais ou menos assim?

CO – É, é sim (breve pausa).

SE – Certo.

CO – É baseado num entendimento mútuo. – E então tem também algo que é luxo hoje em dia... – Mas se você faz isso honestamente, quero dizer, de uma forma honesta, e se você sabe que então tentando identificar algo, você trabalha nessa direção. Então você tem uma base, e por essa base você desenvolve algo. (breve pausa) Normalmente, para o cenário, embora no *Des Bouffes* usássemos a arquitetura. Mas, há um momento, quando começamos particularmente... – que aconteceu pela primeira vez... – (para si) quando foi? – Acho que foi em Mahabharata. Que Peter, até Mahabharata, sempre apresentava no *Des Bouffes* como do jeito que ele era, quero dizer, as paredes etc. Mas, para Mahabharata comecei a pintar as paredes e isso fazia a diferença. As cores trouxeram coisas importantes, sabe? E nós decidimos – os dois – que não queríamos continuar desta vez neste ambiente escuro chagal. Que era lindo, porque fazia parte da decoração do teatro, como ele passou por isso há várias encarnações. Então nós decidimos – eu decidi que eu deveria tomar coragem e pintar – Então peguei uma equipe de pintores e todos juntos pintamos as paredes. E nós propomos essa mudança de cor, de uma forma muito sutil. E realmente aconteceu. Então, nós demos um passo a frente quando fizemos *A Tempestade*. E, para *A Tempestade*, nós cobrimos tudo até chegarmos a algo que era: a superfície natural. Então trabalhamos com tonalidades muito, muito leves. Então tínhamos palidez. Com o objetivo de deixar o espaço livre de... Cor. Como na música, a cor é um elemento muito importante. E pode ser tudo, ou o contrário de tudo. Você pode deixar algo livre ou acabar com tudo completamente. E principalmente se fizer isso num ambiente sangrento, isso tem que ser completamente pensado e equilibrado. E foi assim <tosse> que fizemos, continuamos testando as coisas, em grande escala, com grandes modelos.

Então ,você chega perto, ao invés de ir direto a uma nova ideia. E quando sentíamos que, “é isso”, aquilo que escolheríamos – que aquilo havia dado o clima que queríamos para o ambiente – Porque, para a história ser contada, você precisa... – É a mesma coisa com... – Você pega a mesma história e você está fora, no interior, e você acende fogueira e você conta a história. Ela terá uma sonoridade diferente. A história será a mesma, claro, mas a sonoridade será diferente. E se você pegar a mesma história e colocar num espaço fechado, numa sala de desenho, digamos.

SE – Um-hum <entendimento>.

CO – Ao contar a história você vai senti-la de uma forma diferente. E se você leva-la para uma garagem, você vai sentir-se. Assim, é essa pesquisa dentro de cada espaço, que para mim, é muito importante e interessante. É algo que sempre me fascinou. É algo que sempre me bateu como algo muito forte, muito importante e... Interessante para se explorar. E com Peter eu pude fazer isso.

SE – Você pode me contar mais sobre todo o processo de Mahabharata? É uma das peças que eu escolhi... –

CO – <falas se sobrepõem> <risos> Eu posso lhe contar, mas é uma longa história. <risos> Uma longa história Porque levou muito tempo. Foram cinco anos de trabalho com Mahabharata – entre uma versão e outra... –

SE – Um-hum <entendimento>.

CO – Até finalmente o filme. É uma longa história. Nós começamos... – Talvez, o que seja interessante de se saber é que não levamos um tempo muito longo preparando a peça, porque – não estou falando sobre a pesquisa na Índia – Eu tive a chance de, pessoalmente, eu acho... – Eu nunca havia estado na Índia antes, mas sendo grega, quando eu fui para a Índia, me senti em um ambiente muito... Natural para mim.

SE – Sério?

CO – Sim, sim. Eu tudo parecia muito familiar. E até toda a história de Mahabharata, que é uma mitologia. Uma história simbólica, que em-

bora incorpore o Gita¹⁵, que é algo diferente. Não havia essa barreira por algo desconhecido, exótico, que eu não conseguiria me relacionar. Parecia muito natural. Foi muito importante ir para lá e dividir aquela viagem com Peter. Então, voltei novamente por minha conta, com meu assistente, e nós eramos só dois, no começo, quando juntamos isso. E era algo muito, muito... Muito grande, que estava sendo realizado em conjunto com muita leveza, e de forma muito sutis. Mas era algo muito grande. E quando nós ensaiávamos, quando foi criado, aliás, foi criado no *Bouffes du Nord*.

<diálogo fora do contexto>

CO – Então, quando a peça foi apresentada pela primeira vez... – foi apresentada em Avignon. Nós fomos com Peter e nós descobrimos – Nos mostraram várias opções e nós decidimos escolher uma. E então, eu, digamos... elaborei a paisagem. Eu coloquei o rio no fundo do penhasco. E trabalhei o espaço de terra, envolta – do jeito que nós queríamos e da forma que queríamos. – E então, nós decidimos, de acordo com o ângulo dos assentos, como gostaríamos de desenvolver a peça. Assim, a plateia, o público teria uma melhor relação com o que estava acontecendo, com a história. E, uma vez escolhido o ângulo, a altura... – Nós tínhamos que sentir muito claramente, pois tínhamos que sentir em tantos lugares, mas nunca ultrapassamos o limite. E isso foi feito separadamente, e organizei, me concentrei em montar a paisagem. Que teve que ser feito de novo, com precisão, e deu muito... (breve pausa) É! <risos>.

SE – Como você trabalhou com os elementos? Na Índia, era importante: o fogo, a água...!

CO – Sim, mas... –Esse era o propósito de ir para Índia. Na medida em que o ambiente, o ambiente cênico está em questão. Porque, ao irmos para a Índia o que queríamos era entrar em contato com as coisas que eram, de certa forma, essenciais para a história. Mas, ao mesmo tempo, queríamos evitar tudo que viesse a dar a ideia de uma cópia folclórica de algo. Evitar que coisas fossem transportadas, porque isso não funciona, as coisas não funcionam desse jeito. O queríamos era

t-BR&sa=X&ei=2CzcUbvdE4PA8ATWy4HoDg&ved=0CC8Q6AEwAA#v=onepage&q&f=false >

15 Bhagavad Gita < en.wikipedia.org/wiki/Mahabharata>

achar a verdade... Quais elementos eram realmente necessários, com o objetivo de fazer isso virar parte da narrativa. A terra era claramente um deles, o fogo era outro, porque eles são parte de todas as *maças*, em qualquer lugar do mundo.

SE – Um-hum <concordando>.

CO – Até mesmo no norte. <inaudível riso sobreposto de Sérgio Lessa> A luz do fogo.

SE – Sim. <risos>.

CO – E todas as conotações que tinham ambos, o sagrado e o mundano. E também era importante ver... Estar lá... E ver as cores, as cores que mudam ao longo do dia, como se encaixavam quando a noite caía. Todos essas sensações que você absorve... Outra vez, de uma forma muito natural.

SE – Um-hum <concordando>.

CO – E quando você retorna, há uma distância, porém você ainda está preenchido com o que aprendeu, basicamente, e com o que você viu, o que pessoalmente tocou você... – Bem, o que você viu. O que importa para você. Isso é o que de fato cada pessoa trás consigo, o que eles têm, sua própria maneira de filtrar... – Sabe, como Peter sempre diz: o que é interessante de se ter um grupo internacional é que, cada pessoa trás consigo algo mais: o passado, não por uma questão de nostalgia. Mas o passado. Porque é algo que vem vindo desde o começo dos tempos. Quando é algo verdadeiro. Então, nós não queríamos voltar tendo “roubado”, entre aspas... Coisas que nós transportaríamos. Assim, agimos de acordo com esse princípio. Mas o que eu ia dizer é que, quando nós fomos para Avignon, que era um espaço a céu aberto, como você sabe, tivemos que reajustar tudo. E isso é natural. Isso é natural. Nunca podemos... – Tendo ensaiado do início, e o reverso aconteceria, teríamos que voltar para o telhado para começar. E, outra vez, teríamos que encontrar, novamente, o que... O que mora naquele espaço. E exatamente a mesma coisa. Você vê, é um movimento constante, trabalhando com todos esses elementos, não é só... Desenhar.

SE – Desenhar. (breve pausa) Eu gostaria de saber duas coisas. Os materiais, você pesquisou?

CO – Sim.

SE – Que materiais você escolheu usar para o chão. Você usou terra...?
–

CO – Sim.

SE – ...Ou era?

CO – Eu não teria usado terra de mentira.

SE – Certo.

CO – Não, não acredito que deva ser assim.

SE – <risos> Perfeito.

CO – Não, porque você sabe que os atores estão de pé em cima disso <barulho de algo batendo em uma superfície>. Tem que ser... –

SE – Tem uma energia... –

CO – Não, ao contrário, se você sabe o que está fazendo... – Então, vira uma outra linguagem. Então, você pode vir com algo que é um espelho ou... Seja lá o que for, será uma linguagem diferente. Será uma linguagem diferente, sempre vou dizer isso. Não digo que melhor ou pior, mas uma linguagem diferente.

SE – E isso é verdade. Você escolhe o que você acredita e... –

CO – Claro; claro. Mas isso é sobre o entendimento, troca, que aparecem na situação: “isso é uma troca de ideias”... Eh, “troca de experimentação”... “Troca de pensamentos”.

SE – E sobre as cores? Quais foram as cores mais marcantes que você encontrou na Índia e que levou para o palco?

CO – Não sei dizer. Pois, de certa forma, todas as cores foram usadas no palco. No *Bouffes*, tínhamos aquelas cores quentes nas paredes, que eram: ocre, vermelho... E a fumaça também. Porque tinha muita fumaça na Índia. Muita <breve riso>. E poeira. O ar era colorido. E, depois disso, os figurinos, vieram os figurinos de cada um. Escolhi uma pele que, outra vez, podia aguentar durante toda a história. As diferentes passagens.

SE – Da peça?

CO – Sim. E aqui, de novo, você pode descrever a cor. E dizer: “Essa cor é vermelha, ou azul, ou qualquer uma do gênero”. Mas cada pessoa entende a palavra de um modo diferente. Assim, não é fácil descrever as cores.

SE – É, é bem difícil <risos>.

CO – <risos> É, você pode sim entender... – É, pode descrever a sensação. Digamos que, novamente, os figurinos eram quase, de novo, eram... – Digamos que a questão lá, era como você usa... – eles eram um grupo internacional, mas só tinha uma atriz indiana, tínhamos um ator balinês; tínhamos Yoshi e tínhamos os atores africanos e então tínhamos, junto com eles, poloneses, alemães, franceses, gregos, italianos... Tudo. Ingleses, claro. E você tinha que evitar neles formas e cores que sobre eles parecessem como se estivessem vestidos como uma espécie aberração de carnaval <breve riso>. – Quando estava na Índia fiquei procurando por pessoas que parecessem europeias, tentando achar pessoas que vestissem um Sarí, ou uma Kurta, ou algo assim, ou colocavam um lençol neles. Eles nunca pareciam adequados, nunca, sempre pareciam constrangidos, de certa forma. Porque não são somente as roupas, propriamente, como elas são, e sim como você se movimenta dentro daquelas roupas, como você as usa. Como você move o tecido a sua volta. E pouquíssimas pessoas conseguem entender isso e integrar isso. Então, também havia esse elemento, que tínhamos que ficar atentos, ao criarmos os figurinos.

SE – Como foi o processo? Você também fez os figurinos do espetáculo?

CO – Sim, claro.

SE – E você pesquisou muito sobre qual o figurino mais adequado?

CO – Sim. Claro que sim.

SE – Os materiais?

CO – Isso faz parte do trabalho. Sempre que você faz algo desse tipo... –

SE – Você tem que...

CO – ...Tem a oportunidade de aprender algo, sabe, e isso é interessante e fascinante, pois aí você vê as relações. (breve pausa) E na Índia você tem dois tipos de vestimentas, as sem costura, que são basicamente pedaços de tecidos amarrados de formas diferentes pelo corpo; e então você tem as vestes que são costuradas, que existem mais no norte. Então, indo para o norte você encontra formas que... – você encontra em uma parte do mundo... Seria... a Pérsia, indo para a Mongólia... Tem uma influência ali, que é reconhecível, e por causa do clima. E o clima... – É muito interessante... O porquê de você pode pegar um pano que é grosso, como a lã, por exemplo. E é de lã e é grosso assim, porque as pessoas que realmente tecem a lã, elas se mudam, e frequentemente elas tem que tecer enquanto elas estão mudando, então elas não podem ter grandes teares. Elas têm pequenos teares, os quais podem prender um deles nas árvores e o restante elas tecem deste modo. Existem razões, e essas razões são muito interessantes para se ver os porquês...

SE – Os materiais que você usou eram indianos também ou você...? –

CO – Usei muitos materiais indianos, uma grande quantidade. Muito. Parecia o caso de se fazer isso... – Eu trabalhei muito na Índia procurando por uma variedade de tramas... – E eu pedi que as coisas fossem tecidas. Passei para eles os modelos, que eram de coisas antigas que eu tinha coletado. Trabalhamos muito na Índia. E para o filme, todas as roupas, quase todas as roupas, foram feitas na Índia. Então, fizemos uma oficina e fomos até lá. Supervisionamos. E tínhamos supervisores na Índia, de outro modo seria impossível fazer aquilo. Tudo, tudo ficou impecável. Nada... Quando as coisas chegaram de volta à Paris, não faltava nada. E havia milhares de peças... De coisas.

SE – O governo da Índia apoiou o...?

CO – Sim, claro. Sim, claro. Eles apoiaram. Era... Gandhi tinha sido assassinado naquele período, mas sua assessora, que é... Eu acredito que – não tenho certeza do seu cargo agora – Se era Ministra da Cultura ou do Artesanato e Tradição. Eu não me lembro. Uma velha senhora que conhecia Gandhi, eles eram amigos desde sempre. Ela deixou tudo bem interessante para nós. Impossível, porque recebemos toda ajuda necessária do HHEC¹⁶, como era chamado lá, *Handcrafts and*

Handlooms (artesanato e tear), uma incorporação da Índia. Assim, por meio deles, eu pude fazer pedidos, ver materiais... Eles me deram conselhos de onde procurar por algo específico. E novamente, também em relação a pessoas específicas; a fundação *The Sarabhai Foundation, The Calico Museum of Textiles*¹⁷. Eram de valor inestimável. Eu pude fazer figurinos em suas oficinas, claro que eu pedi uma consultoria para eles. Eles foram muito generosos, porque pude ver a sua coleção de roupas deles e tirar modelos delas. Bem, esse foi um trabalho completo. Um projeto bem completo, sob todos os aspectos. Todos os aspectos.

SE – Entendo. É maravilhoso quando você consegue se envolver tanto assim com a cultura... –

CO – Sim... – Bem, essa é uma maneira. Sabe, se você compartilha dos mesmos interesses e se, por sorte, isso acontece no período que se precisa, então as portas se abrem. Então, as coisas acontecem. Agora é muito difícil de conseguir as coisas. Existe uma crise geral. Mas ainda acredito que os indivíduos deveriam seguir sua voz da verdade... E, seguir esse caminho.

SE – Jean Kalman... Ele... e Jean Guy, por exemplo, eles interferiram de alguma forma...? –

CO – Interferir, não.

SE – ...Ou só deu uma opinião ou...?

CO – Bem, todo mundo pode dar opinião. Nada exclui ou tira o direito das pessoas de darem opiniões e dizerem o que pensam. Agora, se estamos falando sobre o *design* das produções dos cenários e figurinos, não, não. O Jean Kalman sempre vinha no momento que havia algo que pudesse iluminação. E ele não estava em tudo, em todas as produções que trabalhamos com Peter. Jean Guy já estava lá quando eu cheguei. Mas o contato com Jean Guy era estritamente referente à parte técnica. Então, se havia uma dúvida sobre eh... <pensando>...

line.in/>

17 História do “The Sarabhai Foundation The Calico Museum of Textiles” <http://www.calicomuseum.com/history_of_the_sarabhai_foundati.htm>

Como assentar a terra no palco, verificando o que precisávamos que fosse produzido... – Para... – Ele era responsável por ajustar os assentos muitas vezes... Isso era o que... De qualquer forma, nas produções que eu trabalhava... Esse é o relato da relação que eu tinha com Jean Guy.

SE – E... ah <pensando em que perguntar>?

CO – Eu tinha minha própria assistente. Para os cenários, por exemplo. Eu não deixaria Jean Guy para assumir essa parte do trabalho, não.

SE – E ela estava presente em todos os ensaios?

CO – Sim, claro, mas... –

SE – Ela estava sempre com você?

CO – Sim, claro. Nos ensaios, em alguns ensaios ela vinha, ou ele, depende de quem era... –

SE – <risos>.

CO – ...Ou, eu estava, de qualquer forma, nos ensaios. Porque, em todo caso, de repente você vê a direção que quer dar ao trabalho, e quer sugerir algumas coisas. Então, esses eram os momentos em que Peter e eu trabalhávamos muito próximos.

SE – Você ouvia muito durante o processo muita coisa do tipo, “Ah, não é assim. Vamos cortar. É melhor...”...? –

CO – Sim, não é uma questão de ser melhor, “Vamos tentar isso”. As coisas surgem, sabe. É uma forma diferente de se trabalhar.

SE – Um-hum <concordando>.

CO – Uma forma muito diferente de se trabalhar.

SE – Eu li em algum lugar que Brook... – Acho que foi em A tempestade, não tenho certeza – Brook... – A primeira ideia que surgiu foi fazer um “tapete de areia”... – Ele achava que você deveria escolher algo diferente disso. E vocês testaram muitas coisas. E então no final acabaram ficando com a primeira ideia.

CO – Não. Isso não está correto. A primeira ideia foi algo bem diferente, o chão bruto –

SE – Hum <lembrando>. Um-hum <concordando>.

CO – ...Indo para o fundo e isso não agradou Peter, ele achou que de certa forma comunicava demais. Assim, abandonamos essa ideia, completamente. Então, conforme aconteciam os ensaios – mas tudo foi acontecendo muito rápido, esse desenvolvimento se deu em alguns dias – Eu pensei: ao invés de termos um tapete seria interessante, uma ideia divertida – porque tudo que estava sendo feito não deveria ser intelectual, pesado, tinha que dar aos atores a possibilidade de sentirem como se estivessem... – Você tinha que trazer de volta os elementos do mar e da areia sem tê-los. Então eu disse, “por que não colocamos algo como... Uma caixa de areia de verdade?”. Porque, ao mesmo tempo, a areia remete a água do mar. E, ao mesmo tempo, o faz pensar nas crianças brincando na areia. E essa ideia foi minha. Foi assim que inserimos isso. Depois colocamos alguns bambus em volta. Bem, bem simples. Isso configurou a cena, sem ter a necessidade de cavar. E foi assim que aconteceu. Esse foi o processo de como surgiu a ideia.

SE – Perfeito.

CO – <risos>.

SE – <risos> Agora gostaria de saber um pouco mais sobre A Tragédia de Hamlet. O... –

CO – Não posso lhe contar muito sobre A Tragédia de Hamlet, porque trabalhei nela, na primeira versão dela. E então eu não segui adiante no processo. Então não posso falar muito sobre *Hamlet*. Para mim é algo – e eu nunca diria isso para A Tempestade, Carmem ou Mahabharata – Cada coisa que você faz, quando você já fez isso, ou você acha: “já fiz isso, não quero fazer isso de novo”, porque não tenho mais nada para dar para esse trabalho. Ou você pensa, “talvez eu possa leva-lo a um outro lugar numa próxima vez”. Digamos que foi este foi o sentimento que tive em Hamlet. Que eu só alcancei um quarto do caminho nesse trabalho.

SE – Por que aconteceu isso?

CO – Bem, porque talvez corresponder com algo mais <risos>. Sabe, para mim não foi. Da minha parte, chegou a um ponto que eu senti...<murmúrio> o que eu consideraria... Estar num estágio verdadeiro. Mas você sabe, esse é o meu ponto de vista. Falando estrita-

mente dos elementos visuais. Não estou falando do trabalho. Ou da direção do Peter. (breve pausa) Isso é muito importante, distinguir.

SE – Mas você sabe por que isso aconteceu? Isso de pensar que não está... –

CO – Isso é muito pessoal, o motivo, não é? Os motivos são muito pessoais. Talvez eu precisasse de mais tempo trabalhando em cima do projeto. Não sei, podem ser milhares de coisas.

SE – A ideia de usar o tapete vermelho... Como apareceu?

CO – Não, o tapete vermelho é algo que... – Sabe, Peter usava o tapete com muita frequência como um elemento; como palco. Como algo que delimitasse a área. – Então, em O Jardim das Cerejeiras nós usamos tapetes, mas não dessa forma, nós criamos uma paisagem, uma paisagem impressionista, com vários tapetes, e isso era algo diferente. E em Mahabharata usamos tapetes. Eles eram muito importantes, porque é claro que aqueles tapetes eram usados na Índia, fazia sentido. E também faziam parte do mundo do Peter. Faziam parte do meu mundo. Em *Hamlet* (breve pausa) eu gostaria de ter encontrado algo diferente, ao invés de um tapete. Mas sabe, de novo, isso é algo que... (breve pausa).

SE – Você não acha que a simplicidade dos elementos em *Hamlet* é algo que tem a ver com o trabalho do Peter?

CO – É claro que tem, mas também tem a ver com o meu trabalho, nesse sentido! Mas não é porque algo é simples que, talvez, seja o mais interessante para esta específica produção, peça. Eu, pessoalmente, gostaria de ter encontrado algo diferente. Mas eu não tive nenhuma ideia. Então, com certeza, o tapete tem sua grande importância. Por tudo que sabemos, porque sabemos o porquê está sendo usado, o que significa... O que simboliza... E isso pode ser levado e trazido de volta, a forma com que ele define a área de atuação, e a cor também... O que ela provoca... Mas (breve pausa) eu não sei... Essa é uma opinião muito, muito pessoal: Eu nunca senti que investiguei o suficiente.

SE – Também em relação aos figurinos ou só em relação ao cenário?

CO – Eu diria que em relação aos figurinos também. Fiquei satisfeita com a solução encontrada para o *Hamlet*. Porque achei que realmen-

te fez sentido. Fique muito contente por ter sugerido esse figurino. Mas, não, os outros figurinos eu... – Não é algo que fiquei feliz com o resultado. Então.

SE – (breve pausa) Você acha que isso foi devido ao tempo? Foi pouco?

CO – Não, eu não sei. É uma mescla de coisas. São várias coisas, algumas que tem a ver outras não. Você sabe, quando trabalha com algo, não há nenhuma garantia... –

<falas se sobrepõem>

SE – Não tem garantia de que irá te agradar... <risos>.

CO – ...De tempos em tempos você chega a um resultado que não evolui... da forma – isso falando de uma forma muito pessoal, você em relação ao seu próprio trabalho – Não vai... Na direção que você gostaria que fosse. Você tem que aceitar isso. Acontece <risos>.

SE – A escolha dos figurinos... O fato de não se referir a um tempo preciso – por exemplo – você não sabe se é no futuro, não sabe onde acontece. Os figurinos não são datados.

CO – Ah <pensando>, sei. Novamente temos essa coisa de... Os figurinos serem atemporais. Sabe, é como se fosse uma frase feita: “Os figurinos são atemporais”. Acho que deveríamos tomar mais cuidado ao tacharmos as coisas. Acredito que quando as pessoas falam “atemporal”, não querem que pareça algo ligado a um momento na história. Por duas razões: eles não querem que pareça datado, eles não gostam da ideia de figurinos de época, pois, para eles, pode parecer que é falso ou que pareça falso, ou pode dar o compasso para os atores ou leva-los em outra direção... Eu acho que no começo de qualquer produção, o que importa é algo mais, e isso está intimamente ligado ao diretor. É algo que tem que deve ir completamente nessa direção. E se isso não acontece, não funciona. Eu acredito que é como a palavra “moderno”. O que é moderno?! O que é Moderno? Você pode dizer que o que é moderno é algo que é verdadeiro, se é verdadeiro, é moderno. Então, eu diria o mesmo sobre os figurinos. Mas os figurinos são sempre complicados. Acho mais difícil do que o cenário.

SE – Sério?

CO – Sim. Porque, para o cenário você tem um espaço, e como você

é um arquiteto sabe disso. Você tem o espaço e tem que descobrir a harmonia desse espaço. As proporções. Se essas proporções se articulam entre si ou não. Já os figurinos, você tem que ter uma ideia, mas aí você tem duas coisas: você tem a peça, como ela foi escrita e depois interpretada pelo diretor e depois pelos atores. E então você tem o ator com sua energia pessoal e sua estrutura física única. E essas duas coisas devem andar juntas assim <som de mãos se juntando> ou nunca funcionará. Por isso é muito difícil porque você tem algo que é vivo. Não que o espaço não seja vivo. Mas você tem reações... É como química, sabe? É por isso que é difícil. Criar figurinos é algo muito difícil.

SE – Concordo com você, é difícil.

CO – O que eu quero dizer é que não concordo, não acredito que, porque você fez uma roupa com uma forma simples, isso significa que ela seja atemporal... –

<falas se sobrepõem>

CO – Isso não é verdade. – Outro dia eu estava comprando carne e estava esperando para pagar e vi um construtor, tenho quase certeza que ele era polonês – um homem jovem, com um corpo musculoso, não músculos de academia, um corpo musculoso de verdade, natural. Acho que ele estava falando ao telefone, ele já tinha comprado algumas coisas. Ele estava usando uma calça um pouquinho larga, mas que definia muito bem seu corpo, podíamos ver suas pernas, podíamos ver que ele tinha um corpo bonito. E as calças de pantalone pareciam estar separadas, porque estão costuradas e em seguida um cinturão aqui <mostrando algo> possivelmente para colocar algumas ferramentas. Não era parecido com um mecânico, eram uma roupa diferente. E por cima, ele usava uma coisinha com zíper. Que era mais ou menos desse tamanho <mostrando algo>. E um capuz. Ele podia ser uma figura medieval. Do jeito que estava vestido. Com sapatos modernos, mas bem detonados, provavelmente devido ao tipo de trabalho dele e cheio de qualquer coisa. De argamassa e de gesso. Ele poderia ser uma figura totalmente medieval. (breve pausa) Sabe? E isso sim é atemporal. Mas ele era um construtor e ele estava na rua, esse era o contexto. Numa situação real. Todas essas situações constantemente. (pausa) Como eu disse, é como a música e como as cores, você coloca uma cor junto com outra vira algo diferente.

SE – As cores eram importantes em Hamlet? Eu li em uma entrevista... Que você escolheu... –

CO – Nunca dei essa entrevista.

SE – Peter deu.

CO – Ah, Peter. Sim.

SE – <risos> Para a Margaret... –

CO – Ah, sim. Margaret.

SE – E lá ele fala que os figurinos eram pretos e brancos. E eu vi o filme – essa é a primeira pergunta: Os figurinos do filme eram os mesmos da...? –

CO – Eu não sei. Não trabalhei no filme.

SE – Certo.

CO – Então não tenho a menor ideia do que eles fizeram. Nem vi o filme. Não sei. (breve pausa).

SE – Mas os figurinos eram pretos e brancos, como ele disse, ou tinham outras cores?

CO – Não me lembro de serem pretos e brancos. Com certeza ele era preto. Ela era marfim, Ofélia. A rainha era uma cor escura, azulada, violeta. O rei era uma mistura de preto e algumas outras coisas. Polonius era preto. E os outros tinham uma cor neutra, mas tinham cor.

SE – <risos>.

CO – <risos>.

SE – Certo <risos>.

CO – Mas, sabe, não sei o que eles fizeram no filme, não tenho a menor ideia.

SE – (pausa) Você viu a peça, quero dizer as duas versões?

CO – Não, só a primeira. Só trabalhei na primeira versão.

SE – Hamlet foi a última peça que você trabalhou com Peter?

CO – Não.

SE – Depois disso você trabalhou com ele novamente.

CO – Sim.

SE – Certo.

CO – Sim, sim, claro. <risos>.

SE – Qual foi a última peça que você fez com ele?

CO – Qual foi a última?! (breve pausa) Qual foi a última?! Hamlet foi depois e Don Gioanni, eu acho. Quando fizemos os figurinos. E então fizemos... Dama... Don... Mama¹⁸. Que era do Thékhev. Uma correspondência. Não lembro se essa foi ou não a última. Eu misturo tudo. Sou péssima com datas.

SE – <longa pausa> Falamos disto um pouco também, e você disse que fazia parte do seu trabalho, mas quero falar um pouco mais sobre a síntese. O estilo sintético. Porque li muito a respeito do fato de Peter querer tirar coisas e manter somente coisas simples nos trabalhos que dirige e todo o resto.

CO – O que ele diz, diz de forma muito clara em seus livros. Ele diz que sempre tenta tocar o que se esconde no centro de uma peça. O que ele quer dizer com centro: é a essência da peça. É simples, é isso. Não é nada mais. E claro. A síntese... – Você pode dizer a mesma coisa, ou chegar à mesma sensação, de formas diferentes. A forma que o Peter Brook faz isso é indo em direção ao essencial. Ele entende que não é necessário o que está na periferia. E no final ele quer poder contar essa história. Ser capaz de interagir... Com a plateia. Essa é uma parte muito importante do trabalho do Peter. E com isso ele não quer presentear a plateia com algo e sim trazê-la para dentro de algo. E os atores, para fazerem isso... – Então eles precisam caminhar juntos e então eles têm algo que realmente acontece. E não somente uma performance. E Isso é muito importante. Então, todo o seu trabalho

18 Não achei nenhuma referência de espetáculo com nada parecido com isso. Veja biografia dele. Não tem nenhum título que lembre isso. A única coisa que achei foi: 1988 A. Tchekhov's *The Cherry Orchard*. de A. Tchekhov. Majestic Theatre, Brooklyn. <<http://www.bouffesdunord.com/en/about-us/peter-brook>>.

é focado nisso.

SE – Você acha que a maneira dele dirigir a influenciou nas suas produções com outros diretores? Ou não, só... –

CO – Eu não diria isso dessa forma. Eu diria que trabalhar com Peter... – antes de tudo: eu trabalhei por mais de 20 anos com Peter, em todas as suas produções. Se você trabalha tanto tempo com alguém é porque há conexão em comum. Certo? – Então, claro que existem questões com as quais você se influencia, mas você se influencia por elas porque elas fazem sentido para você. Não como um método, não como um sistema. Nunca consegui pensar, no trabalho do Peter como o produto de um sistema. Sistemas, Títulos, Regras, são produzidos por outras pessoas, depois. Porque é uma forma organizada de expor as coisas e intitulá-las. É por isso que eu disse que tudo que Peter tinha para dizer sobre o seu trabalho ele já disse, de uma forma muito clara. O que ele me deu foi um grande empurrão para me apropriar dessa liberdade, de troca... De... – Ao invés de, ficar perdida em sei lá o que, porque existe um medo natural de se expor. Porque no teatro é o lugar em que você se expõe, não há segredos no teatro. E não é fácil se expor. Não estou falando de atuar, só da atuação de um ator de uma forma superficial. Um ator de verdade, na verdade, dá tudo de si quando atua. E isso é algo que, embora você <tosse> possa sentir que é a sua vida, que é elementar. A coisa elementar não é fácil de fazer. Porque nós todos temos lados secretos. Então eu diria que, com Peter, fui capaz de dar esse grande salto em direção ao abrir-se, para esse, que eu considero maravilhoso, (pausa) “*do ut des*” como se diz em latim. “Você me dá, eu lhe dou, você me dá...” É uma troca, é uma troca. E você só consegue fazer isso se você tiver uma certa confiança no outro, se confiar nele. Então muitas coisas vêm. Mas certamente, eu acredito, que ele foi o único diretor que eu pude embarcar em tal aventura. Verdadeiramente. Naquele momento. Naquele momento. E completamente. Mas, eu nunca... – Muitas pessoas pediram para eu fazer seus desenhos (cenário e figurino), depois. E, de certa forma, eles vieram querendo o resultado e claro que eu nem estava sonhando ainda com aquilo... <risos> Não funciona dessa forma. Eu não aceitaria, de qualquer forma. Então, isso responde sua pergunta. Se eu trabalhava com outros diretores – eu não gostava muito de trabalhar com os grandes e famosos. Eu gostava de trabalhar com algumas pessoas com as quais eu tinha algo em comum, porque se fosse de outra

forma, mudaria de figura, seria um trabalho. E eu nunca quis fazer isso como um trabalho.

SE – Perfeito.

CO – Isso é tudo. Isso é tudo. Não consigo lhe dizer mais nada.

SE – A última pergunta é: durante... – com Brook – Você tinha, por exemplo, se você queria testar algo lá, como um figurino, tinha um espaço onde você pudesse testar... “Ah, quero tentar essa textura”... Ou você podia fazer uma pesquisa prévia, comprar algo e levar?

CO – Sim. Sim. Não, não tínhamos um acervo muito grande de coisas e de qualquer forma cada produção era diferente. Então, tínhamos que fazer as coisas e depois muda-las, se elas precisassem ser mudadas. E essa é a parte difícil porque quando se trata do trabalho do ator e do diretor você pode mudar as coisas infinitamente, por um tempo infinito. Mas você não pode fazer a mesma coisa se está criando um objeto tridimensional, você não pode fazer as coisas com a mesma rapidez. Então essa é a dificuldade, eu diria. Ainda assim nós tentamos <breve riso>. Tentamos e fizemos. Mas cada vez que temos um trabalho, por conta própria, com pessoas trabalhando exclusivamente para essa produção... – Mas como eu disse tínhamos um tempo relativamente curto para ensaiar cada parte de Mahabharata.

SE – Entendo. E foi uma peça longa. Foram nove horas?

CO – Nove horas.

SE – <risos> É um processo longo.

CO – É, é.

SE – Muito obrigado.

CO – Vamos ver como fica o resultado final. Você viu as peças do Peter, no teatro? Viu alguma coisa?

SE – Vi.

CO – O que você viu?

SE – Vi... A flauta mágica?!

CO – Sim, A flauta mágica.

SE – A flauta mágica.

CO – Ah <lembrando>, foi para o Brasil.

SE – *Sizwe Banzi is dead*

CO – Qual?

SE – *Sizwe Banzi is dead*

CO – Sobre o que fala?

SE – É uma peça que fala sobre os africanos... Que não tem suas identidades.

CO – Deixe me ver... Não conheço essa.

SE – É um escritor africano.

CO – Dramaturgo?

SE – É. Foi para o Brasil.

CO – Com esse nome?

SE – Sim. *Sizwe Banzi is dead* Algo assim.

CO – Ah <lembrando>, sei, sei, sei... Sei de qual peça você está falando.

SE – Era diferente.

CO – Sei, sei.

SE – E eu vi os filmes. Porque comprei quase todos.

<falas se sobrepõem>

CO – É, mas é diferente de assistir a peça no teatro. É o teatro que é importante.

SE – Antes de começar a trabalhar com ele você viu as peças dele?

CO – Vi, claro.

SE – Qual você viu?

CO – Timão de Atenas, na França, que era uma peça extraordinária. Não vi as peças que ele fez em Londres, mas com certeza vi as que

ele fez aqui.

SE – Sim, em Paris. Você viu a.... ? –

CO – A conferência dos Pássaros, eu vi.

<falas se sobrepõem>

SE – Sonho de uma Noite de Verão, veio para Paris, ou não?

CO – Não. Eu não vi essa.

SE – Certo.

CO – Eu não vi essa. Foi há muito tempo.

SE – Sim.

CO – Até eu era jovem naquela época <risos>.

SE – <risos>. Muito obrigado, Chloe.

CO – Bem, espero que tenha sido útil para você.

SE – Muito, muito útil. E foi um prazer estar com você.

CO – <risos>.

SE – Você é uma pessoa tão interessante!

CO – Obrigada.

<diálogo fora do contexto>

FIM.

julho de 2012

Entrevista de Sérgio Lessa com Gunila Weiss

Transcrição e Tradução – Giselle A. Freire

Supervisão – Sérgio Lessa

Revisão – Giselle A. Freire

Gunila Weiss (GW) – Eu não preparei nada, de qualquer forma, porque eu não sabia o que você iria me perguntar. A única coisa que preparei foi... Eu fiz... – isso é só de 97 – Eh <pensamento>, uma exibição na *National Gallery* daqui...

Sérgio Lessa (SL) – Um-hum <concordando>.

GW – ...E ela foi para um museu na Alemanha. Então, <tosse> e esse é o programa (mostrando algo) que deveria ser pelo menos três vezes maior. Mas, não tínhamos dinheiro, sabe!

SL – <risos> Sim.

GW – <risos> Mas esse está em alemão e o outro que tenho está em

sueco. Mas eu acredito que para você será mais fácil traduzir...

SL – <risos> Traduzir do alemão, sim.

GW – Traduzir do alemão, porque esse é mais, bem, será melhor e mais fácil. E neste aqui, embora seja algo bem pequeno, contem algumas das coisas que eu já fiz, mas, de qualquer forma, digamos que é só uma coisa, mas talvez você possa... E nesse aqui eu tenho – deixe me ver o que é isso – um artigo sobre...

SL – Ah <entendimento>, <falas se sobrepõem> O Marat/Sade. Ótimo!

GW – Porque eu a fiz em Londres, Estocolmo, Alemanha e... – fiz em quatro lugares – e o filme do Peter Brook. <mostrando algo> E temos aqui em alemão; aqui teremos Peter Brook...

SL – Ótimo!

GW – ...que vamos falar sobre; aqui Peter Weiss; e em Londres. E então teremos o começo do filme com Glenda Jackson e, você sabe... fotos, e ali Peter e Glenda Jackson. Então. *Eu* <tosse>, E aqui é em Estocolmo, porque o estranho é que eu não fiz só os figurinos. Eu tinha uma assistente. E ela colocou seu nome no cenário.

SL – Ahhh! <impressionado>.

GW – Sally Jacobs. Ela colocou seu nome em Londres. E também no filme. E <tosse>, o Peter Weiss fez um tipo de processo contra isso e então eu disse “eu não me importo”, porque eu não tenho tempo, na vida, para perder com isso, porque as pessoas que sabem alguma coisa de teatro sabem que ela foi minha assistente. As pessoas sabem que eu não era somente a figurinista, mas que eu era também a cenógrafa.

SL – Ai Meu Deus! Que coisa!

GW – Mas, eu não me preocupo mais muito com isso, porque, naquele momento eu já estava envolvida em outros trabalhos e eu penso que não devemos perder um tempo de nossas vidas sentados na frente de juízes. E aqui tem um pouco mais dessa história, mas, o único problema é que está em alemão.

SL – Fantástico. Fabuloso!

GW – E então temos o homem que fez... isto. Como chamamos isso?! *Dissertation* em francês, dissertação.

SL – Certo.

GW – E ele escreveu, mas isso é em sueco. Ele escreveu sobre o Marat/Sade. E o que eu posso fazer, eu posso fazer uma cópia dessas coisas e lhe dar. Porque aqui também temos muitas coisas diferentes – também em sueco – mas coisas da versão de Londres e também da alemã. E ele escreve coisas diferentes, claro, do que eu escrevi. Mas eu faço cópias, mas isso é em sueco. Isso você leva com você, porque são em alemão, sabe.

SL – Muito, muito, muito obrigado.

GW – <risos>.

SL – <risos>.

GW – E então <tosse>... Tenho muitos desenhos de figurinos, mas eu os deixei em... Como chamamos esse lugar, humm <pensando>?! Num lugar longe daqui. E eu voltei de Gotland dois dias atrás <tosse>.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – <tosse> E, eu não sei se você está com muita pressa, mas tenho alguns desenhos aqui, talvez eu possa enviá-los para você depois. Isso...

SL – Ah<interessado>, Se você pudesse fazer isso por mim, seria realmente perfeito.

GW – Mas não posso fazer isso se você estiver com pressa.

SL – Tudo bem <risos>.

GW – Porque eu acabei de chegar a Estocolmo, e tenho que finalizar um livro que estou escrevendo.

SL – Não se preocupe, eu tenho um ano para finalizar este trabalho.

GW – Ah, sim. Então... Porque tenho que finalizar esse livro, que venho escrevendo há alguns anos, entre setembro e outubro. E... (...)

SL – (...)

GW – ..Sim. Eu menciono Peter Brook nele. Numa pequena parte,

porque começa nos anos 50, 60 <risos>.

SL – <risos>.

GW – Então, é uma pequena parte. <risos> Eu escrevi o que eu sei. Mas... Quero falar sobre casamento. Fui casada, pela primeira vez, entre dos 18 aos 21 anos. Eu tive um filho que também é cenógrafo e figurinista de teatro e nós até que trabalhamos muitas vezes juntos. Ele não é velho, claro. E então... Vivi com Peter Weiss por 30 anos e depois de 20 anos nós tivemos uma filha e seu nome é Nádia e ela é atriz no *Dramatic Theatre*¹⁹, e diretora.

SL – Ótimo.

GW – É! Então, tive dois casamentos. E isso foi o bastante para mim.

SL – <risos>.

GW – <risos>.

SL – <risos> É, dois casamentos, sim. <risos> Posso imaginar.

GW – Então, eu...

SL – Como ela está?

GW – Ela está bem. Ela é uma boa diretora e ela é muito – e não estou dizendo isso porque ela é minha filha – ela é uma boa atriz. <tosse> Sabe, trabalhei com Ingmar Bergman por quase 20 anos.

SL – Ai, meu Deus!

GW – Ah, sim. Todo mundo diz isso, mas eu não digo “Ai, meu Deus!”. <risos>.

SL – <risos>.

GW – Bem, nossa primeira experiência, com Ingmar, foi quando ela

19 Dramatic Theatre: Existe o Royal Dramatic Theatre de Estocolmo, na Suécia. Como Gunila é sueca sua filha deve ser atriz integrante do grupo teatral do Royal Dramatic Theatre. Teatro este que possui uma escola de atores que formou atrizes como Greta Garbo e Ingrid Bergman. < <http://www.visitstockholm.com/en/To-Do/Attractions/the-royal-dramatic-theatre/844>>.

estava com dez anos, ela atuou com 10 anos... – e Peter tinha acabado de morrer – Ela atuou em *After the Rehearsal*, que é uma peça para televisão²⁰. Ela fez a criança, e quando essa menina chegou à televisão ela disse “Onde está o meu empréstimo?”

SL – <risos>.

GW – ...Esse aí é o começo de sua carreira. <risos>.

SL – <risos>.

GW – Mas eu ainda tenho mais uma coisa para dizer sobre família. Meu filho tem três filhos. E eles são, os três, artistas profissionais de circo.

SL – Artistas de circo?

GW – É.

SL – Ótimo!

GW – É. (...) E eles são parte de uma antiga família tradicional sueca <risos>.

SL – <risos> Fantástico! E como eles entraram para o circo?

GW – Sabe, acho que começou com o meu filho, ele tinha muito interesse. E, então, o primeiro filho começou e ele era muito dedicado, e tinha o físico apropriado para isso. E então ele trabalhou muito em campos de refugiados na Jordânia, na Síria e em outros países. E, claro, nosso garoto se casou no Paquistão. Então ele trabalhou lá e ele tinha estudado economia então ele usou esse conhecimento lá, sabe?!

SL – Um-hum <concordando>.

GW – E então, claro que o seu irmão mais novo quis fazer o mesmo. Mas, ele trabalha aqui e a irmã trabalha na Noruega.

20 Television Play: Gunila chama *After the Rehearsal* de uma Peça de Televisão, todavia em pesquisas encontradas verificou-se que esse foi um filme de Bergman produzido para a Televisão. < 21/05/2012 ver material por Richard Adams, <http://www.wsws.org/articles/2012/may2012/stri-m21.shtml>>

SL – Ótimo.

GW – Agora já falamos de...

SL – Toda a família, sim! <risos>.

GW – <risos>. (breve pausa) Agora você pode me perguntar o que quer...

SL – CERTO. Fantástico! Uma boa introdução. Gunila, como você começou sua carreira de figurinista e cenógrafa?

GW – Uuu! <lembrança saudosista> Eu tenho duas profissões, você sabia?! Eu sou escultora, escultura de cerâmicas, cenógrafa e figurinista. E comecei a trabalhar quando estava com mais ou menos 17 anos de idade. <tosse> Eu tenho um passado bem internacional. Eu nasci na Suíça, sim, meus pais foram para a Suíça e para França. Então, eles se divorciaram. Minha mãe estudou Freud. E por isso fui para a Áustria. E ela se casou com um médico holandês, então, eu vivi na Holanda por um bom tempo. Assim eu tenho...

GW – Uma grande experiência internacional.

GW – ...Uma experiência internacional. Comecei a estudar cerâmica em Amsterdam – estudei lá por alguns anos, vários, anos – e na França. E naquele tempo eu trabalhei, e trabalho – eu era uma escrava no teatro <risos>.

SL – <risos>.

GW – <risos> Eu fazia as coisas que eles pediam para mim. Então, comecei com arte no teatro, porque eu cresci em uma família com muita cultura. E ainda hoje ainda é assim.

SL – É.

GW – E eu tive a chance de estudar os dois. Então, minha carreira foi toda baseada na escultura, aqui na Suécia. Fiz muitas exposições e coisas dessa natureza. E, ao mesmo tempo – e a essa altura eu estava com mais ou menos 24, ou algo assim – entrei no *Student Theatre*²¹,

21 Student Theatre: a única referência encontrada foi em um site que mostra a biografia do Bergman e fala que a peça dele *Just Before One*

que havia aqui, e isso foi algo que levei a sério. Bergman também começou no *Student Theatre*. E, quase todo mundo da minha geração que é reconhecido começou lá. E eu não conseguia sobreviver só como cenógrafa e figurinista, naquele tempo. Então trabalhei em alguns pequenos teatros aqui. E algo muito bom começou a acontecer com Peter, meu Peter. Algo grande acontecia com Marat/Sade em Berlim. Então aquele foi um momento de mostrar o seu trabalho para o mundo. Tanto para o trabalho dele como o meu.

SL – Humm <entendimento>.

GW – E assim comecei a fazer mais e mais e mais trabalhos como cenógrafa para outros diretores, no Leste, Oeste, na França. Por isso trabalhei em quase toda a Europa. Também em Cuba e também no Vietnã. Então, eu não podia mais continuar com meu trabalho com a cerâmica. Tive que deixar isso de lado. E fazer uma escolha na minha vida. Eu estava mais ou menos com – quantos anos seriam... – 35. Eu parei de trabalhar com cerâmica. Comecei a trabalhar com arte, também com Ingmar. Então, trabalhei com ele, todos os anos, durante trinta anos.

SL – Humm <entendimento>.

GW – <tosse> Assim, agora todos me conhecem como cenógrafa e figurinista. E tudo bem, mas para mim é como se eu fizesse esculturas no palco. Os figurinos são também atores – como se fossem esculturas para mim. E claro, eu escrevi muita coisa com Peter. Mais ou menos o que ele²² fez, porque nós trabalhamos juntos. Não porque éramos casados, isso começou mais por falta de dinheiro mesmo.

SL – <risos>.

GW – <risos> E depois, porque tínhamos os mesmos interesses, a mesma visão política e então seria muito prático trabalhar...

Wakes (Bengt OlofVos) foi apresentada em 1943 nesse espaço em Estocolmo. <<http://bergmanorama.webs.com/1940s.htm>>.

22 Ele: Guila disse na verdade “she”, assim a tradução correta seria “ela”, porém analisando toda a entrevista até aqui e o que vem a seguir, percebe-se que foi um erro ao dizer e que ela está tratando dele, o marido Peter.

SL – <risos> Trabalhar...

GW – ... Juntos. E essa também é a razão pela qual fiz Marat. Porque nós tínhamos escrito juntos para o cinema antes. Então esse foi o começo.

SL – E como você conheceu Brook? (breve pausa) Naquele momento?

GW – <tosse> Peter Brook, <tosse> foi quando fizemos cenários em Berlim. Ele foi à estreia, de lá. E, ahm <pensativa>, como eu sempre digo, depois de tudo: as pessoas têm que aprender um pouco mais sobre como as coisas acontecem atrás do palco. Então, Peter Brook foi lá e disse “foi uma experiência maravilhosa, mas posso fazer isso muito melhor”.

SL – <gargalhada>.

GW – E eu experienciei isso com cada um dos diretores com quem trabalhei: “Eu posso fazer isso muito melhor”.

SL – <risos> <gargalhada>.

GW – <gargalhada> Tudo bem, ele fez de outra forma. E, então, ele viu meus desenhos para Marat. E ele disse: “Você não teve a chance de fazer exatamente como desenhou”. E ele estava certo, porque foi uma experiência incrível fazer Marat/Sade em Berlim naquela época. E digo também que isso deu início a Revolução dos Estudantes. Claro que isso não é verdade, mas deu voz a ela, você sabe. O teatro foi todo para fora. E estavam com um medo terrível disso. E tentaram parar os ensaios. Peter Weiss teve muita sorte naquele ano, estava numa das melhores editoras e disse “não, não... isso vai acontecer”. Ele não podia aceitar fazer o que eles queriam. E Peter Brook estava certo. E havia um diretor Polonês²³, maravilhoso, que falava alemão perfeitamente. E ele montou essa peça mais num tom de blasfêmia; antirreligiosa e tudo mais. E isso foi muito bom para a Alemanha naquela época.

SL – <risos> Um-hum <concordando>.

GW – <tosse> Mas Peter Brook disse, e nesse momento ele estava nos bastidores, “Você vai agora para Londres e fará os cenários e figu-

23 Gunila diz o nome do diretor em Polonês, mas não foi possível compreender para escrever-se.

rin. Mas, fará de uma forma dirigida e segura”. Naquela época Peter <tosse> estava escrevendo uma nova peça. Estava pesquisando sobre os campos de concentração. Antes... E quando ele estava escrevendo a peça, essa é uma história engraçada, os Beathes pediram que ele criasse uma música para algo novo que eles estavam fazendo.

SL – Ah <admiração>.

GW – O Peter recusou, porque ele estava mais investigando uma forma de escrever²⁴; e isso não era a mesma coisa.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – E eu imagino que eles odeiam Peter por isso <risos>.

SL – <risos>.

GW – <risos> Com certeza. De qualquer forma, Peter estava escrevendo sobre... – Eu fui para Londres. Tivemos muitas conversas fantásticas, diversas vezes. Naquele tempo Peter Brook não estava no circuito teatral. Agora ele é famoso no mundo inteiro. Mas naquela época ele estava começando. E estava começando... Mas, você sabe que Peter Brook tem muitas influências do Teatro da Crueldade²⁵. E ele tinha seu pequeno grupo e só aceitava as pessoas com quem ele queria trabalhar. E <tosse>, eu fiquei lá perto, num pequeno hotel, então ele veio e disse, “Eu quero que você venha e faça alguns novos desenhos e mude seus desenhos.” Eu não tinha nenhum material comigo. Então, trabalhei com colagens, sabe. Era o que eu podia fazer. Eu tinha uma tesoura, peguei uns pedaços de papéis <risos> de algumas coisas aqui, de umas cortinas acolá e pedaços de umas coisas que eu tinha no banheiro e, bem, meus desenhos estavam prontos. E acredito que foram meus melhores desenhos. E posso lhe garantir que muito melhor do que qualquer um desses. E, então <tosse>, veio a segunda coisa que ele disse, “Não tem o menor sentido você ficar em um ho-

24 Writting investigation: Não foi encontrada uma tradução literal adequada para o termo. Assim, baseando-se no trabalho autoral de Peter Brook, acredita-se que nesse momento ele estava em um processo investigativo de como iria escrever sua próxima peça “investigando uma forma de escrever”.

25 Theatre of Cruelty: Teatro da Crueldade de Antonin Artaud.

tel, porque nós estamos trabalhando tão perto um do outro.”, então eu fiquei na casa do Peter Brook e de sua esposa. E ele tinha sido casado – não casado – tinha morado por alguns anos com Charlotte²⁶ ela era diretora também. Bem, a coisa toda foi muito simples. Então, eu voltei para Suécia, pois eu não podia ficar lá o tempo todo. E o costureiro deveria fazer os meus figurinos. Mas quando voltei vi que estavam um desastre. Tinham uma aparência horrível. Então, eu disse para o Peter, “eu vou voltar para Suécia, isso aqui não é meu. Não foi feito a partir dos meus desenhos”. É impossível. E quando... E, então, eu olhei para as cortinas dele – ele tinha umas cortinas maravilhosas – toda a parede coberta com cortinas que eu podia trabalhar. Então, eu disse, “esse é o material que eu quero.” <risos>.

SL – <risos>.

GW – E ele disse, “então pegue”. Mas o pior foi que, ele tinha que ir dirigir e me deixou em casa com seu empregado, e quando ele saiu eu pedi para o empregado pegar as cortinas e ele disse, “Peter estava brincando, ele não estava falando sério”. Mas, quando ele voltou para casa suas cortinas não estavam mais lá.

SL – <risos>.

GW – Eu já às tinha cortado em pedaços porque, claro que eu mesma ia fazer os figurinos, baseado nas colagens que tinha feito. E então... Suas cortinas foram para o palco.

SL – <risos> Fantástico. Ótimo.

GW – E o engraçado foi que, muito tempo depois, quando fomos para Nova Iorque, eu ganhei *Tony Awards*²⁷ com esses figurinos.

SL – <risos> De que material eram feitas as cortinas?

GW – As cortinas eram feitas daquele material firme... Sabe, aquele quando trabalhamos num hospital... – os prisioneiros usam esse ma-

terial –

SL – Um-hum <concordando>

GW – Era um material bem pesado. E eu o cortei em pedaços. Você pode ver um pouco nas fotos, impressas. No começo os atores acharam fantástico. Era difícil para se movimentar, claro, porque era muito pesado. E depois, eles tinham que se apresentar de tarde e de noite, por isso, eles passaram a odiar os figurinos. E eu aprendi muito com isso. Porque, o ator é quem tem que estar no palco com o figurino e ele tem que gostar dele, porque essa é a sua segunda pele. Mas, enfim, eles tinham que fazer a peça e não tinha o que se fazer quanto aquilo. Mas, eu acho que o figurino ficou muito bom neles. E o que me inspirou naquele tempo foi Goya²⁸ e <tosse> outros como ele – os primeiros modernistas – era chique, sabe?!

SL – Humm <pensativo/entendimento>

GW – E eu acho que os figurinos ficaram muito melhor do que aqueles usados em Berlim. Os de Berlim estavam muito elegantes. Peter Brook tinha razão... E quando voltei para Estocolmo eu pude (breve pausa) fazê-los (breve pausa) melhor. Enfim, acho que a apresentação em Estocolmo foi melhor. Mas claro, as coisas ficam melhores se você fizer o tempo todo.

SL – Sim. Você melhora cada vez que repete algo.

GW – E então, quando fomos para Nova Iorque, nós fizemos depois o filme e essa é a história do filme: – Porque Peter, meu marido, estava muito feliz, porque ele queria fazer um filme disso. Mas, Peter tinha assinado um contrato com... Não me lembro com quem, mas com uma grande produtora de filmes, e estava trabalhando e queria fazer o trabalho. E Peter adorava tudo, mas aí o contrato tinha sido assinado com essa grande produtora e eles tinham os direitos por dezessete anos. Já tinham se passado oito. Agora não importa, ele morreu há muito tempo. Isso foi muito tempo atrás.

SL – Mas era a única oportunidade que ele tinha naquele momento <risos>.

26 Carlota Dethorey: uma das esposas de Peter Weiss http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Weiss.

27 Antoinette Perry Awards for Excellence in Theatre ou mais comumente Tony Award, é o nome do maior prêmio de [teatro](http://pt.wikipedia.org/wiki/Tony_Award) dos [Estados Unidos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Tony_Award). <http://pt.wikipedia.org/wiki/Tony_Award>

28 Francisco José de Goya y Lucientes: um dos primeiros artistas modernistas: <http://en.wikipedia.org/wiki/Francisco_Goya>.

GW – Peter fez filmes maravilhosos, não temos dúvidas quanto a isso. Mas, aquilo era um tipo de documentário sobre o que estava no palco.

SL – Era quase a mesma coisa?

GW – Não, não.

SL – Não.

GW – Se você faz televisão ou filme, você tem que mudar até que bastante... A forma de escrever, mudar a cor das roupas, colocar as cores certas para o que você quer fazer <tosse>. Então, isso foi... – Claro que não tiveram muitas mudanças – Mas, você pode ir perto, pode ver os rostos.

SL – Sim.

GW – Acho que a estrutura se parece mais uma ditadura. E o diretor, e o diretor fotográfico, que dizem: “Não me importo com as outras coisas que vemos. Só quero este rosto, ou só este braço.” Então, eu como uma cenógrafa, poderia ter meu trabalho <som com a boca> cortado. <tosse> Isso não aconteceu aqui. Não sei se você conhece a história do final do filme. Você viu o filme?

SL – Sim, eu vi.

GW – Bem, no final do filme eles fizeram de uma forma que você podia ver como se a plateia estivesse sentada lá. E lá estava Peter Brook, eu, o Peter (Weiss) também estava lá, e todas as pessoas que trabalhavam estavam sentadas lá. Ficamos sentados lá parecendo sombras. E a luz vinha de trás. E então, na manhã antes do ensaio, Peter deu para todos os artistas champanhe e vodka.

SL – <risos>.

GW – <risos> E ele disse, no fim, quando as pessoas estavam marchando, assim <ela parece que está mostrando com o corpo a forma que eles marchavam> contra, quer dizer, a favor, da revolução; você sabe o que aconteceu em nossa revolução... eles estavam andando no palco, bêbados como demônios.

SL – <risos>.

GW – Acho que Peter não me autorizaria a contar essa história. Mas

foi maravilhoso. E no final eles deveriam ir para fora, o que seria o final da história. E aquelas pessoas, os atores, odiaram os figurinos, como eu lhe disse antes, e também o cenário. Eles não queriam mais aquilo. Eles colocavam fogo no palco. Eles tiraram as roupas. E assim que eles viram que nós estávamos sentados lá. – E eu tive a intuição de não sair correndo, porque eu seria esmagada. E de repente – Peter tinha umas cortinas que começaram a cair – eles estavam subindo nelas. E eles tiveram alguns ossos quebrados. Foi uma coisa realmente perigosa. Mas, acho que Peter achou a cena fantástica. Porque poderia ter dado tudo completamente errado, porque tudo ficou destruído. Assim, o final de tudo isso é o documentário.

SL – <risos> É.

GW – Não sei se você leu sobre isso. Mas eu li, e o final do filme é um documentário. Ele não ficou com medo – talvez tenha ficado um pouco – das coisas saírem errado. Mas, essa história <risos>.

SL – <risos> É. Sim, é muito importante saber disso. Ótimo. Maravilhoso.

GW – Então, essa é uma história sobre... <gargalhada>.

SL – Como foi quando você conheceu... – Ele a viu e a encontrou no teatro em Berlim, ele o convidou para trabalhar com ele na *Royal Shakespeare Company*?

GW – Sim.

SL – Mas, vocês fizeram um contrato?

GW – Sim.

SL – Que tipo de conexão você tinha com a *Royal Shakespeare*?

GW – Sim. Como *freelancer* (autônoma). Talvez você não saiba o que é um *freelancer*?

SL – Sim, eu sei. Temos muitos no Brasil <risos>.

GW – É, não é fácil. E a primeira oferta da *Royal Shakespeare Company* foi – E porque eu sou mulher é muito mais difícil também, sabe. Figurino pode ser trabalhado com Cenário. Talvez na maioria dos países isso seja para os homens. Na minha geração não era diferente – Então

eles me ofereceram, e isso: não seria legal ficar em Londres – e eles pagariam o Hotel. Essa foi a primeira oferta. E eu disse, “tchau!”.

SL – <risos> Isso não é uma oferta.

GW – E então aos poucos eu consegui, acho que algo ainda ruim, mas de qualquer forma, como posso dizer... Aceitável. Então eu pensei, “Se você está sendo tão grosseiro comigo.” <risos>. Eu disse, <risos> – usando o sentido real do que significa ser vulgar na Inglaterra²⁹. Porque eu não tinha agente, na Suécia era proibido se ter um agente, sabe. Eu mesma tinha que me agenciar: – “Eu quero receber cada centavo em um saco de papel, pois posso levá-lo para casa”.

SL – <riso contido>.

GW – <risos> Então, eu fiz isso, para mostrar que eu desprezava a forma que eles vinham os tratando. Mas, não foi o Peter Brook que fez isso, não era sua...

SL – Não era sua companhia.

GW – Não. E em Nova Iorque foi muito melhor. E depois disso, claro, eu pude pedir o que eu queria.

SL – Antes de começarmos a falar do que você concebeu toda parte artística eu queria saber mais sobre... – Enquanto Peter estava escrevendo a peça, que tipo de experiência você teve, ele a perguntava algo, sua opinião ou era somente ele quem escrevia? Como foi esse processo?

GW – É um pouco difícil, mas tentarei descrever como foi. Primeiro, eu morei ali, na porta ao lado, por muito, muito tempo. E, claro que nós estávamos trabalhando juntos, obviamente. Hum <pensativa>. De qualquer forma, foram de três maneiras, quando ele estava escreven-

do seu romance e tudo mais, ele vinha à noite e nós falávamos sobre eles, mas esses eram os seus trabalhos. E eu estava fazendo os meus desenhos, ele falava sobre, mas eles eram meus. Então, quando passamos ao teatro e ao cinema: nós tínhamos visto uma quantidade tão grande de filmes, eu diria uma grande quantidade de peças de teatro. E nós tínhamos um pequeno grupo de pessoas aqui em Estocolmo, todos já morreram. E nós tínhamos umas discussões, discussões muito intensas – talvez, muita gente não acredite que isso existiu na Suécia <risos>.

SL – <risos>.

GW – <risos> E... Peter também foi pintor, sabe! Isso foi antes dele ter terminado e publicado seu primeiro romance, na Alemanha. Ele parou de pintar, para sempre. Ele queria fazer filmes; mas ele não teve sucesso com esses filmes, sabe. Então, ele parou com isso também. Depois ele começou a escrever romances e teatro, esse teatro. E assim ficou muito claro, para mim, que no início ele queria ser um arquiteto. E veio à tona que eu queria ser uma escultora, sabe. Então, discutíamos sobre esse assunto juntos. Assim, muitas coisas que ele escrevia eram ideias minhas, mas muitas coisas no meu trabalho são do Peter. Assim, não posso dividir isso – tudo deveria ter sido claro e direto desde o início. Isso é o que eu acho. E isso tem a ver com a minha formação. Não sei se você conhece a Bauhaus³⁰.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – Meus primeiros professores são da Bauhaus.

SL – Sensacional.

GW – Na Holanda temos a influência do Baus, que é chamada de “De Stijl”³¹. E essa foi minha primeira professora: a simplicidade. E para o Peter isso era absolutamente óbvio, porque ele adorava a simplicida-

29 Vulgar: no inglês modern a palavra tem o sentido de “grosseiramente indecente”: “...and in the 17th century we begin to find instances of *vulgar* that make explicit what had been implicit. *Vulgar* then came to mean “deficient in taste, delicacy, or refinement.” From such uses *vulgar* has continued to go downhill, and at present “crudely indecent” is among the commonest senses of the word.” <<http://www.thefreedictionary.com/vulgar>>

30 Bauhaus: uma das maiores e mais importantes escolas de artes alemã que funcionou de 1919 a 1933 <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Bauhaus>>.

31 De Stijl (the Style) Grupo artístico criado na Holanda em 1917, com base na escola de Bauhaus. < <http://www.arthistoryunstuff.com/de-stijl/>>.

de. De forma que: um traço começa do nada”.

SL – Fantástico.

GW – E a segunda coisa foi para a Alemanha. Eu trabalhei quatro anos na prisão aqui, com imagens, fazendo imagens. E fiz teatro, não fora, mas dentro do teatro <risos>.

SL – <risos>.

GW – E eu descobri que em Estocolmo, no teatro onde eu trabalhei, havia uma prisão muito velha, que não existe mais, só existe o antigo prédio. Achei umas imagens gráficas maravilhosas de como os prisioneiros viviam nessa prisão, então, <tosse> eu peguei referências arquitetônicas dessa prisão. E tem uma coisa, quando tinha a missa, aos domingos, eles sentavam dentro caixas, só com as mãos e a cabeça para fora e isso eu usei em Berlim. Isso deixou Peter Brook louco, porque ele queria que tudo ficasse vazio. Mas ficou tudo bem, o fato de usar algo diferente. <tosse> E Peter tinha... – o meu Peter também trabalhou nessa prisão, então discutimos sobre essa ideia. – E eu encontrei no forro do telhado uma quantidade enorme de camisas de força, que eu e um amigo roubamos da prisão <risos>.

SL – <gargalhada>.

GW – E isso foi o que usamos primeiramente para dar a ideia de qual deveria ser a aparência deles.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – E outra coisa – claro que estamos falando aqui sobre a minha maneira de fazer as coisas porque – Peter não falava francês, eu falava – Então eu fiquei sentada, por dois meses se não me engano, na Biblioteca Nacional de Paris, pesquisando tudo sobre Marquês de Sade, Marat, sobre a Revolução Francesa, gente insana e por aí vai. E tudo que eu queria era proibido.

SL – <breve riso>.

GW – Sim, porque eles disseram, “isso é pornografia e isso é...” E assim por diante. Eu tive sorte, porque meus primos são franceses e uma ou duas são atrizes, então eles me ajudaram a conseguir entrar em todos os locais que tinham sido proibidos. Eu estava sendo paga

pela editora com a qual Peter estava trabalhando³². Eu consegui as mais maravilhosas fotografias, quadros e histórias. Por exemplo, eu ainda tenho a foto do jornal que Marat escreveu “*L’ami du Peuple*”, sobre o qual ele caiu, e você ainda consegue ver o sangue.

SL – Uau <admiração>, meu Deus!

GW – E assim, tudo sobre insanidade que se tinha em Paris naquele tempo e tudo sobre *Charenton*³³, não só sobre *Metro Charenton*³⁴, que não existe mais <risos>.

SL – Um-hum <concordando> <risos>.

GW – <riso> E, <tosse> depois de um tempo, todo dia quando eu ia lá, o *concierge* (porteiro) dizia: “*Oh, se vu Madame de Sade?*”.

SL – <risos> <gargalhada>.

GW – <risos> De qualquer forma, quando eu voltei para casa acredito que tinha quatrocentas fotos. Sem saber que aquilo valia muito dinheiro. Acho que essa foi a primeira e a última vez que a editora me enviou para conseguir fotografias. Mas essas fotografias, Peter e eu usamos muito para pensarmos em como o palco deveria ser cenografado. Peter era, eu diria, um diretor muito bom.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – Então... Um pouquinho da minha história.

SL – Ótimo. Fantástico. Como foi... Você disse que – isso não ficou muito claro para mim – Ele usou os mesmos desenhos que você havia feito para a versão da peça em Berlim? <provável resposta corporal de Gunila> Não. Você teve que mudar muitas coisas. <provável resposta corporal de Gunila> Ótimo. Como começou o processo com Brook?

32 Peter’s Publishing House.

33 Hospício Charenton, o qual Marat havia sido internado. < <http://www.portalentretextos.com.br/colunas/recontando-estorias-do-dominio-publico/marat-sade-e-a-tragedia-da-revolucao,236,4479.html>>.

34 Metro Charenton <[http://en.wikipedia.org/wiki/Charenton_%E2%80%93_%C3%89coles_\(Paris_M%C3%A9tro\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Charenton_%E2%80%93_%C3%89coles_(Paris_M%C3%A9tro))>.

GW – Começou quando...

SL – Levando em conta os desenhos, e considerando tudo; você viu os ensaios?

GW – No começo, claro, que houve muita conversa. E naquele tempo nós dois, Peter e eu, estávamos em Londres. Peter estava escrevendo, *O Interrogatório*, e assim nós nos encontrávamos como amigos, e falávamos, falávamos e falávamos, até mesmo com sua esposa, que era bem bacana. Ou foi... Não sei, faz muito tempo. <tosse> Eram conversas infundáveis com Natasha. E <tosse> o que nós falávamos... O que para Peter... O que eu acho ele adorava, ele gostava, achava muito bom o que ele³⁵ tinha feito. E de uma forma ou de outra, Peter foi muito influenciado por Artaud e o teatro da crueldade. E ele gostava muito da visão do Peter Brook, da forma que ele queria fazer isso, sabe!?

SL – Um-hum <concordando>.

GW – Eu só criticaria – se considerarmos Berlim e Londres – Para mim não foi, de certa forma, político o suficiente.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – Isso não é uma crítica. Você poderia fazer de uma forma que ficasse mais perigoso <risos>.

SL – Mas...

GW – Mas é claro que, naquele tempo, tinham mais coisas envolvidas, que sabíamos que estavam acontecendo, você sabe como era. Mas, isso foi há muito tempo, um tempo muito bom, tempo de conversas...

SL – E como... Você acha que deveria ter-se ido mais a fundo na questão política? Você acha que?! – Claro, que o texto é muito político.

GW – Sim, é.

SL – Mas, o grupo tinha essa vontade de falar e discutir sobre política?

GW – Não.

SL – O grupo –

GW – Não, eles – Eu não sei se eles gostavam ou não, mas sei bem que Glenda Jackson, depois de um tempo, e eu a entendo, ela atuou nessa peça por alguns anos, às noites e às tardes, e em Nova Iorque. Então ela disse, “Eu não odeio o teatro, vou parar com o teatro”. E ela o fez. Ela foi fazer política. E eu acho que a Glenda foi sem a menor dúvida a mais maravilhosa –

SL – <breve riso>.

GW – Eu vi tantas versões diferentes do Marat, e ela superou todas. E eu diria também o *Sade*. Eles eram fantásticos, os atores. E <tosse> tinha uma coisa que eu gostava muito no Peter: você encontrava durante os ensaios a pessoa que tinha traduzido a peça – embora o inglês do Peter seja muito bom, ele não podia fazer a tradução – Era um tradutor, mas, ao mesmo tempo, quem estava sentado ali era um poeta, o Mitchell³⁶, e a tradução ficou muito boa. Mas, o poeta, que não sabia alemão, fez poesia daquilo. Então, foi fantástico trabalhar assim.

SL – <murmúrio>.

GW – Bem, eu ficava sentada lá durante todo o ensaio, e mudava um ensaio após o outro, mas eu quase não, – mas isso era... – E então, Peter, após o ensaio, nós todos sentávamos juntos e ele dizia, “Qual a visão de vocês disso? O que vocês querem?”. E naquele momento, para nós – o que possivelmente não ocorreria na Suécia, era um momento de conversa, e eles testavam todas as ideias dos atores. “Isso é bom, isso não é bom, isso vai funcionar...”. Por exemplo, teve um ator <risos>, pobre coitado, que disse, “Eu vou fazer assim (...)” <fala com a língua torta mordendo>. Mas ele teria que fazer aquilo por alguns anos. <risos> E teve uma noite que ele disse, “Eu mudei meu olho”, oh <admirada>, só o branco dos olhos aparecia. Bem, ele também teria que fazer aquilo por anos. Assim, de certa forma, era um pouco perigoso para eles dizerem o que pensavam. Peter aceitava assim, “Ficamos com isso... Ficamos com isso... Ficamos com isso...”. E, ao

35 É provável que nesse caso Gunila esteja se referindo ao marido de Peter Weiss, que achava muito bom o que Peter Brook estava fazendo.

36 Adrian Mitchell: Poeta Inglês (1932-2008). Trabalhou para a Royal Shakespeare Company na peça Marat/Sade de Peter Brook e também na versão inglesa feita por Peter Weiss. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Marat/Sade>>, >http://en.wikipedia.org/wiki/Adrian_Mitchell>.

mesmo tempo, eu acredito que os atores, e até eu mesma, tínhamos a sensação que estávamos trabalhando juntos. E, claro que, estávamos vivendo num momento que o diretor era, buh! <admiração e saudosismo> Como Ingmar e por aí vai. Eu trabalhei com muitos diretores famosos.

SL – <risos>.

GW – Eu acredito que – Eu vejo o teatro como algo coletivo, um grupo de trabalho, não é somente o diretor. Eu posso dizer que lá Peter teve a oportunidade de ter as melhores coisas. Porque, não acho que a Glenda Jackson era tão boas antes, quanto ficou depois que passou ali. Mas isso foi há muito tempo.

SL – Mas vocês não discutiam política?

GW – Não, de certa forma não... Depois... Nós discutimos sobre *O Interrogatório*. Porque Peter Brook também fez... Ele fez a coisa de forma muito simples e eu fiz novamente com Ingmar Bergman alguns anos mais tarde. E <tosse>, não. Naquele momento, de alguma forma nós dividíamos, sabe. Mas, depois de Marat na Alemanha eles colocaram o Peter, o meu Peter, contra a parede, os estudantes, ele diziam, “O que você quer dizer com isso?”, “O que é isso?”, “Por quê?”. Sabe?! Os alemães às vezes são um pouco difíceis.

SL – <risos>.

GW – E o Peter teve que pensar mais sobre o porquê e, ao mesmo tempo, Peter Brook foi fazer outra coisa, ele fez mais, fez também <murmúrio pensativo> Mahabharata. Fez coisas no Irã, ele foi para Afeganistão... Assim, eu diria que, o caminho que nós tomamos, de certa forma – eu diria que, se eu olhasse para trás – foi muito distante do caminho político. Mas, isso foi porque nos vivemos muito na Alemanha e na Suécia. E o Peter Brook mora em outra região. De qualquer forma, nós e Peter Brook <tosse> nos tornamos amigos para sempre. Nós nos víamos... E Peter, um tempo depois, escreveu a peça sobre o Vietnam, 500 anos. Peter, o Brook, não quis montá-la porque ela tinha muitas declarações políticas.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – Talvez ele estivesse certo, ele estava indo pelo simbólico e,

você sabe –

SL – <murmúrio> <risos>.

GW – E aquilo não tinha nada disso. Mas com *Marat* essas duas coisas se harmonizaram muito bem, juntas. Essas são as minhas teorias.

SL – <risos>

GW – Mas, existem tantas teorias em alemão.

SL – <risos>.

GW – Eles escreveram tanto...

SL – E como foi – porque eu não tenho ideia de como foi... – Eu conheço o filme, mas não tenho a menor ideia de como era o cenário da peça. Você poderia me descrever como era?

GW – Eu tenho bem poucas fotos, eu diria quase nenhuma. Eu acho... <murmúrio> <som de papéis> – Isso aqui é em sueco <murmúrio>. – Onde eu coloquei essa coisa? Eu preparei...

SL – Isso?

GW – Sim. (breve pausa) Porque eu acho que <tosse> – os diretores são muito estranhos – e aconteceu o mesmo com Ingmar – é muito comum eles não deixarem você tirar fotos. Eu não sei por que e não posso responder por eles. No entanto, eu mesma tirei muitas fotos e por isso elas são amadoras.

SL – <risos>.

GW – <risos> <tosse> Eu gostava de tirar fotos durante os ensaios. Aqui está uma delas. E o interessante é que essa é a única foto que eu ainda tenho. Aqui eles podiam andar em volta. Tinham paredes muito, muito altas.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – E isso aqui podia ficar de pé, assim. E eu podia brincar dentro disso, com a profundidade aqui, sabe?

SL – Um-hum <concordando>.

GW – E você podia usar duas, uma, você podia fazer diferentes com-

posições com isso. Podia ser uma prisão, podia ser uma casa; podia ser qualquer coisa, dependendo... – E também, nos dois lados haviam dois pilares, aqui. Mais ou menos... Paredes, paredes cinza, <murmúrio> realmente construídas em cima do quadro de Goya, a parede com o quadro de Goya.

SL – Ah <demonstrando admiração e entendimento>.

GW – E também os vestidos eram mais cinzas. E você também podia tirar isso de lá, sabe. Para os músicos, que estavam sentados aqui, com tudo isso sob ele, <breve riso> – porque eu detestava sentar lá com tudo isso em volta – mas, às vezes eles estavam fechados lá. <tosse> Não tenho como lhe dar uma ideia mais precisa, porque não tenho boas fotos disso – <barulho de papeis> Posso ver se eu... <barulho de papeis> Deixa eu ver se acho as imagens do meu livro. Eu não consigo achar os papeis... Eu tenho uma foto em algum lugar. Me desculpe, mas eu não consegui achar a imagem. É muito estanho, porque não há muitas fotos dessa... – <longo silêncio>. De qualquer forma, você pode ver um pouco aqui... –

SL – Ah <concordando>, sim.

GW – E aqui você tem a parte do fundo. E você tinha luz aqui também, dos dois lados para os músicos. Mas, isso era como um círculo, onde eles podiam encenar dentro, no meio dele. Era bem, bem simples, e se você muda isso o tempo todo, você consegue algo novo e com a iluminação... Sabe?!

SL – Você pode trabalhar de formas diferentes, não é?

GW – É. Eu adoro a simplicidade <risos>.

SL – É <risos>.

GW – <risos> Isso é o que as pessoas econômicas dizem, “Nós pagamos por tão pouco?”.

SL – <risos>.

GW – <risos>.

SL – Uau <admiração ao ver algo> Fantástico!

GW – Você consegue ver os rostos atrás disso aqui? Isso é muito

mais vivo, por essa coisa estúpida aqui. Mas você pode ver, de qualquer forma... <barulho de papeis> – Mas, aqui você pode ver um pouco melhor, como esse. Aqui você tem o fundo do palco e aqui nada, então eles podiam vir e ficar. E você só tinha uma cadeira para o *Sade*. E a banheira do *Marat*. E aqui os músicos estavam sentados agachados. Me desculpe, não tenho... –

SL – Ah, fantástico! Isso foi em *Aldwych*³⁷?

GW – Isso é de Nova Iorque.

SL – Isso foi em Nova Iorque.

GW – Se fosse ao vivo não teríamos feito isso <risos>.

SL – Naquela época Peter já estava preocupado em alterar o teatro ou ele estava somente...?!

GW – Ele escreveu – você está falando sobre *O espaço vazio*³⁸?

SL – É.

GW – Ele escreveu depois do *Marat* ele escreveu *O espaço vazio*, se eu não estiver –

SL – É, é, foi isso mesmo.

GW – Acredito que ele estava certo, mas nós discutimos muito sobre isso. Porque eu disse, “Tudo bem, você parte do espaço vazio, nesse espaço vazio não tem nada – e essa foi a mesma discussão que tive com Ingmar – só os atores. Mas, se você tem um espaço vazio e o repete noite após noite... o mesmo, então isso é um *design*, então isso é algo estético, pois você fez uma escolha, então isso não é só um

37 Aldwych Theatre London. < <http://www.panoramio.com/photo/36310294>>.

38 The Empty Space: a única tradução desse livro para o português foi feita em 1970, e teve o título de O teatro e seu espaço. Como na tradução se operou uma mudança de sentido, optou-se aqui pelo uso do título original para me referir ao livro de Peter Brook. **Fonte:** Elias, Larissa. ‘Obras-em-confronto possibilidades metodológicas de criação dramaturgico-atorial’, para o VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas 2010.

espaço vazio. Eu adoro o espaço vazio porque você pode ter bem poucas coisas nele e o simbólico pode ser maravilhoso, no lugar de um grande cenário burguês, *kitsch* e tudo mais. Claro que eu também gosto do Fellini...

SL – <risos> Porque...

GW – Mas, ao mesmo tempo, eu gosto da simplicidade. Acredito que foi um livro maravilhoso, porque ele estava escrevendo, algo que era contra o que tínhamos no teatro. Mas acredito que neste ponto ele e Ingmar não estavam certos, quando dizem, “Nessa peça realmente temos o espaço vazio”, mas isso não é verdade. Se você tem só uma cadeira no palco, claro, isso é muito simples, mas se você repete toda noite e isso foi desenhado, pensado.

SL – Um-hum <concordando>, claro.

GW – <risos> ... E o mesmo acontece com as roupas, figurinos, se você diz, “Venha desse jeito e você terá uma camiseta limpa”. Claro, você pode dizer “isso não tem um *design*”. Mas, se você tem os mesmos figurinos todas as noites, e nessa peça, então isso é uma proposta estético, tem um *design*. Mesmo que você venha nu.

SL – Um-hum <concordando>, com certeza.

GW – <risos>.

SL – É isso mesmo.

GW – E... Mas, foi uma revolução quando ele apareceu com esse livro, porque era necessário. Mas eu não concordo com tudo que está no livro – <risos>

SL – <risos> <som de xícara> Me conte mais sobre a concepção dos figurinos. Como você vê cada personagem. O que você lembra... – Como foi o processo, tudo?

GW – <murmúrio> <barulho de papéis> Isso eu fiz. Isso é do Hospital francês, os desenhos.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – Se você olha desenhos de figurinos como esses, <murmúrio> Isso foi depois... Duas cortinas <risos>. Tudo que os pacientes usavam

era “branco”, mas branco pode ser... Claro, você pode dizer, branco. Mas pode ser “branco acinzentado”, “branco amarelado”. Então você podia ver se era uma pessoa de classe alta ou de uma classe médio, ou se era realmente pobre. Então, só os pacientes tinham esse tipo aqui. Assim, eles tinham cabelos diferentes, coisas diferentes. E posso comparar isso com <barulho de papéis> – . Mas haviam alguns personagens chaves, somente alguns. Duperret. Ele é um maníaco sexual. Ele não tinha camisa de força, porque ele era como Glenda Jackson, personagens chave. Mas ele tinha o que chamamos de *incroyables et merveilleuses*: essa peça existia, próximo ao início do século XVII, vestidos maravilhosos, sabe, muito femininos para os homens, mas, – você está vendo aqui cinza, mas eles eram branco e branco – E, porque ele era maníaco sexual nós tínhamos que ressaltar isso um pouco também <risos>.

SL – <risos> É.

GW – No novo desenho para o Peter Brook, quando estávamos no hotel, como lhe disse, quando usei as cortinas e tudo mais que eu achei no banheiro, é esse aqui.

SL – Hum <entendimento>.

GW – O que sempre faço é a máscara, você pode ver o quão perto a pessoa está. Como aqui.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – <tosse> Assim, o Sade, estava vestido como no século XVII, mas, em tecido cru e branco. E – deixe me ver – eu tenho uma foto aqui <barulho de papéis>, acho que tenho o desenho do figurino de Corday. Eu tenho a fotografia em algum lugar aqui, ou deveria ter...<murmúrio ao longe> <barulho de pastas> Você pode ver, as fotos estão boas.

SL – Hum <admiração> Fantástico.

GW – Aqui nós temos Glenda <barulho de pastas>. E então – Duperret – E então fiz esse para Peter Brook. Muito mais cru. Muito mais sujo. Muito mais *terracotta*, sabe? E esses são alguns...– E acontece o mesmo com Grenda Jackson. A única cor que ela tinha era essa. E tudo era branco e branco, como aqui. E então, – e isso foi algo muito

engraçado, isso na Alemanha. E aqui têm camisas de força, camisas de força – Mas eles tinham roubado algumas coisas dos ricos. E você sabe o que simbolizada as pessoas ricas na Revolução Francesa, ah<não sabe>? Mas para os ingleses, eu fiz algo um pouco diferente. Porque você tem que (breve pausa) – “Quais são as coisas típicas que os britânicos querem?” Então eu fiz – Acho que não tenho os desenhos estão lá. Mas eu fiz para uma das cenas, fiz a partir de jornais daquele tempo. Temos lá letras grandes e assim por diante. E <tosse>, para os alemães foram feitas outras coisas, haviam associações feitas para os alemães. E na Suécia eu fiz algo alternativo, porque eles são personagens chave. Mas acima de tudo temos as camisas de força, você vê?

SL – Um-hum <concordando>.

GW – Isso foi o que fiz com a influência do moderno. Fiz isso tomando como base pessoas insanas. E isso funcionou, e por aí vai. E havia uma coisa simbólica quando eles matavam as pessoas <barulho de papel rasgando> <murmúrio> – Eu acho que tenho isso também. <murmúrio ao longe> Não sei quantos desenhos eu tenho. Aqui tem alguns. E eu sempre me preocupei em como construiríamos isso. Porque aqui temos os olhos das pessoas. Aqui temos... –

SL – É a simbologia para o Rei? <risos>.

GW – Sim.

SL – Ótimo.

GW – E isso era para as pessoas ricas. E isso era para... –

SL – <risos>.

GW – E aqui está – nós nunca o usamos na Inglaterra – mas essas foram as cortinas usadas na Alemanha. Isso era o que chamamos de brega. Você sabe o que quer dizer brega, não é?

SL – Sei <risos>.

GW – <risos> Eles não podiam – Eu mesma fiz isso no teatro. E o estranho é que, se você vem trabalhando com *design* ao longo da sua vida, mesmo que você faça algo brega, será algo estético.

SL – <risos> Sim <risos>.

GW – <risos> E isso... Como chamamos o...?! – <tosse> Claro que perdi muitos desenhos. As pessoas os pegam –

SL – E essas cores você escolheu para usar somente nos cantores?

GW – É, nos cantores, e você tem aquele que é o diretor do Charenton... –

SL – Um-hum <concordando>. <sobreposição de fala>

GW – Sua mulher e sua filha. Eles estavam vestidos como pessoas que viviam no início do século XVIII. Como pessoas normais do século XVIII. Mas, na Alemanha usei tons de lilás, tínhamos cores leves. Então, eu vi um quadro inglês e assim usei outros tipos de cores para o público britânico. Quando você tem que mudar algo, tem que prestar atenção no que há de simbólico em cada país que você trabalha. Eu cometi um grande erro alguns anos atrás em Moscou.

SL – <riso baixo>

GW – <riso baixo> Eu fiz Strinberg, *Gustav Vasa* – ele foi o rei mais famoso da Suécia no século XV. E Hansson, sabe que ele tinha navios que vinham da Alemanha e ele tinha muito dinheiro e muitas coisas de valor. Então veio *Gustav Vasa*, o rei, e depois Ingel Hansson, nele coloquei preto com um pouco de lilás, e em *Gustav Vasa* preto com um pouco de azul-sueco. E então temos o filho, um dos reis mais famosos que temos e que ficou louco, O Erico XIV, ainda jovem. Então usei essas cores, o preto, cru e o lilás. É, cores num tom mais leve.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – E o filho desse homem rico, em Lubeck³⁹, Alemanha. Também usei cores claras para ele. E esse jovem companheiro, veio ao palco, porque ia começar, e então vieram os aplausos.

SL – <risos> Um-hum <concordando> <risos>.

GW – As pessoas gritavam. Você acha que é porque aquele jovem ator estava fazendo uma cena fantástica? Não, eu havia usado exatamente as cores que eram proibidas em se tratando de homossexualidade. E eu não sabia.

39 Lubeck: cidade alemã.

SL – <risos>.

GW – <risos> Esse é o tipo de coisa que você sempre tem que...

SL – <risos> ...que estudar.

GW – E isso eu não sabia, porque a Rússia é tão perto de nós. Então, pensei, “aqui só rosa”, sabe?! E foi isso que eu mudei muito na peça do Peter Brook. Porque eu tinha uma plateia britânica. Ao mesmo tempo...

SL – Você lembra-se o que mudou?

GW – Não.

SL – O que em particular, quais eram... –

GW – Os cantores ficaram completamente diferentes. E você lembra que eu disse que tinha o diretor do hospital⁴⁰ e sua família também.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – E, *Marquês de Sade*, muito mais cru, bem sujo, como na Alemanha. Mas, Marat sempre foi do mesmo jeito. Porque, para fazer Marat, tomei como base o quadro de David⁴¹ – talvez você saiba – aquele em que ele está sentado na banheira?

SL – Um-hum <concordando>.

GW – Então ele era o mesmo em todos os países, pois você pode reconhecer. E <tosse> fiz uma boa parte do cenário de Berlim tomando como base nos quadros de Jacques-Louis David, enquanto eles estavam esperando pela revolução; e assim por diante. E de certa forma o mesmo aconteceu na Inglaterra, quero dizer na *Shakespeare Company*, mas eu tirei tudo que era decorativo. Então, para adaptar ao espaço vazio de Peter Brook. <risos>

SL – <risos>. E... – porque me lembro do filme – a inserção da cadeia

40 Provavelmente aqui Gunila refere-se ao personagem *Monsieur Coulmier*, diretor do sanatório.

41 O quadro Jacques Louis David desenhou com a morte de Marat. <<http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/06/01/939488/conheca-morte-marat-jacques-louis-david.html>>.

foi ideia do Brook ou foi ideia sua?

GW – Da cadeia?

SL – É, porque no filme tem uma espécie de cadeia. Você entra nessa...

GW – Sei, isso foi ideia dele. Não sei exatamente do que você está falando.

SL – Tinha uma grade.

GW – Sim.

SL – Na frente da... – No filme você entra numa...

GW – Sim.

SL – Tem uma porta –

GW – É.

SL – E você vê a grade lá.

GW – Sim, sim.

SL – Como se o cenário fosse separado do público.

GW – Sim, mas isso foi o que ele fez no final. Essa foi uma ideia maravilhosa, de qualquer forma, porque ele queria ter algo que eles pudessem escalar.

SL – Certo.

GW – E essa foi uma ideia que começou em Londres, quando eles foram para lá; foi a plateia que ficou para baixo. Mas tinham cordas e cortinas. E essa outra foi uma surpresa para os atores...

SL – <risos>.

GW – ...Pois eles não podiam destruir tudo. Isso veio do Peter. Foi ideia dele. Acho que essa foi uma ideia muito boa.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – Ter uma separação entre a plateia e eles.

SL – Os atores interferiram no processo de criação dos figurinos?

GW – Não.

SL – Não?

GW – Não. Só no final, eles odiaram os figurinos.

SL – <risos> Eles odiaram?

GW – <risos> No começo eles gostaram. E eu diria que entendo o porquê em relação às camisas de força, mas quanto aos outros, não entendo. Os outros, digamos... Porque digamos, Corday era muito fácil fazer. E ela não se importava em mostrar seus seios. Claro, ela era linda. <risos> Com Duperret, eles tiveram dificuldades. Porque eu cheguei para o pessoal – e isso foi difícil em Londres – eles não tinham peças antigas naquele ano, mas tínhamos figurinos nos grandes teatros naquele ano. Você podia ir de cima e a baixo. Por toda a cidade. Então vim para Noruega, onde fiz figurinos para os homens, sabe? (...) Coisas normais. E eles deveriam fazer <murmúrio> <barulho de pastas>. Deveriam fazer. Não muito. Mas de qualquer forma, você tinha a sensação de que havia uma direção o tempo todo. Mas não deveria ter. Eu fui ao ateliê e aquilo era como um “elefante”.

SL – <risos> Meu Deus!

GW – <risos> Então, eu perguntei ao homem que fez aquilo, “Vocês são todos homens aqui. Estou sonhando ou você não sabe qual é a aparência que um homem tem?” <risos>.

SL – <risos>.

GW – Porque eu tinha mudado aquilo. Então nós tivemos o primeiro ensaio aberto ao público. E eles tinham feito algumas fotos e de repente, puft <fazendo som com a boca de algo que desmonta>.

SL – <risos>.

GW – Tudo se despedaçou e caiu em cima do palco. Muito estranho.

SL – <risos>.

GW – Os britânicos não sabem como eu fiz aquilo <risos>.

SL – <risos> Você tinha uma oficina que executava os seus desenhos?

GW – Sim.

SL – Certo. E foi você ou Sally que estavam...?

GW – Nas oficinas?

SL – É.

GW – ...Sim. Os figurinos eu... – Ela estava, nas oficinas para executar os cenários.

SL – Certo.

GW – Certo. E...Você tem que dividir, sabe. Você não pode... – Porque, ela morava em Londres, e eu vinha de Estocolmo. Não era fácil ir e vir de Londres para oficinas diferentes de produção naquela época. Não sei se ainda acontece daquela forma hoje em dia. Nos grandes teatros eles têm todos suas oficinas de cenografia, todos os figurinos. Quero dizer, você paga para se apresentar na cidade. Até mesmo os teatros pequenos, eu trabalhei para teatros bem pequenos aqui, eles têm sempre as mesmas pessoas que ficam atrás dos palcos fazendo as coisas acontecerem. De forma primitiva, mas de qualquer forma você não tem que viajar...

SL – Você não tem que cruzar o oceano procurando essas coisas <risos>.

GW – <risos>.

SL – E como era sua relação com a Sally?

GW – Muito boa...

SL – Como você a encontrou?

GW – Muito boa. Eu fiquei até surpresa depois. Ela era uma pessoa muito agradável, seu marido também era muito simpático – eles estavam juntos, eu acho – Então, ela foi para os Estados Unidos. – Ela morreu muito cedo, sabe?⁴² Então, nunca pude conversar com ela, depois de tudo. Mas, não isso importa.

SL – <risos> É.

GW – Não. Eu tenho escrito muito e a pessoa que fez a pesquisa

escreveu sobre isso, então, é! Para as pessoas do teatro isso não importa e para os outros, ele nem sabem o que é uma figurinista ou uma cenógrafa <risos>.

SL – É <som de xícara>.

GW – Tem mais chá, se você quiser.

SL – Ah <breve pensamento>, eu quero um pouco mais. Posso pegar?

GW – Claro, por favor.

SL – E as paredes do cenário eram só cinzas ou tinham uma textura para parecerem uma sala de banho.

GW – Não. Em Londres definitivamente não. Na Alemanha, sim.

SL – Certo.

GW – Na Suécia. – Na Suécia o Ingmar era o diretor do teatro. Ele permitiu que eu, não só colocasse tantas pessoas no palco, não só que eu colocasse todas aquelas pessoas no palco, como também construísse a plateia, assim, toda a plateia estava sentada dentro do manicômio.

SL – Dentro?

GW – Dentro do manicômio.

SL – Nossa, que bom.

GW – Ingmar mudou as lâmpadas – assim, tínhamos lâmpadas de asilo dessa vez – Então, quando as pessoas entravam, da forma que elas estavam acostumadas a entrar, elas tinham uma cortina impedindo-as, não tinha uma cortina aberta. Eles viravam para a esquerda, para a direita, e para esquerda e de repente estavam todos sentados no manicômio. Então nós abríamos as portas laterais, como se estivesse acontecendo um incêndio. E você tinha que poder escapar. Até eu não seria mais autorizada a fazer aquilo. Ele nunca faria isso de novo. Eu tive uma grande oportunidade... Os atores estavam atuando em volta da plateia. E isso aconteceu no palco. – Se você visse aqueles... Eu estava sentada em baixo, ao lado de Peter Brook. Nós fizemos a abertura no cenário. Então eles podiam aparecer do chão. – (pausa) Mas, eu nunca poderia ter feito aquilo se eu não tivesse tido essas

experiências em Berlim, em Londres, o filme e em Estocolmo.

SL – É.

GW – Então eu...

SL – É isso aí.

GW – Eles tinham dinheiro naquele tempo.

SL – Sério?

GW – É. Ou, acho que eles nunca fariam aquilo daquela forma.

SL – Como era... – Você... – Você tinha um limite de orçamento? Você podia fazer o que quisesse? Como era?

GW – Algumas pessoas, como Ingmar e Peter Brook, não sei como eles faziam. Mas, não tem um limite de orçamento. E eu podia usar o quanto eu quisesse. Ninguém dizia nada... – Acho que também era aquela época, sabe. E acho que também era o momento do teatro dramático – Mas, eu podia fazer o que eu quisesse. Então, acho que trabalhei com teatro no melhor momento <risos>.

SL – É !? <risos> Perfeito.

GW – Eu vejo isso agora, quando olho para trás.

SL – É <risos>.

GW – Acho que fui uma privilegiada.

SL – Brook interferia em alguma coisa? Ele dizia, “Não, não quero assim, podemos mudar?”. Ou...?

GW – Hum <pensativa> Preciso pensar. Não. – Quando ele falava de... Acho que não. – E fico surpresa, agora, depois de tudo. E o mesmo aconteceu com Ingmar – fizemos algumas mudanças, mas muito poucas. – E, porque, não sei se por conta disso, eu fazia o projeto de cenografia. Isso pode parecer um pouco pedante, mas eu sou muito precisa. Eu fiz uma maquete, um modelo preciso, sabe – escala de um para vinte – com pessoas dentro dela. E só quando eu estava com a maquete nós conversamos.

SL – Ótimo. Fabuloso.

GW – E isso torna o trabalho muito mais fácil. Por exemplo, eu fiz Rei Lear⁴³ do Ingmar e era um cenário enorme, num espaço vazio. Eu fiz tudo – lembro que tudo era vermelho, vermelho e vermelho – e nada no palco. Pessoas sentadas em pessoas, sem cadeiras. Usei pessoas para sentarem-se em pessoas.

SL – <riso baixo>.

GW – Assim você podia mudar tudo rapidamente. Bem, eu mostrei isso para o diretor. Eu fiz toda a maquete. Fiz esculturas pequenas, em cores diferentes. Mas, ele podia brincar com aquilo. Podia brincar de encenar como sair, como entrar. E depois nós discutíamos como seriam as máscaras, o cabelo, e a simbologia das cores. Isso nunca, nunca mais aconteceu daquele jeito, como foi na minha época de cenógrafa; agora as coisas mudavam muito. Porque eles tinham a possibilidade de brincar com a encenação, de discutir antes. E depois vinham as conversas com os atores, quais eram as ideias deles, e então você tinha que mudar poucas coisas. Mas uma coisa que eu nunca mudei: as cores simbólicas que eu havia escolhido. Eu lembro que eles estavam provando os figurinos do ateliê e, por exemplo, algum deles dizia, “Não gostei dos sapatos, estão na cor errada”. E eu diria, “Você tem coco na cabeça! Eu não perguntei nada.”.

SL – <riso baixo>.

GW – <risos> – Mas eu não dizia. <risos> Desculpe. Sobre as cores e as formas, eu aprendi muito com os atores, porque sei que eles precisam estar felizes com isso para entrar no palco. Mas, como eu estou sentada na plateia, vejo como as cores se combinam, então eu pinto um grande quadro. E você que está no palco, não sabe qual a aparência que isso tem. Essa responsabilidade é minha. E isso tudo eu posso discutir com o diretor, que tem a maquete, o modelo, para poder ver com precisão.

SL – Um-hum <concordando>.

43 Rei Lear (King Lear) – montado em 1984 no teatro Dramaten (Royal Dramatic Theatre), em Estocolmo, com direção de Ingmar Bergman e cenário de Gunilla Weiss <<http://www.dramaten.se/Bergmanfestivalen-en/About/Bergman/>>.

GW – Não tenho nenhuma para lhe mostrar. Todas elas estão no Museu do Teatro⁴⁴ daqui, sabe <risos>.

SL – Tem um museu de teatro aqui?

GW – Sim, um dos melhores da Europa. Não sei se está aberto agora.

SL – Ah <entendimento>. É perto daqui?

GW – Mais ou menos, fica no subúrbio.

SL – Ah <entendimento>. (silêncio) Nos primeiros ensaios – eu estava pensando sobre isso – Como você teve a experiência em Berlim, você pôde pegar os figurinos para que eles os usassem. Eles estavam improvisando com outras coisas? Que tipo de figurinos eles usavam no começo?

GW – Você quer saber se eles puderam usar os mesmos?

SL – É, e se depois você mudou para os que você...

GW – Não. Eu criei os figurinos em Berlim, claro. Porque eu passei muito tempo pensando sobre eles, mas eu mudei algumas coisas: a forma, a textura, e as babados e plissados, como eu disse, eu me inspirei em Bosh⁴⁵ e Goya. E em Berlim eu estava escrevendo, escrevendo e escrevendo. Em Estocolmo eu os misturei.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – Então, eu acabei fazendo novos desenhos. E nesses desenhos eu também desenhei os rostos, o que é muito perigoso, porque às

44 The Music and Theatre Museum – Estocolmo: <<http://www.visitstockholm.com/en/To-Do/Attractions/the-music-and-theater-museum/875>>.

45 Jeroen van Aeken, cujo pseudônimo é Hieronymus Bosch, e também conhecido como Jeroen Bosch, (*'s-Hertogenbosch*, c. 1450—Agosto de 1516), foi um pintor e gravador dos séculos XV e XVI. Muitos dos seus trabalhos retratam cenas de pecado e tentação, recorrendo à utilização de figuras simbólicas complexas, originais, imaginativas e caricaturais, muitas das quais eram obscuras mesmo no seu tempo. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hieronymus_Bosch>.

vezes o ator pensa que eu estou fazendo um retrato dele.

SL – <risos>.

GW – <risos> Mas eu quero que você se veja ali. Então, eu discutia sobre aquilo com o diretor e o ator, para ver se eu podia ou não fazer aquilo. Bem, para falar a verdade é muita conversa. E só assim você pode mudar as coisas. Mas não a ideia central.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – Se você trabalha num teatro pequenininho, e começa o trabalho do início – e isso é o ideal...

SL – É.

GW – ...Todos fazendo parte dos encontros. Aí há uma troca, todos sabem o que está acontecendo. Mas em um teatro grande, *Shakespeare, Dramaten* ou *City*⁴⁶, isso não é possível. Porque eles estão fazendo novas peças, então vêm os ensaios... Tudo se repete. É uma pena.

SL – Com certeza. E como você acha que o trabalho sobre Artaud mudou, ou influenciou seus desenhos?

GW – De quais trabalhos você fala?

SL – ...Porque Brook estava estudando sobre o Artaud naquele tempo. Em algum momento isso chegou a influenciar em algum sentido seus desenhos ou não...? Como você se sentia em relação a isso?

GW – (pausa) É, agora, pensando comigo mesma... Claro que isso me influenciou, porque ele, de alguma forma, me ajudou a ser mais agressiva e resistente. E não tão estética.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – Porque essas conversas, e tudo mais, eram bem embaraçosas, eu diria. (pausa) Mas, sabe, eu comparo o trabalho com o diretor, às vezes, <risos> muito de vez em quando, com um bom, um ótimo, casamento. <risos>.

46 Existem vários *City Theatres*: Maiame, Pensilvânia, Austin (Texas), ilha de Malta (Europa), Biddeford (USA). Dessa forma não fica claro a qual teatro ela refere-se.

SL – <risos>. É.

GW – Se você tiver sorte com o casamento, será um bom casamento e as conversas serão boas. <risos>

SL – <risos>.

GW – Porque nós estamos tão perto. Eu adoro essas conversas com os atores. A maioria das vezes, e até aqui, eu faço desta forma: quando eu chego, nós temos a primeira reunião, ele ou ela, explica para os atores o que está sendo feito; eu penduro todos os desenhos na parede. Em minha opinião, temos que discutir com todos, então nós vamos ver o que acontecerá. Só então você pode dizer, “Eu vejo isso de outra forma”, então discutiremos sobre isso. E a única coisa que eu nunca mudo – e eles sabem disso desde o início – são as cores.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – Eu já mudei as cores, mas foi porque eu achava que não estava funcionando e isso não é a mesma coisa.

SL – Um-hum <concordando>. É diferente do que só uma opinião.

GW – Hum <concordando>. (pausa) Mas é pessoal.

<Sergio Lessa e GW falando juntos>

GW – E tem os atores que já ficam com os figurinos desde o começo, para trabalhar com eles. Se for possível fazer isso, faça. E aqui foi muito fácil fazer isso, pois não era um figurino difícil de fazer. E também temos atores que querem ser surpreendidos. E só atuarem com o figurino algumas semanas antes <risos> da apresentação... – É muito interessante ver como eles mudam seu comportamento, modos, tudo... É algo psicológico, não tem nada a ver com arte.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – É um trabalho muito estranho.

SL – <risos> Na peça – porque no filme eu me lembro de uma cena em que eles estão todos mortos, eles jogam cores nos atores...

GW – É, isso. Essa ideia foi do Peter. Acho que essa ideia foi ótima.

SL – É, foi...

GW – Isso foi em cima do que eles tinham no palco: eles tinham sido decapitados, estavam sem as cabeças.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – E tínhamos o azul – E você sabe por que uma era azul e a outra vermelha?

SL – Não.

GW – Não. Porque o vermelho era para as pessoas normais. E o azul, você sabe, se você vem de uma...

SL – De uma...

GW – Sim, sangue azul.

SL – <risos>.

GW – <risos> Isso foi só uma coisa simbólica. Era mais uma brincadeira.

SL – Sim <risos>. Ficou muito interessante. Foi ideia dele?

GW – Não sei bem se foi ideia dele ou se surgiu em uma das discussões. Mas digamos que, se veio ou não disso, ele gostou. E usou, então passou a ser uma ideia dele.

SL – Um-hum <concordando>. E isso foi usado também na peça ou só no filme?

GW – Na peça, começou na peça.

SL – Ah <surpreso>, na peça?

GW – É.

SL – Genial.

GW – E depois eles fizeram muito mais <murmúrio com riso>.

SL – <risos>

GW – <barulho vocal> E virou também um musical maravilhoso. E também foi difícil fazer as músicas. Porque quando estávamos em Berlim, Peter não era muito conhecido. Eu era totalmente desconhecida. O diretor era totalmente desconhecido. O único que era bem

conhecido era o responsável por fazer as músicas. Porque ele já tinha feito músicas para filmes famosos. Então eu e Peter dissemos que não queríamos trabalhar com ele.

SL – <breve riso>.

GW – <risos> Mas isso não era possível. Ele nunca foi desagradável – E nós tínhamos um músico diferente, que fazia música de outra forma, mas ele era jovem, então o teatro resolveu deixar todos no trabalho – E a estúpida da produtora, fez – como chamamos isso?! – uma negociação com ele onde nós sempre teríamos que usar suas músicas. E foi um tormento aquela época. Ainda hoje me atormento com aquilo. Mas Peter Brook disse, “Nós não podemos usá-las”. Então, o teatro sempre o pagava, mas fazia músicas suas próprias músicas. E essas músicas eram inspiradas em quando Peter Weiss... – existia um grupo na Alemanha, que não existe mais, chamado Grupo 47⁴⁷, só com artistas, escritores. E eles encontram-se, encontravam-se, todos os anos, para lerem coisas novas. E Peter leu *Marat*, quando ainda nem havia sido publicado. E ele foi muito inusitado. Assim ele fez música e arte a partir de... – É, tudo que você pode achar numa cozinha e coisas desse tipo, e ele mesmo cantava as músicas. – E Peter Brook ficou sabendo disso e disse, “Eu não vou usar as músicas do Majewski, eu vou usar, vou me inspirar, pela forma como Peter lê seu texto para os críticos e os outros escritores”. – E isso foi maravilhoso, porque ele está atuando e tocando com uma colher e com sons de coisas sobre as outras. (breve pausa) – E quanto à música para os britânicos, você precisa de algo que eles já conheçam. Então, há mais sons musicais no trabalho que Peter Brook fez. A música é muito importante.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – A pessoa que fazia as músicas estava lá sentada em todos os ensaios. E aí dele se não estivesse.

SL – Ah! <admiração>

47 Grupo 47: Uma influente associação literária formada por escritores na Alemanha em 1947. Somente um grupo seletivo de escritores era convidado para participar dos encontros que aconteciam duas vezes por ano. O grupo obteve grande notoriedade rapidamente. Deixou de existir oficialmente em 1977. <http://en.wikipedia.org/wiki/Group_47>

GW – O Peter e os outros atores falavam o tempo todo, “não dá para cantar isso, não dá para cantar isso.” Então ele mudava.

SL – Sério?! <risos>.

GW – E isso era ótimo. Acho que isso nunca aconteceria de novo.

SL – <risos> Não.

GW – <risos>.

SL – E as cores que foram selecionadas? Foram: vermelho, azul – por causa da França. – E eu lembro – do filme... – Não sei como dizer em inglês... Em português é:

GW – Fale, vamos ver se eu entendo.

SL – “Anunciador”. A pessoa que interfere na peça.

GW – Sim, *the speaker* (o narrador).

SL – Sim, *the speaker* (o narrador), é isso mesmo. No filme ele estava de amarelo.

GW – Sim. Você sabe, ele foi um personagem que sofreu uma grande mudança. Ele tinha a frente assim <mostrando algo>. E no palco ele aparecia de preto. E então ele podia se virar a capa do avesso e aparecer de amarelo. Assim, ele era a pessoa que mudava. O lado preto representava a morte e o amarelo o arlequim do outro lado.

SL – Fantástico.

GW – <risos> Isso era totalmente novo. Alemanha era somente assim <mostrando algo>. E na Suécia eu tinha outra coisa para a simbólica. <silêncio>.

SL – É.

GW – <risos>.

SL – Nossa, isso é maravilhoso. Posso... Como eu poderia... Não sei... – Como eu poderia conseguir esses desenhos que você tem? Você poderia enviá-los para mim?

GW – Sim.

SL – Ou eu deveria tirar umas fotos? <risos>

GW – Não precisa. Vamos fazer assim... Eu estou terminando meu livro.

SL – Aquele livro que você falou?

GW – É. Eu tenho bastante, não tudo, porque muitos foram roubados... E... – Eu trabalho com meu filho, que fez a tipografia, tudo. E ele fará fotos, mas isso acontecerá <tosse> no final de agosto. E então posso enviá-las para você.

SL – Ótimo.

GW – Verei se consigo achar outras fotos mais antigas. Tenho seu endereço e tudo mais. Agora você volta ao Brasil?

SL – Sim. Agora eu volto para Londres. Irei à *Royal Shakespeare Company*, olhar o material deles. Eles me disseram que tem algumas coisas lá.

GW – A maioria dos materiais dos teatros é ruim.

SL – É.

GW – As fotos são tão amadorísticas. E se você pensar bem isso é péssimo. Mas eu verei o que posso fazer, não sei o que tenho. Verei se Michaelis, esse é o nome do meu filho, pode fazer isso. Ele sabe muito bem como fazer isso. Mas agora estamos somente na parte dos textos.

SL – Um-hum <concordando>. Quando seu livro começará a ser comercializado?

GW – <risos> Não sei, espero que no ano que vem.

SL – <risos> Ótimo.

GW – É.

SL – Será comercializado somente na Suécia ou...?

GW – Não sei se tem outros lugares que estão interessados. Na Alemanha, claro que eles estão interessados no que estou escrevendo sobre o Peter. Mas, tem só uma pequena parte sobre ele, uma pequena

parte que é uma grande parte.

SL – Sim.

GW – Mas, o livro não é sobre ele. A editora tem me pedido o livro há alguns anos, mas eu disse, “Não sou uma escritora”. <barulho de folha rasgando>. <risos> Eu disse isso a eles e eles me disseram, “Faça isso como se estivesse escrevendo numa folha de papel higiênico. Escreva, escreva” <risos>.

SL – <risos>.

GW – É isso que tenho feito. E agora temos que organizar isso, sabe. Eu disse, “não posso fazer um livro somente escrito, preciso de muitas, muitas, imagens, fotos e coisas desse tipo”. Então, veremos. Não sei se a editora traduzirá o livro, não sei.

SL – Seria maravilhoso ter esse material.

GW – <risos> Não sei! <risos>

SL – Vou procurar. Tenho uma amiga que é sueca. Eu poderia perguntar se ela conhece alguém que pudesse traduzir o livro para o português. Isso seria maravilhoso.

GW – Sim. Isso não é o que chamamos de... – Tem coisas que são muito, muito sérias e quero... – Você tem que perceber que a vida não é somente triste. <risos> (...) Você tem que escrever um pouco de arte, <risos> encontros bizarros.

SL – <risos> É.

GW – Acho que aqui na Suécia, a primeira vez que li isso sobre Ingmar... – Gosto de trabalhar com ele, mas ele não era um santo.

SL – <risos> Era difícil trabalhar com ele?

GW – Era e não era, (breve pausa) eu diria. E poderia ser muito cruel quando queria. Ele nunca foi cruel comigo. Mas, têm alguns tipos tipo de diretores que escolhem um, não alguém importante, claro, alguém menor, e então todos ficam em cima dessa pessoa.

SL – Vão nele <risos>.

GW – Psicologicamente muito inteligente, mas não muito divertido

para essa pessoa.

SL – É.

GW – Mas, <tosse> ao mesmo tempo, nos divertimos muito. Você sabia que ele ficou fora da Suécia por mais ou menos nove anos, porque ele brigou com o pessoal da parte de impostos daqui. Ele ficou tão nervoso que disse, “vou embora da Suécia”. Assim, ele trabalhou em Munique por nove anos. Depois desse fato ele fez sua primeira peça, em Munique, ele escreveu – se descer... – Você conhece a cultura alemã! – eu falo alemão e sueco, e... – Bem, fiz todas as peças com ele em Munique e algumas que ele fez quando voltou. E finalmente, depois de vinte anos, sim, eu pensei, “Isso é como um casamento, nós estamos cansados um do outro, então nós...” –

SL – Vocês tiveram que <risos>... –

GW – Mas... Fizemos muitas, muitas coisas boas juntos.

SL – Qual é a sua favorita?

GW – Rei Lear.

SL – Rei Lear. Essa da... –

GW – Da simplicidade. É. Eu gosto de fazer a mesma peça com diretores diferentes.

SL – Ah <entendimento> Isso é sensacional.

GW – As pessoas dizem que eu sou completamente louca. Eu fiz alguns Strindbergs, A Dança da Morte, O Pai – quatro ou cinco vezes – mas, com diretores diferentes, regras diferentes.

SL – Eu tenho um professor, que guardo a imagem dele dizendo, “melhor do que ver muitas peças, é ver a mesma peça muitas vezes, assim você pode ir fundo, fundo e mais fundo e encontrar...” –

GW – É, é sim.

SL – Claro que...

GW – É claro que eu também fiz peças completamente novas. E isso é uma coisa maravilhosa que eu e Peter fazemos juntos. Eu fiz quase todas as suas peças, não todas, mas a maioria delas. Você fica muito

forte <risos> quando se junta para enfrentar o diretor. <risos> São duas pessoas, sabe <risos>.

SL – (breve pausa) Sua filha participou de alguma das peças do Peter?

GW – Não, ela atuou na Inglaterra. Ela fez Corday.

SL – Sério?!

GW – Sim. E ela fez maravilhosamente bem, e não digo isso porque ela é minha filha. Bem, foi um compositor francês quem mudou a música. Porque aquilo que eu lhe disse sobre a música – quando se faz no teatro. – Eu disse, “faça sua própria música”. Eles não podem – como chamamos isso?! – acusar você toda vez e ganhar em cima disso⁴⁸. Então eu disse, “faça”. E eles fizeram mais ou menos em cima das músicas de Mayevsky – esse compositor francês que vive aqui na Suécia. – E isso foi muito bom. E com isso, ele se apaixonou por minha filha.

SL – <risos>

GW – E, não sei há quanto tempo, cinco anos, ela a fisgou. <risos>

SL – <risos>.

GW – <risos> E você sabe como é, agora ela tem o seu bebezinho francês.

SL – <risos>.

GW – Mas, ela fez algumas direções. Dirigiu uma peça da Sarah Kane.

SL – Hum <entendimento> Qual delas?

GW – Acho que se chama?! – Cave... Crave! (Falta)⁴⁹

SL – Um-hum <concordando>.

48 Gunila parece referir-se aos direitos autorais cobrados em cima de músicas usadas em espetáculos teatrais que são de autores já famosos, que não fizeram a trilha para a peça.

49 A peça Crave de Sarah Kane foi produzida no Brasil, onde foi traduzida por Falta: < <http://www.artistasunidos.pt/arquivo/na-capital/166-falta-crave-de-sarah-kane>>.

GW – E ela também trabalhou com Andy Warhol. Cenário – cenário alemão. Drogados. Ela sempre fez coisas muito difíceis. Ela é muito ocupada

SL – Você já trabalhou com ela?

GW – Hum? <não entendimento>

SL – Você já trabalhou...?

GW – Não, ela nunca quis. E eu entendo o porquê.

SL – <risos> É!

GW – Eu trabalho com meu filho.

SL – É difícil.

GW – Nem um pouco difícil.

SL – Um-hum <entendimento>.

GW – Porque, aqui todos sabem que somos parentes, mas somos duas pessoas trabalhando juntas. E Nádia tem que traçar seu próprio caminho. E agora estou muito velha para voltar a fazer teatro.

SL – Um-hum <entendimento>.

GW – E agora eu estou muito velha para voltar ao teatro. Acho que parei. Estou escrevendo agora <risos>.

SL – <risos>.

GW – Quem é essa amiga sua que pode traduzir...?!

SL – <risos> Ela na verdade estudou com minha prima, ela é sueca – seu pais são suecos – mas ela nasceu no Brasil.

GW – Entendo.

SL – Vou perguntar ao minha prima qual o nome dela e ver se ela conhece alguém que pode traduzir, ou até mesmo ela, porque sei que ela fala sueco muito bem. Nós podemos ver se ela pode traduzir.

GW – É, porque, não conheço ninguém que traduza do sueco para o português.

SL – É difícil. Do francês...

GW – Sim, do francês... Você sabe francês?

SL – Não, mas muitas pessoas que eu conheço sabem.

GW – Sim.

SL – Sei italiano, espanhol, port... Inglês <risos>.

GW – <risos>.

SL – Mas francês, não <risos>.

GW – <risos> De qualquer forma é uma língua latina. Mas, o português é bem diferente do espanhol?!

SL – É.

GW – É. Eu fui a Portugal para dar palestras sobre Strindberg em Portugal.

SL – Sério?!

GW – Sim. Muito tempo atrás.

SL – Tenho uma amiga que é ótima atriz e adora as peças do Strindberg.

GW – Eu entendo o porquê.

SL – Ela fez, não sei os nomes em inglês, mas ela fez três ou quatro peças dele em São Paulo.

GW – Sabe que tem uma peça do Strindberg aqui perto.

SL – Sério?!

GW – É. Todo teatro monta Strindberg. Nem posso mais ouvir esse nome <risos>. Não, isso não é verdade <risos>.

SL – <risos>.

GW – É, Peter traduziu muitas peças do Strindberg para o alemão. Mas você não sabe alemão?! (breve pausa) Não.

SL – Tenho um amigo que sabe.

GW – Sim.

SL – Mas eu...

GW – ...Não. Eu tive que aprender, porque quando eu era criança minha mãe morou na Áustria por um tempo e eu também fui à escola lá. E minha mãe se casou com aquele holandês, mas eles falavam em alemão entre si. Porque ela nunca aprendeu o holandês. E eu falava sueco com ela e holandês⁵⁰ na escola. E claro que com a família dele lá. E quando eles queriam falar algum segredo falavam em francês <risos>.

SL – <risos>.

GW – <risos> Então eu tive que aprender bem rapidinho.

SL – Foi maravilhoso. Estou muito, muito feliz de estar com você.

GW – <riso baixo>.

SL – E aprender todas essas coisas que eu não sabia. Foi surpreendente.

GW – É, e agora você pode ver se consegue fazer algo com isso. Você pode me enviar e eu posso dar uma olhada, se você tiver dúvidas. Porque, por e-mail tudo é tão fácil.

SL – Sim, claro. Farei isso.

GW – Hum <concordando>. Porque, eu não consigo ver como você pode tirar alguma coisa disso <risos>.

SL – <risos>.

GW – Mas você fica, não é?! Aqui em Estocolmo?

SL – Sim, eu fico hoje e amanhã volto para Londres.

<diálogo fora do contexto>

GW – (pausa) É, se você puder viajar mais... Não sei mais no que pos-

50 A língua oficial da Áustria é o alemão, segundo pesquisa realizada, porém Gunila disse que falava “dutch” (holandês) < <http://www.suapesquisa.com/paises/austria/>>, < <http://www.expatify.com/netherlands/countries-that-speak-dutch.html>>.

so te ajudar...Você vai encontrar Peter Brook ou não vai conseguir?

SL – Estou tentando. Eu vou...

GW – Quantos anos ele tem agora?! Tem oitenta?

SL – Ele tem oitenta e... três.

GW – Oitenta e três, quatro, cinco ou algo assim. Você foi ao teatro dele em Paris?

SL – Sim, fui lá. Você já foi?

GW – Já, já.

SL – Gostou?

GW – Sim. Ele e a Mnouchkine. Os dois têm teatro. Os dois são muito, muito interessantes. Mas, eu perguntei a ambos, “Por que fazê-los assim, se vocês fazem coisas culturais, se pagamos para nos sentarmos em bancos desconfortáveis <risos>. Dores nas costas... O que esse teatro tem a ver com cultura?!” <risos>.⁵¹

SL – <risos>.

GW – Isso é um pouco sem sentido. Mas você pode aproveitar arte e ao mesmo tempo conseguir ficar confortável, sabe... <risos> (...).

SL – Concordo com você.

GW – Eu vi, quando fui a Turim e ao Japão, vi Marat, um fantástico Marat no Japão – E essa foi uma experiência fantástica, assistir, não em Paris, mas quando eles estavam em turnê.

SL – Hum. <admirado> Fabuloso.

GW – Fomos lá com três Strindbergs. <risos>

⁵¹ Provavelmente refere-se à plateia tradicional de palco italiano que é encontrada em ambos os teatros. Ver no site imagens do Teatro de Peter Brook “Les Bouffes du Nord” no link: <<http://parisfesta.wordpress.com/2012/04/01/les-bouffes-du-nord/>>. Ver imagens do Teatro de Ariane Mnouchkine “Théâtre du Soleil” no link: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/images/stages,365/stage-au-theatre-du-soleil-2009,1265?lang=fr>>.

SL – Você gosta do trabalho da Mnouchkine?

GW – Gosto. Gosta muito da maioria deles. Gosto do filme, o “Molière”⁵².

SL – Perfeito.

GW – Acho que é uma das melhores coisas que ela já fez. Peter sempre dizia, “Se você fizer um funeral para mim, deve colocar a música de quando o Molière morre.” Conhece?! É fantástica.

SL – <risos>.

GW – E eu coloquei.

SL – Sério?!

GW – Sim. Sim.

SL – Nossa. Perfeito!

GW – Foi como dirigir uma cena. Ela é maravilhosa, maravilhosa. Ela não é fácil, mas!

SL – É. Peter – Peter Brook – é difícil como ela?

GW – Não. Ele é muito, muito educado. Claro que ele é egocêntrico com seu trabalho. A última vez que ele esteve aqui com Carmen⁵³, ele fez Carmen.

SL – Um-hum <entendimento>.

GW – Mas isso foi há muito tempo. Agora ele... – Mesmo que ele – ele é russo, você sabia?! Um judeu russo.

SL – <risos> Sim.

GW – Mas ele é educado como um lord inglês. <risos>.

SL – <risos>.

⁵² Ariane Mnouchkine e o filme Molière: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ariane_Mnouchkine>.

⁵³ La Tragedie de Carmen (1984) <<http://www.answers.com/topic/peter-broCerto>>.

GW – Quando fui à Moscou⁵⁴ fui ao teatro de Mikhail Shchepkin – ele já morreu. <som de pássaros passando> Ele foi fechado a mais de cem anos, é um dos teatros mais velhos de Moscou. Ele tinha seu próprio teatro em Moscou. Agora ele se tornou uma personalidade lá.

SL – Qual foi a última peça que você viu no *Bouffes du Nord*?

GW – Uuu <pensativa>, não lembro. (pausa) Faz alguns anos que fui a Paris. Acho que fui oito anos atrás <silêncio>. Não me lembro.

SL – <risos>.

GW – <para si> Qual foi a última?! (pausa) Estou sem memória.

SL – Tudo bem <risos>.

GW – (pausa) Ele fez uma coisa que achei muito interessante. Na maioria dos teatros o texto tem que ser falado em um inglês perfeito, ou em um suéco perfeito. E nós tivemos uma discussão sobre o ator que fez Marquês de Sade.

SL – Um-hum <entendimento>.

GW – Ele era irlandês. E ele me disse que a primeira pessoa a deixar um irlandês, com um sotaque irlandês, a atuar num teatro britânico – inglês – foi Peter Brook. Assim, foi ele quem deu início a essa mudança, no que se refere à língua.

SL – Um-hum <entendimento>.

GW – E ele continuou com isso *Bouffes du Nord*, colocando vários sotaques diferentes. E isso não era aceitável, sabe!

SL – Humm <entendimento>. Perfeito.

GW – Isso não é maravilhoso?!

SL – É.

GW – Não dá para acreditar que um irlandês não era aceito no te-

atro... –

SL – teatro britânico. É estranho, não é?!

GW – Aliás, isso aconteceu há muito tempo... –

SL – É.

GW – Isso foi há quarenta anos. (pausa) Isso é algo muito difícil, porque... – Eu tive uma longa discussão com Ingmar quando estávamos em Munique. Porque, por exemplo, se você coloca no palco alguém que tem um sotaque de Bayer ou de Berlim, o público fará associações diferentes. Se você fala com um sotaque de Bayer, que é difícil de entender temos quase um camponês no palco. Se você tem um sotaque de Berlim, está mais para um intelectual.

SL – <risos>.

GW – Então você tem que usar essa percepção... É isso que Peter sempre usa. Diferentes sotaques de uma mesma língua. E acho que ele foi o primeiro a fazer isso. Talvez o último também.

SL –É. (breve pausa) Hoje em dia é muito difícil... – E é isso que eu queria saber, mas ninguém me respondeu – Como ele?! – Porque posso entender como eles conseguiam dinheiro na *Royal Shakespeare Company*, mas ele tinha sua própria companhia, como ele conseguia dinheiro para trazer todas essas pessoas de várias partes do mundo e viver lá possibilitando que eles tivessem esse tipo de experiência? E como ele conseguia dinheiro fazer tudo mais? Porque no Brasil... E, perguntei para várias pessoas, e aqui também é um pouco difícil conseguir dinheiro para... com teatro.

GW – Eu não sei. Só conheci duas pessoas assim: Ingmar e Peter Brook. Acho que Peter é... *comme la marchandise*. Ele sabe exatamente como trabalhar com o dinheiro. Isso é um presente. E ele usa isso para o teatro. Ingmar também. Isso é realmente um talento. Ninguém sabe como ele alcançou esse sucesso financeiro. E ele nunca dirá.

SL – É <risos>. Eu escrevi para ele. E ele disse que tudo que havia escrito estava no seu livro. E eu pensei comigo mesmo, “isso não está escrito lá”.

GW – Por exemplo, eu sei que... havia um fantástico ministro da cul-

54 A os 30 anos de idade Peter Brook foi à Rússia e se identificou muito com o teatro de Valentin Plouček. < http://www.theatermania.com/new-york-city-theater/news/04-2005/peter-brook-a-biography_5898.html>.

tura francês André Malraux. E eles eram amigos bem próximos. Eu acho que ele sabia exatamente como usar essa... – E eu tenho certeza que ele nunca dirá ou até mesmo, ele não pode dizer nada. Porque... –

SL – É complicado.

GW – E acontecia o mesmo quando eu trabalhava com Ingmar, porque também trabalhei com outros; eu sempre soube que eu podia – mesmo que eu mesma não estivesse sendo bem paga – fazer o que eu quisesse porque alguém estava colocando dinheiro ali. Claro que os outros, dos teatros mais pobres, não conseguiam todo esse dinheiro <risos>. Mas, para as produções dele, você sabia que sempre podia fazer... Podia mudar... Podia ir para Paris comprar sapatos e por aí vai. Eu não sei como ele faz isso. Não sei. Acho que isso é um presente.

SL – Sim. Claro.

GW – <breve riso> Especulações. Eu não sei. Eles são bons banqueiros... <risos>.

SL – É, com certeza <risos>.

GW – Porque, em Londres, ele morava em uma casa linda. Acho que era em *Holland Street*, uma das regiões mais lindas de lá. Isso já faz muito tempo, então ele não era tão velho.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – Eu não sei. Ele começou muito jovem. Ele era um gênio na universidade, ele tinha 18 anos. Talvez as pessoas tenham dito, “sim, sim... nós podemos”...

SL – <risos>.

GW – Mas era outro tempo.

SL – Sim, com certeza.

GW – E ele vive só para isso.

SL – Com Ingmar é o mesmo? Ele vive para o teatro?

GW – Sim. Ele viveu parcialmente para o teatro e o cinema.

SL – O que ele preferia: teatro ou cinema?

GW – Ele?! Acho que os dois. (breve pausa) No começo não foi muito fácil para ele, mas aos poucos ele foi ficando famoso. Eu diria que ele adora os dois. As pessoas sempre discutem sobre esta questão. Eu nunca fiz um filme com ele. Com ele fiz televisão. Porque...

SL – Você fez... Hum <pensativo>?! Eu montei essa peça – não é uma peça, é um programa de TV – É sobre... É um casal, eles casam-se. É sobre casamento. Não consigo me lembrar o nome.

GW – Muitas peças do Ingmar são sobre casamento. *The Piano* (O Piano)⁵⁵. É essa?

SL – Não.

GW – Ele fez muitos filmes. Eu não gosto de todos.

SL – <risos>.

GW – Não precisamos gostar. (breve pausa) Ele era muito bom em lidar com atores, psicologicamente bom em lidar com atores (pausa). E isso Peter também era.

SL – Qual é a principal diferença entre eles?

GW – Hum? <não entendimento>.

SL – As diferenças?

GW – <tosse> As diferenças eram enormes. (pausa) Por exemplo, eu diria que em <tosse> termos de literatura Peter Brook era muito mais <tosse>. Desculpe. <barulho de xícara>.

SL – <breve riso>.

GW – Uma diferença enorme. Mas, como eu posso <tosse>... Estou falando muito.

SL – É verdade. Estamos conversando há duas horas <risos>.

GW – <som de líquido derramando> Você quer?

55 *The Piano*: não foi encontrada nenhuma peça montada por Ingmar cujo nome em inglês era esse, assim como não foi encontrada nenhuma tradução oficial para o português.

SL – Quero sim, por favor.

GW – <tosse>.

SL – <som de líquido derramando> Obrigado.

GW – Ingmar era uma pessoa de contato, <barulho de mãos batendo no corpo> tocava todo mundo. Peter Brook tinha –

SL – <risos>.

GW – ...Integridade <som de xícaras> <tosse> (breve pausa). O similar era a excentricidade, mas acho que isso era necessário. <som de xícaras> (pausa) Mas, não podemos compará-los, de maneira alguma. Felizmente.

SL – É?!

GW – Ou seria bem chato.

SL – <risos> É, se todo mundo fosse igual seria bem chato.

GW – <tosse> (breve pausa) De todos o que mais gostei de trabalhar foi *Vinarsky*. Mas, infelizmente ele morreu muito jovem. Ele viajou de avião com um grupo de poloneses, gente de teatro, para ver Peter Brook no Irã – ele fez a peça lá.

SL – Um-hum <entendimento>.

GW – E esse avião caiu. E aquele grupo de intelectuais poloneses morreu naquela ocasião.

SL – Oh <expressando pena>.

GW – Ele estava com mais ou menos 35 anos. <tosse> Mas, tiveram algumas – como eu diria – boas parcerias entre Peter Brook, Ingmar e intelectuais europeus. Mas ele morreu.

SL – É, que pena. Você trabalhou com ele?

GW – Com *Vinarsky*? Não, nós fizemos *Marat* <tosse> e então eu fiz – (para si) como se chama isso em inglês?! – (pausa) *Maiakovski*, eu acho. <silêncio> Não sei como traduzir para o inglês. Eles tinham na Polônia uma educação um pouco parecida com a que tínhamos aqui. Se você quer ser um diretor, tinha que estudar um ano de atuação e

um ano de cenografia. Então, você realmente sabia como... –

<Sergio e Gunila falando juntos – (...)>

GW – E a música. <tosse> Eu trabalhei com Vaida e ele fez um trabalho aqui em Estocolmo que eu fiz o cenário. Então, eu vi diferentes formas de preparação, de formação. E isso foi muito interessante.

SL – Um-hum <concordando>. É muito importante dirigir.

GW – É.

SL – Acho que é muito importante ter outras experiências.

GW – <silêncio> Claro que temos diferentes gerações, <tosse> eles são diferentes.

SL – Um-hum <concordando>.

GW – <silêncio> Agora <tosse> temos duas gerações depois de nós, e eles têm que fazer seus próprios trabalhos.

SL – É.

GW – Eu ainda quero – mas agora é muito tarde – Eu adoro ópera.

SL – É sério?!

GW – É, eu fiz (...) e *Fígaro*... É, fiz algumas óperas. Porque essa é uma forma de arte cerimonialista.

SL – Um-hum <entendimento>.

GW – Você consegue ter uma mulher bem gorda que é a primeira a Ahah <puxando o ar> <risos>.

SL – É <risos>.

GW – <tosse> <risos> E na ópera você pode fazer coisas maravilhosas.

SL – É verdade.

GW – (pausa) Na Suécia temos bons cantores, acho que é por causa da língua, uma língua complicada.

SL – Um-hum <entendimento>. (breve pausa) As pessoas aqui gostam

bastante de ópera? Ou é...

GW – Não tanto quanto na Itália.

SL – Um-hum <entendimento>.

GW – Mas, temos cantores muito bons no *Opera House*⁵⁶.

SL – <silêncio> Você já quis ir ao Brasil? Antes?

GW – Eu gostaria <tosse>. Gostaria de conhecer essa metrópole fantástica que foi construída no meio da floresta.

SL – É <risos>.

GW – Enorme.

SL – É, é bem grande.

GW – Em que lugar do Brasil você mora? Eu nunca nem olhei... –

SL – Eu moro em São Paulo.

<diálogo fora do contexto>

GW – Sabe o que você pode fazer?! Ele escreveu uma peça, acho que tem em português, sobre a cultura de colonização. <barulho de porta batendo aumenta um pouco> – Olha para isso, é uma das minhas portas <risos>. Vou fechar, desculpe. <som de passos indo ao longo> <tosse> (silêncio) <som de passos voltando> É o vento <murmúrio ao longe>.

SL – É o vento?!

GW – <murmúrio ao longo> Ele escreveu uma peça que viajou o mundo todo. Acho que foi ao Brasil também. É sobre a colonização portuguesa na Angola, no Congo⁵⁷. Tem uma trilha sonora fantástica. <tosse> A estreia foi em um pequeno teatro e depois... – É uma das peças dele que mais foi apresentada. – Chama-se, (para si) qual é o

56 Opera House (Swedish_Opera): < http://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Swedish_Opera>.

57 Tierno bCertoar: <http://www.tiernobCertoar.columbia.edu/>><http://refrainplayingisrael.blogspot.com.br/2012_09_01_archive.html>.

nome em inglês?! É sobre a colonização. É cruel, mas... <murmúrio> Posso perguntar à editora qual é o nome, porque não tenho todas as traduções de peças em casa. Seria muito. Mas, acredito que ela tenha sido apresentada, encenada, na América Latina.

SL – Fantástico!

GW – <tosse> De qualquer forma, é uma peça pequena, para seis pessoas. E eu fiz... – É, aquela foi uma descoberta fantástica... Eu fiz assim (provavelmente mostrando algo), nessa estrutura de ilha. Tem a ver com medo. Tem a ver com poder. É uma peça política. Claro que agora sabemos que o Congo e Angola não eram politicamente, naquele tempo, como nós acreditávamos que era. É uma peça que você pode brincar com jogos de poder, ditadores, e coisas desse tipo. Você pode mudar alguns nomes e terá uma peça que pode usar para sempre. <tosse> Sei que foi traduzida para o espanhol porque... –

SL – Oh <admiração>, É?!

GW – E nós fomos à Portugal quando houve a libertação do Congo⁵⁸ e de Angola⁵⁹. Peter foi tido o herói deles <risos>.

SL – <risos>.

GW – Isso foi quando Salazar⁶⁰... – Quando o tiraram de lá.

SL – <risos>.

GW – Foi um período realmente sensacional. Posso ver se a encontro e... –

SL – Oh <surpreso>. Seria... –

GW – Era para ser feita para um pequeno grupo, poucas pessoas,

58 História da Colonização do Congo: <http://www.mundoeducacao.com.br/historiageral/a-independencia-congo-belga.htm>, < http://www.slideshare.net/crie_historia8/histria-do-congo> .

59 História da Colonização Portuguesa na Angola: <<http://mnoticias.8m.com/Angola.htm>> < <http://nalupa.com/africa-livre-03-o-reino-do-congo/>>.

60 Salazar conduziu um regime ditador em Angola : <http://jornal-deangola.sapo.ao/19/49/o_impacto_transfronteirico_da_independencia>.

música ao vivo e era uma peça um pouco cruel, ao mesmo tempo.

SL – Gostei.

GW – <risos>.

SL – Vou escrever para você para... –

GW – Sim, podemos manter contato. – Não sei se tenho uma foto de... – Não tenho certeza. (pausa) Fiz tantas, talvez não esteja aqui. – <som de papéis> Essa foi feita fora...

SL – Ah <admirado>.

GW – <mostrando algo> Essa sou eu. E aqui poderia ser um alguém terrível. Um ditador. Podia ser uma prisão. E no final tudo podia cair assim. O buraco tinha 3 metros, sabe!?

SL – Um-hum <concordando>.

GW – E ia bem devagar, porque tinha o ar e <faz som de vento com a boca>. E então, o que estava atrás – quando a revolução tinha acabado: somente os culpados. Sabe, a revolução é assim. Todas as revoluções são difíceis <risos>. (breve pausa) É uma peça bem política. Bem divertida de se fazer.

SL – (pausa) Ótimo.

<diálogo fora do contexto>

SL – <risos> (pausa) Obrigado por tudo.

GW – <tosse> Obrigada você.

SL – Foi incrível.

GW – Espero que consiga tirar algo desse material.

SL – Claro que sim.

FIM.

novembro de 2012

Entrevista de Sérgio Lessa com Jean Guy Lecat

Transcrição e Tradução - Livia Cordeiro Mantovani

Supervisão - Giselle A. Freire e Sérgio Lessa

Revisão – Giselle A. Freire

Jean Guy (JG) – Então, o que você está fazendo em Paris?

Sérgio Lessa (SL) – Em Paris, hoje, eu... eu estou te encontrando e vou encontrar Sally Jacobs em Londres no final de semana, e eu estou tentando coletar mais algumas informações para a minha pesquisa de Mestrado. É sobre cenografia e arquitetura...

JG – Em Paris?

SL – Não, eu estou estudando no Brasil. Você conheceu... - Eu acho que você conheceu o Fausto. Você o conheceu?

JG – Quem?

SL – Fausto Viana.

JG – Sim.

SL – Ele é meu professor...

JG – Um-hum. Mas em Paris, você está procurando por alguma coisa, sim? Para o seu Mestrado?

SL – Sim, eu estou tentando conhecer as pessoas que trabalharam com Brook. Então, eu conheci... - Da última vez que estive aqui, eu conheci Yoshi Oida, e ele foi muito gentil. E eu encontrei Jean Kalman, o iluminador, e eu conheci também... - Eu não tenho certeza se você a conhece, ela mora em Estocolmo, e eu estive lá para entrevistá-la. Ela fez... - O nome dela é Gunila Weiss. Ela foi casada com Peter Weiss e ela fez o cenário para a peça... - Ela estava fazendo o... - Na verdade, ela estava fazendo o desenho dos figurinos de Marat/Sade. E eu estive lá para entrevistá-la e ela foi realmente... -

JG – Você a conheceu em Londres?

SL – Não, eu a conheci em Estocolmo.

JG – Oh!

SL – <risos> Em Londres, eu... - Eu estive lá, mas Sally não pôde me receber naquela época, quando eu estive aqui em Junho, Julho. Então, agora, ela vai me receber.

JG – Oh, ela vai? Eu não a vejo há muito tempo...

SL – Sim, ela vai me receber.

JG – Ela está bem?

SL – Sim! Eu não tenho certeza se ela... - Em Junho, ela disse que estava um pouco doente.

JG – Oh!

SL – Foi por isso que ela não pôde me receber<risos>. Mas, agora, eu acho que ela está bem. Ela disse que eu podia ir até lá e... -

JG – Você poderia me dar o número de telefone... -

SL – O número dela? Sim! Eu vou!

JG – Eu vou mandar uma mensagem para ela.

SL – Ótimo! Então, você a conheceu?

JG – Muito tempo atrás, sim. Eu trabalhei com ela.

SL – É mesmo? Aqui, com Brook? Ou... -

JG – Sim, sim, aqui com Peter Brook, sim.

SL – Esta é a primeira pergunta... Como você conheceu...- Eu sei que isto é... - Mas eu quero mais algumas informações.

JG – Mas, o que você... -

SL – No que eu estou focando?

JG – Sim. Qual é a sua linha para... -

SL – Ok. Eu vou... Eu vou analisar cinco peças de Brook para descobrir se ele tem um método, ou como ele desenvolve a cenografia e os trajes de cena de suas peças. E eu escolhi essas peças...

JG – Você não está tratando de direção?

SL – Não, não de direção. Apenas focando em ce... -

JG – Porque a maioria dos trabalhos de Peter é muito simples, não há muito cenário.

SL – Sim. Eu sei, foi por isso que eu me interessei.

JG – Sim, sim. E a linha é sobre esses cinco espetáculos... Quais são?

SL – Sim, Marat/Sade... -

JG – Marat/Sade.

SL – O próximo é Sonho de uma Noite de Verão...

JG – Marat/Sade foi... Em Stratford?

SL – Foi no... - Não, foi no Aldwych.

JG – Ah, sim, no Aldwych. Não em Stratford, mesmo?

SL – Não... Esteve em Stratford uma vez, mas principalmente no Al-dwych.

JG – E você viu o filme, claro... -

SL – Sim, eu vi... Eu adorei.

JG – E a segunda é... -

SL – Sonho de uma Noite de Verão.

JG – Sim.

SL – Foi em Stratford.

JG – Sim. E não há muitos documentos... -

SL – Sim, eu tenho... -

JG – Você tem algum?

SL – Sim, eu comprei um livro, e ele tem várias informações. Eles fizeram o livro depois que a peça...

JG – Você tem um livro sobre ela?

SL – Sim.

JG – E a terceira...

SL – A próxima é Mahabharata.

JG – Mahabharata.

SL – Depois, *Qui est là*.

JG – *Qui est là*.

SL – E Hamlet.

JG – *Qui est là* ? *Qui est là* foi... Nós a encenamos por um período muito curto.

SL – Sim.

JG – Você sabe disso?

SL – Sim, ela me disse.

JG – E por que você está interessado em *Qui est là*?

SL – Eu não sabia que... Eu me interessei porque... - Eu a escolhi porque eu queria ver se havia uma interação entre o trabalho dos outros diretores e o de Brook. Porque ela foi escrita e era uma discussão sobre o trabalho de direção.

JG – Era sobre direção, era também baseada em Hamlet.

SL – Sim. Foi por isso que eu me interessei.

JG – E a última?

SL – Hamlet.

JG – Hamlet.

SL – A tragédia.

JG – Ok. Como eu... Eu não menciono isso no livro? Como eu conheci Peter Brook?

SL – Oh... Quando eu estava lendo, eu não achei...

JG – Não? Eu achei que... <risos> - Eu estava trabalhando em Paris e, é claro, todo mundo conhece Peter Brook e o grupo dele, e então eles encontraram este lugar aqui⁶¹.

SL – Um-hum.

JG – E eles montaram Timão de Atenas...

SL – Um-hum.

JG – E *The Ik*.

SL – Um-hum.

JG – E, naquela época, eu vi Timão de Atenas e eu parti para Nova Iorque porque eu estava curioso para ver o que estava acontecendo em Nova Iorque. Nós tínhamos um interesse em cultura americana naquela época em Paris, o que acabou agora. E essa cultura às vezes traz muitas coisas. Nós fomos a alguns festivais, como Nancy para estudantes e coisas assim, *Balbucian* pela primeira vez, *Winston Group* e

61 A entrevista aconteceu no sagão do *Theatre des Bouffes du Nord*.

Mabou Mines, Our Last Theater. Todo aquele tipo de trabalho era muito diferente do que nós tínhamos em Paris naquela época.

SL – Um-hum.

JG – E mesmo do que nós tínhamos visto da Inglaterra. Então, eu estava curioso para ver o que estava acontecendo lá.

SL – Hum.

JG – Eu conheci Ellen Stewart, diretora do Teatro *La MaMa*, porque ela veio a Paris com Wilford Leach, um diretor que fez uma comédia musical baseada em um romance irlandês. Havia uma orquestra de cada lado de uma plataforma. Na plataforma, havia um sofá com duas atrizes. E uma tela atrás onde eles projetavam um filme de algumas partes da história, como a casa, porque era sobre algum tipo de... -

SL – <falas se sobrepõem> Lustre <risos>.

JG – ...Sobre bruxas e coisas assim... E Drácula.

SL – Um-hum <concordando>.

JG – E eu não entendi muito bem porque no sul... - Na França, nós não tínhamos muitos materiais, sabe, para muitas técnicas americanas naquele tempo. A França era como a África.

SL – Oh <surpreso>, mesmo?

JG – Era um deserto <risos>. Então, eles trouxeram tudo dos Estados Unidos. É claro, nada funcionou, porque a eletricidade era diferente, a velocidade da eletricidade era diferente etc. Então eu os salvei, porque eu era o diretor de palco daquele teatro, que era o *Colombier*, um teatro criado por Jacques Copeau.

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – E eu fiz amizade com Ellen Stewart, e ela me pediu para ser diretor de palco da segunda parte da trilogia criada por Andrei Serban. E nós fizemos isso em Bordeaux, onde eu abri um espaço novo para o espetáculo. Eu estava trabalhando para Jean-Louis Barrault naquela época.

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – Nós nos conhecíamos muito bem, então, quando eu fui para Nova Iorque, ela me emprestou seu *loft* de graça, e ele me dava pouquíssimo dinheiro, vinte dólares por semana, algo como isso <risos>... E eu construí... - E eu tinha que construir o anexo, o espaço novo. Eu não sei se você conhece o *La MaMa*, em Nova Iorque?

SL – Não, eu... -

JG – Há um espaço pequeno, e há um espaço grande, que nós chamamos de anexo. E nós criamos a terceira parte da trilogia dirigida por Andrei Serban. E então, nós encenamos esses três espetáculos em Nova Iorque – *Medeia*, *Electra* e *As Troianas*. E então, nós fizemos uma turnê, uma grande turnê pela Europa. Nós chegamos em Paris para nos apresentarmos em uma igreja chamada *Sainte Chapelle*. Há dois níveis naquela igreja. É uma linda igreja, a mais velha de Paris. E a terceira, *As Troianas*, nós apresentamos no *Bouffes du Nord*. Era parte do Festival de Outono, e no Festival de Outono, eles usavam o teatro de Peter Brook. Naquele tempo, Peter Brook estava procurando alguém para ajudá-lo a encontrar um espaço na América porque Peter Brook era parte do presente da França pelo Bicentenário para os Estados Unidos, em 1976. E a França ofereceu aos Estados Unidos artistas franceses para fazer teatro e cinema lá. E foi bizarro porque nós oferecemos um diretor inglês. Esses são os franceses, eles fazem o melhor que podem <risos> - Então, ele me perguntou se eu tinha interesse em fazer aquilo. E eu disse que sim. Ele estava especialmente interessado no meu treinamento, porque eu trabalhei em fábricas antes de trabalhar no teatro. Eu desenhava modelos, alguns tipos de máquinas que nós tínhamos que criar para fazer algum tipo de instrumento. Era um trabalho muito interessante, mas estar na fábrica e fazer a mesma coisa todos os dias... -

SL – Sim.

JG – ...Era chato, então, meu irmão mais velho me mandou para fazer um pequeno trabalho no Festival de Marais, em Paris. Eu não sabia nada sobre teatro, mas eu fazia teatro amador à noite, depois da fábrica.

SL – Ótimo!

JG – Então, eu era assistente do administrador, então eu tinha que trazer os artistas, levar os artistas, comprar Coca-Cola, colocar nú-

meros nos assentos, você sabe... Todas aquelas coisas que ninguém quer fazer, e porque você não sabe nada e você é jovem e tem muita energia... <risos>.

SL – Sim, você faz tudo!

JG – É bom ficar perto dos artistas. E porque você é jovem, todos esses artistas são muito gentis com você. Em algum momento, eles disseram – “Você sabe desenhar?”. E eu disse – “Sim, esse era meu trabalho na fábrica”. “Então, vá até o arquiteto deste teatro, porque ele está atrasado com o desenho do palco.”

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – Então, eu fui a esse escritório, onde havia apenas um arquiteto, apenas uma pessoa. E ele não estava atrasado só para esse festival. Ele estava atrasado para esse festival e para um outro! <risos> - Então eu passei dia e noite ajudando ele a finalizar a planta. E eu fiquei com ele por dez anos depois disso.

SL – Oh <surpreso>, meu Deus!

JG – Então, eu fui lá para um mês... -

SL – Para ficar apenas um mês <risos>.

JG – Sim. Então, eu voltei para o festival e eu trabalhei com ele por um ano, e então decidi ser diretor de palco. No ano seguinte, no Festival de *La Famille*, eu fui assistente de diretor de palco. E, depois disso, eu perguntei no *Théâtre du Vieux-Colombier* se eles estavam precisando de alguém. Eu não sabia nada sobre direção de palco, mas, em um mês, eu aprendi com o homem que estava indo embora. E então eu comecei a fazer teatro daquele jeito à noite. E, durante o dia, eu trabalhava com o arquiteto. Essas duas partes interessaram ao Peter Brook, porque ele estava procurando por alguém para buscar um espaço, não para construir o cenário. Ele não queria ter que construir um cenário para cada cidade. Ele queria, em cada cidade, encontrar um espaço que pudesse receber o cenário inteiro. Nós deveríamos fazer uma turnê pelas cidades norte-americanas. E são dois lados, arquitetura e teatro, que o interessam muito. E então, eu nunca parei de olhar para a arquitetura. Eu sempre trabalhei com arquitetura e, agora, estou construindo um teatro com um arquiteto em Nova Iorque.

SL – Oh <surpreso>, é mesmo?

JG – Sim. E outro em Madri, então, eu sempre mantive um pé na arquitetura e o outro no palco <risos> - E eu gosto disso, porque nós precisamos de uma ponte.

SL – Sim, é importante.

JG – Sim. Então, eu aceitei esse emprego e eu fui para os Estados Unidos para procurar espaços diferentes; e o meu contrato era para seis meses, e eu acabei ficando por quase vinte e cinco anos! <risos> - Uma coisa era interessante, porque eu nunca contei essa história ao Peter Brook. Quando nós estávamos em Roma, eu transformei um espaço para A Conferência dos Pássaros.

SL – Um-hum <concordando>.

JG – E todo mundo dizia que Peter Brook era um deus, então ele devia saber tudo. E eu pensei comigo – “talvez ele não precise de uma pessoa tão jovem quanto eu, que não tem muita experiência”. Mas, ao mesmo tempo, ele foi a Roma, e em Roma havia uma pessoa nova organizando a cultura...

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – Ele queria transformar um parque, e então ele me disse – “você pode fazer o que você quiser, porque, depois, nós vamos transformar esse parque. Eu tenho apoio e eu posso cortar árvores, e posso fazer um morro com areia...” Era uma grande máquina... Então, eu construí uma parede, eu cortei árvores, eu construí os assentos, e nós tivemos esse espaço extraordinário pela primeira vez, para A Conferência dos Pássaros.

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – Porque A Conferência dos Pássaros nunca tinha sido apresentada em um ambiente interno até aquele momento. Nós a montamos em Avignon e então fomos para... -

SL – Espaços abertos.

JG – Sim, para um espaço aberto. Peter Brook chegou, e então, ele olhou o espaço, ele trabalhou com os atores, e então, ele me disse – “o espaço é muito grande. Então, esta noite nós podemos empurrar

assentos para fazê-lo ficar um pouco menor.” Você sabe, nós não podemos empurrar assentos. Temos que quebrar tudo e fazer de novo. Então, eu não fiz nada porque eu achei que não tínhamos tempo, não tínhamos as pessoas para fazer aquilo, nem o dinheiro. Mas, durante o espetáculo, ele veio até mim e disse – “Você sabe, Jean Guy, é melhor assim” <risos> - Então, eu entendi que nós tínhamos algo a ver juntos porque ele não tem a visão de espaço que eu tenho. É um trabalho meio complicado imaginar um lugar... -

SL – Para receber... -

JG – ...Terminado, você sabe, com os atores, com todo mundo. Quando você vê uma coisa, você tem que imaginar como seria com a proporção certa. Porque... o espaço que procurávamos não era o cenário. O cenário é mais ou menos a forma.

SL – Um-hum <concordando>.

JG – Peter Brook não estava procurando uma forma, ele estava procurando um espírito e proporções. Porque quando falamos de seres humanos, estamos falando de proporções.

SL – Sim.

JG – Porque nós temos três dimensões. E o espaço tem três dimensões, o cenário tem apenas duas dimensões,...

SL – Um-hum <concordando>.

JG – ...Duas faces. Esta é a principal diferença – como os atores se movem dentro de um espaço, e como manter lá, o que é o mais importante, a presença deles.

SL – Um-hum <concordando>.

JG – Mas, nós temos também que buscar uma certa estética porque, primeiro, o espaço é o cenário, e o público está dentro do cenário. E porque o público está dentro do cenário, ele não está assistindo, está *compartilhando*. Atores e público no mesmo cenário. Essa é a primeira coisa, e a segunda coisa é provavelmente a mais importante, porque... no palco, para dar um *zoom*, nós não podemos fazer como no cinema. E não muda muita coisa se o ator se mover para perto do público, porque ele estará perto apenas de uma parte do público, mas não de

todo mundo. Então, criar um efeito de *zoom* é mais ou menos eliminar tudo de trás do ator. Então, você apaga a luz, e a parede tem que desaparecer.

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – Então, os atores ficam sozinhos e parece que eles estão mais perto... Porque quando estamos assistindo a alguma coisa que está na nossa frente, estamos assistindo a alguém dentro de um contexto. E este contexto nos conta a distância.

SL – Um-hum <concordando>.

JG – Não há referência, não há possibilidade de se saber a distância exata. Quando você olha as nuvens no céu, você não sabe o quão alto elas estão, até que um avião venha abaixo ou acima das nuvens, e então você entende se elas estão muito altas ou muito baixas. É a mesma coisa quando você está olhando para um palco. Um ator pode parecer muito distante, mesmo se ele não estiver distante, porque o contexto cria muitas referências que te dizem que o ator está distante. Como se você estivesse no canto da sala.

SL – Um-hum <concordando>.

JG – Você parece menor do que se você estivesse na frente da parede. Mas é exatamente a mesma distância. Porque seu cérebro acha que, se você está no canto, há uma perspectiva, então, você parece menor. Então, nós nunca vemos a verdade. E nós temos que trabalhar com isso. Porque nós não vemos a verdade, nós podemos organizar o espaço de um jeito que os atores pareçam mais perto ou não.

SL – Um-hum <concordando>.

JG – Por exemplo, se há um teto baixo, o espaço parece muito amplo. Se o teto é muito alto, o espaço parece mais íntimo. Porque você elimina uma referência. Então, todos esses tipos de coisas são muito importantes quando você está procurando um espaço para Peter Brook, sentir a distância exata entre os atores e o público. E essa distância não é cinco ou seis metros. Essa distância é como aquele ator vai parecer dentro...

SL – <falas se sobrepõem> Dentro daquele contexto.

JG – ...Daquele espaço. Então, naquele espaço, poderia ser cinco metros, em outro espaço, poderia ser três ou quatro. E essa é a dificuldade real para que se aprecie a presença dos atores e, em turnê, Peter Brook tem exatamente a mesma impressão. A mesma relação entre atores e ele. E ele se senta na terceira ou quarta fileira, mais ou menos, para dirigir os atores. Então, ter essa relação significa mudar a abordagem. E não é uma questão de ter doze metros nesta direção, e dezessete metros naquela direção. Porque depende de que tipo de espaço, qual é a forma do espaço, o quão alto é o espaço, o quão profundo é o espaço, e qual é a cor do espaço.

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – E tudo isso cria uma certa relação entre você e a parede. E algumas paredes arrastam o ator para trás, e outras paredes empurram o ator para o público. E esse é um exercício muito bom para entender o que... - Como nós podemos ter alguma coisa... - Como o espaço pode nos dar alguma coisa. Mas, ao mesmo tempo, é muito difícil porque, se você cometer um erro, você não pode mudar nada.

SL – Um-hum <concordando>.

JG – Você teria que mudar a posição dos assentos <risos>, o que é mais ou menos impossível. Então, você tem que... -

SL – <falas se sobrepõem> Ser preciso.

JG – ...Decidir as possibilidades de presença dos atores antes de construir qualquer coisa. E isso requer <risos> uma certa pesquisa e uma certa experiência. Nós cometemos alguns erros, mas nós transformamos mais ou menos duzentos espaços e deu tudo certo em quase todos. Então, isso foi algo muito interessante.

SL – Sim, é! Ah <pensando>... Outra coisa que é muito interessante para mim. Porque nós estávamos assistindo... - Depois de Mahabharata... - Não depois, o tempo todo... Brook teve alguma coisa a ver com as teorias gregas... - Nós temos... porque ele trabalha com...

JG – Na forma?

SL – Sim, durante a peça. Foi estranho, porque você tem... Você tem o inferno, você tem o céu, você tem as entradas das partes... -

JG – Sim, mas isso não teve nada a ver com os gregos, porque os gregos não inventaram nada, eles apenas usaram o espaço... - Você sabe, você precisa construir o espaço que você precisa e não construir o espaço por causa da tradição. Eu odeio tradição.

SL – Um-hum <concordando> <risos>.

JG – No Teatro, a tradição não faz o menor sentido. Nós estamos em 2001, 2014, ou estamos nos anos 1960, você sabe, as tradições são diferentes e a relação com o público muda. Os gregos têm formas naturalmente muito simples, porque eles não precisam de mais.

SL – Um-hum <concordando>.

JG – Eles apenas precisam ter as pessoas... -

SL – <falas se sobrepõem> Em volta do palco.

JG – ...Em volta do palco. E essa é a forma mais simples que podemos imaginar para uma cerimônia. E a tragédia grega era, primeiramente, uma cerimônia, e, depois, uma competição em Atenas. E, mais tarde, o Teatro se desenvolveu em todos os lugares. Mas, o mais importante era essa competição em Atenas. E foi assim que isso chegou até nós, com Sófocles, Eurípedes e... etc. Mas, antes, havia uma cerimônia, porque era o início do ano, em março. É por isso que dizemos “dezembro”, porque é o décimo mês. O décimo primeiro era janeiro, e o décimo segundo <risos> era fevereiro. As pessoas se esqueceram, mas há, dentro da nossa cultura, muitos vestígios da origem da nossa civilização.

SL – Um-hum <concordando>.

JG – Então... - Mas, nesse Teatro, nós estávamos procurando pela relação mais simples que poderíamos ter com... aquela cidade, naquele dia.

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – Você sabe? E, em outra cidade... -

SL – <falas se sobrepõem> É uma relação diferente.

JG – ...A relação é diferente. Exceto o que nunca muda, a relação forte que precisamos entre atores e público, e essa distância exata. Que não é uma certa metragem, mas uma certa apreciação. Porque também

depende de quão distante o público estará sentada no local. Nós estamos procurando por essa curva que temos aqui, mas, muitas vezes, isso não é possível. Então, nós temos que organizar o público no local até um certo ponto. Senão, os atores não podem chegar perto do público se quiserem. Então, é um pouco complicado, há vários detalhes diferentes que temos que checar. Mas, mais ou menos, isso funciona. Mas, a relação grega é a da forma muito simples. Nós vemos o público e os atores, e então nós temos um espaço, como no Teatro grego.

SL – Sim.

JG – Mas, o Teatro Grego tem apenas duas entradas no palco. Eles têm esse camarim que eles chamam de “cena” atrás, e o “proscênio” é o que nós chamamos de palco hoje em dia. Peter Brook cria essa conexão entre essa forma grega, forma greco-romana, e o teatro de semi-arena⁶², que é a forma elisabetana, de Shakespeare. E o proscênio em forma de arco. Então, nós temos no teatro elisabetano, um tipo de bastidor.

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – E isso nos dá a possibilidade de ter seis entradas, que são – duas entradas atrás do proscênio, duas portas, e duas entradas através da audiência. Porque não há palco, a primeira fileira da audiência fica... -

SL – <falas se sobrepõem> No... -

JG – ...No palco.

SL – Sim.

JG – Então, nós temos... - E isso é interessante porque uma vez eu transformei um espaço em Avignon para Mahabharata chamado *Bourbon*, e esse espaço é usado todos os anos porque... -

SL – E todo ano você tem que modificá-lo novamente?

JG – Não, todo ano eles usam esse espaço de fora, é uma pedreira... -

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – ...Para concertos, ou teatro ou qualquer outra coisa, ou para

dança. E eles podem usá-lo como ele está porque o que nós fizemos com Peter Brook foi mais ou menos universal. Então, todos podem usá-lo porque está nas proporções corretas. Então eles não precisam modificá-lo... -

SL – Mais.

JG – A acústica é boa. Quando você está dentro, você se sente bem, você não sente que é grande demais ou pequeno demais, você apenas se sente bem. E é redondo, mais ou menos redondo. E há três lados diferentes, três saídas diferentes. Quando nós transformamos o espaço em Nova Iorque, você leu essa história, a cidade queria reformar o teatro depois de Mahabharat e O Jardim das Cerejeiras, mas eles nunca o fizeram, porque todo mundo adorou o teatro como estava. Então, agora, eles estão trabalhando nesse palco temporário que eu construí para Mahabharata. Ele foi construído para durar um ano e isso já faz... -

SL – <falas se sobrepõem> <risos>.

JG – ...Vinte e cinco anos ou mais. E há um palco novo lá, mas ninguém ainda o utilizou. Então, é o que eu estou falando, isso é possível porque, mais uma vez, a transformação criou uma forma universal que todos podem usar sem ter que modificar a relação principal. E o cenário, o espaço em si pode ser usado como está.

SL – Você acha que da primeira vez com Mah... - Por exemplo... Quando você diz “espaço universal”, você está se referindo aos trabalhos de Brook, porque ele quer ser... - A pesquisa dele quando ele veio para Paris era para montar um grupo universal, diferente... Multiétnico, pessoas diferentes do mundo todo, etc. Você acha que há uma... -

JG – <falas se sobrepõem> Não... Sim, há... -

SL – ...conexão? E como foi, no começo, vocês descobriram essa forma, essa relação, ou ela foi desenvolvida ao longo do tempo?

JG – Não no começo, mas ela foi desenvolvida muito rapidamente. Porque, primeiro, a experiência que eu havia tido antes, eu trabalhei com Jean-Louis Barrault e com o arquiteto dele e... Jean-Marie Serreau, várias pessoas que também estavam procurando por simplicidade. E a questão central era esta – quando você está trabalhando no Teatro, e isso é verdade para outras coisas... - Quando você está traba-

62 Thrust theatre.

lhando com Teatro a referência é o ser humano, a primeira referência é a proporção do ser humano. Quando você conversa com arquitetos hoje em dia, e você pergunta a eles – “por que não há nenhum ser humano nos livros de arquitetura?”. Porque a maioria dos livros agora, e isso não era verdade no passado, especialmente no século XIX, quando havia pessoas em toda a parte, eles desenhavam pessoas em toda a parte. Mas, hoje em dia, não há ninguém nas fotos.

SL – Sim.

JG – E quando você pergunta ao arquiteto por que eles fazem isso, eles dizem – “porque o ser humano tem proporções erradas” <risos> - Então, é fabuloso...

SL – Negar... <falas se sobrepõem>.

JG – ...Perceber que nós não somos bons... Que nós não temos a forma certa para os arquitetos. Deus não entendeu... -

SL – <risos> <falas se sobrepõem>...A natureza...

JG – ...a arquitetura. <risos> Sim... Mas, eu posso imaginar... Se o ser humano fosse diferente, a arquitetura seria diferente também. Então, eu não acho que exista uma relação entre a arquitetura moderna e a proporção do ser humano. Porque se nós fossemos diferentes, acho que também teríamos as proporções erradas para a arquitetura moderna. Sempre proporções erradas.

SL – Sim... <risos>.

JG – Porque a arquitetura quer trabalhar para si mesma. Você sabe, quando eu construí o teatro, os arquitetos vieram na segunda-feira, quando não havia ninguém no teatro para tirar fotos. É muito bizarro! Os atores, dançarinos, pessoas da administração, o público incomodavam os arquitetos. E isso é exatamente o oposto do significado do que o teatro deveria ser para Peter Brook. Que é o ser humano no centro de tudo. E o ser humano como referência para tudo. Então, quando eu faço um espaço, eu não uso a fita métrica. Eu uso apenas meus passos. Como o arquiteto em... -

SL – <falas se sobrepõem> No passado <risos>.

JG – Do começo. Então, às vezes, não é perfeito, mas eu sei que são

quinze passos, meus passos, minha dimensão. E, mais ou menos, porque era mais rápido e mais fácil fazer daquela forma, mas há algo interessante por trás disso, que é – quantos seres humanos podem estar entre os atores e o público, ou quantos seres humanos nunca estarão lá?

SL – Um-hum <entendendo>.

JG – Mas, quando você está assistindo alguém, por exemplo, nós estávamos falando hoje, nós escolhemos... - Por que este local? Porque nós não nos conhecemos...

SL – <risos>.

JG – Então, não podemos ser mais próximos. Sabe, na vida, há uma distância natural para fazer tudo.

SL – Um-hum <concordando>.

JG – E há uma distância natural para o ator falar com o público. Há todas essas pessoas ao redor... Então, isso foi uma coisa muito importante para mim porque eu sempre viajava antes da companhia. A companhia terminava o trabalho no sábado e, então, eles chegaram... Eles viajaram no domingo, e visitaram o teatro na segunda-feira. E nós nos apresentamos na terça-feira e etc.

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – Então, nós economizamos tempo e os atores não tiveram que ficar em um hotel... -

SL – <falas se sobrepõem> Por muito... -

JG – Nós viemos por causa do cenário. Então, quando eles chegaram, o cenário estava terminado. O espaço estava... -

SL – <falas se sobrepõem> Pronto... -

JG – ...Transformado. E uma coisa foi muito curiosa sobre a chegada dos atores. Eu fiz uma marca no chão, que, para mim, não era o centro do espaço, mas o centro de gravidade, que é onde eu acho que a relação entre os atores e o público deveria estar.

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – E quando os atores chegam, eles vão ao palco, e olham para o público. E é ali que eles vão representar. Mesmo que Peter Brook diga a eles – “Chegue mais perto” ou “Fique deste jeito” ou “Fique daquele jeito”, eles sempre acabam... -

SL – <falas se sobrepõem>Ali.

JG – Exato, porque é ali que eles sentem... -

SL – Todo mundo.

JG – ...Todo mundo. Se eles não estão na minha marca, eu tenho certeza de que, no dia seguinte, Peter Brook vai me dizer – <risos> “Podemos ficar mais perto ou empurrar...?” <risos> - Sabe? Então, esse é um momento muito importante para mim porque, se os atores, quando eles vêm, param na minha marca...

SL – <falas se sobrepõem> Está perf... -

JG – ...Está feito, ok? <risos>.

SL – Você fez seu trabalho.

JG – Sim, eu fiz meu trabalho, e vai funcionar. Porque, depois disso, nós temos pouquíssimo tempo para mudar qualquer coisa. Então, esse é um momento muito importante para mim. Na maior parte do tempo, funciona, mas, claro, depois que tivemos experiências e treinamento, e nós conhecemos muito bem um ao outro...

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – ...Com Peter Brook. Mas, a dificuldade daquele trabalho era que nós tínhamos que encontrar um coprodutor que fosse mais ou menos... - Berlim, Zurique, Nova Iorque... - cada cidade daquelas sempre participaria na criação do espetáculo.

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – Então não era apenas comprar o espetáculo, dar dinheiro para o espetáculo existir. Aquilo era a base para Peter Brook. Então, mais ou menos, cinco, seis cidades ao redor do mundo...Tóquio... Onde, às vezes, nós ficávamos por seis meses, um ano. Nove meses para vários espetáculos, *Carmen* ficou algo como isso em Nova Iorque, sabe, períodos muito longos. Então, para assinar um contrato com essa cidade,

nós tínhamos que ter certeza de que poderíamos nos apresentar em algum lugar.

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – Então, eu tinha que ir antes... -

SL – Para escolher... -

JG – ...De o espetáculo existir. Então, a questão para mim era – “Peter Brook, o que você quer?”. A resposta era – “Eu não sei” <risos>. Sabe, Peter Brook está *procurando* por algo, ele não pode responder àquela pergunta. Então, cada vez que eu visitava as cidades para assinar o contrato, talvez seis meses ou um ano antes... -

SL – Oh <entendimento>, meu Deus, porque ele ainda estava desenvolvendo...A peça...

JG – <falas se sobrepõem> Sim, porque... -

SL – ...Não estava pronta ainda.

JG – ...A administração precisava ter certeza de que... -

SL – <falas se sobrepõem> Que vocês iriam lá.

JG – ...Que nós teríamos o dinheiro para começar... E Mahabharata teve nove meses de ensaio, então nós tínhamos que conhecer as cidades muito antes. Então, eu tive que ter uma reunião com Peter e perguntar qual era a cor do espetáculo. Qual era a proporção.

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – Quantos assentos, quantos atores... Nós tínhamos que imaginar alguma coisa, para que eu pudesse ir a algum lugar, e então... -

SL – <falas se sobrepõem> Tentar imaginar... -

JG – ...Imaginar... -

SL – ...O que iria acontecer <risos>.

JG – ...Antes, para que pudéssemos ter o primeiro ensaio.

SL – Oh <surpreso>, meu Deus.

JG – Sim. E isso foi uma experiência interessante, porque, depois desse

processo tão longo... Você encontra uma companhia, você transforma o espaço, você constrói os assentos, é muito longo, você tem o engenheiro e várias outras pessoas... E, então, você tem que manter a sua primeira ideia. Senão, você perde alguma coisa e, no fim, não era aquilo que você estava pensando em fazer, junto com Peter. Então, aquilo era o mais difícil – manter o espírito. E a cor do espaço era uma das questões. Mahabharata era mais ou menos rosa, vermelho... Eu não sei por que, mas tem vários detalhes como esse, de um espaço para o outro. Uma vez, nós encontramos uma pedreira azul, na Nova Zelândia, que era absolutamente linda, com o ocre do chão, e o ocre do figurino. Mas há alguns detalhes que nós precisamos encontrar desde o princípio.

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – E os atores... - Seres humanos. Porque um ser humano ocupa um certo espaço aqui, no *Bouffes du Nord*. E nós queríamos ter exatamente a mesma relação. Não necessariamente a mesma distância, porque se nos tivermos... - Aqui, nós temos quinhentos assentos, nós temos todo mundo ao redor, no nível da rua. Com dois camarotes. Claro, num espaço aberto, nós não podemos ter camarotes. A organização será diferente, com provavelmente mais pessoas... Eram mais ou menos novecentas. Então, como a proporção do espetáculo e do público vai funcionar? Essa era a questão.

SL – Sim.

JG – Se você fizer o espaço grande demais, as entradas dos atores levam tempo demais, e, então, você muda alguma coisa na razão do espetáculo. Se a distância for muito curta, então, elas são muito compactas, e parece muito bizarro.

<risos>

JG – Então, em Avignon, por exemplo, nós visitamos uma pedreira, e há uma foto, no livro, dessa pedreira, e era uma pedreira abandonada. E havia um monte de coisas pelo chão, um monte de pedras que caem todos os dias. E Peter Book estava observando o espaço com Chloe Obolensky, que fez os figurinos para Mahabharata. E eles perguntaram – “o que você acha se nós nos apresentarmos aqui?” E eu disse a eles – “não, se nós fizermos Mahabharata nesta pedreira, nós deveríamos nos apresentar ali.” E eu andei dez metros para frente. E Peter Brook

disse – “é muito pequeno!”. E eu disse – “não, é maior do que no *Bouffes du Nord*. Esta pedreira é muito alta, tem cerca de sessenta metros de altura, então, tudo parece pequeno. Mas quando nós construirmos os assentos, para empurrar o público com relação àquela parede, para criar um tipo de teatro grego, e com as luzes à noite, eu acho que vai funcionar.” Peter Brook não estava convencido, eu podia ver... <risos> - Então, eu disse a ele – “ok, então, nós levantamos o chão 3 metros, porque nós temos que fazer isso, para ter uma rocha, e os cascalhos e tudo, porque, se chover, a água vai escoar bem rápido, e, depois de uma hora, nós podemos fazer a peça. E, então, fazemos um caimento para a saída, para que a água possa sair e ficar lá. E, então, construímos uma grande parede, na terra, para finalizar o espaço e modificar a acústica. Nós fazemos isso, construímos a primeira parede, e então você volta, e haverá tempo para mudar”. Então, eu fiz isso, e ele voltou com Chloe Obolensky e Jean Kalman, eu acho, para ver o espaço. E era exatamente o mesmo lugar, a mesma distância, e, então, ele disse – “é muito grande” <risos> - Então, Peter Brook... -

SL – <Falas se sobrepõem>

JG – ...Disse que era pequeno demais, e, depois, grande demais. Eu acho que... Então, nós tivemos uma discussão e eu mostrei a ele no espaço, que não estava terminado, apenas a primeira parede, eu mostrei a ele mais ou menos, o espetáculo inteiro. Então, eu tive que interpretar todos os atores, para mostrar a ele onde a água ficaria, e o rio atrás e etc. Eu disse isso, e, então, quando ele veio, no final, ele viu que funcionava, na proporção certa. Mas até noite de estreia, ele não estava convencido <risos> - Mas, naquela noite, com o público, era exatamente a proporção correta. Que era muito maior do que aqui, no *Bouffes du Nord*, porque nós tivemos que... - A pedreira era enorme! Então, essa experiência foi interessante para imaginar como a presença do ser humano pode se manter igual, mesmo se o espaço for diferente. Mesmo se o espaço for maior. Porque, muitas vezes, o ator parece muito longe, pequeno...

SL – Sim.

JG – E, também, a presença acústica, porque Peter Brook nunca queria usar microfones...

SL – Perfeito...

JG – Então, nós temos que criar... -

SL – A acústica perfeita.

JG – A acústica perfeita.

SL – E... eu estava curioso a respeito disso... as cidades que contratavam vocês, eles te davam dinheiro para fazer tudo, ou como vocês eram capazes de reconstruir tudo? Como funcionava... -

JG – Não... -

SL – ...Nos lugares aonde vocês iam... -

JG – Na maior parte do tempo que eu trabalhei com Peter Brook, eu era um membro da companhia, e, quando nós chegávamos a uma cidade, havia duas possibilidades – uma instituição particular, como quando nós fizemos Carmen, foi a Fundação Schubert que tomou conta da produção com Alexander Cohen... Isso era uma coisa. A outra coisa era, na maior parte do tempo, talvez oitenta por cento do tempo, era a cidade, ou o governo que tomava conta... Então, nós não tínhamos que pagar nada.

SL – Certo.

JG – A ideia era...

SL – Mas, por exemplo, se vocês quisessem... - Se vocês precisassem... - Por exemplo, você recebe uma quantia em dinheiro para reconstruir um lugar, ou era... -

JG – Não, não, não era assim. Nós tínhamos... - Nós trabalhávamos com a cidade, e a cidade pagava por tudo.

SL – Pagava por tudo... Oh <entendimento>, certo.

JG – Por que, em uma turnê normal... - As pessoas virão para cá - Numa turnê normal, o público... - Não o público, a cidade ou os organizadores têm que pagar pelo transporte do cenário e também pagar um técnico para construir o cenário. A ideia com Peter era não transportar nada. Senão, os atores teriam que esperar. Nós terminaríamos em uma cidade, desmontaríamos o cenário, o colocaríamos num avião ou num barco, iríamos para outra cidade, e então, haveria um intervalo.

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – Custa dinheiro, porque todo mundo tem que esperar cinco dias ou uma semana até o cenário chegar, então...

SL – <falas se sobrepõem> Para reconstruir tudo e...

JG – Isso era uma coisa. E a segunda coisa era não ter um cenário, porque o cenário pode funcionar em uma cidade, mas não em um novo espaço em outra cidade. E então, não teríamos essa relação tão importante da qual precisamos, que é ter os atores e o público no mesmo espaço.

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – Mesmo espaço significa o mesmo tipo de cor e estética. Não necessariamente exatamente o mesmo espaço. Às vezes, nós temos que construir alguma coisa para ajustar...

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – Mas, quase o mesmo espaço.

<diálogo fora do contexto>

JG – Então, o dinheiro era gasto pelas pessoas que faziam os serviços. Eu ia até lá, eu escolhia o espaço, eu fazia um plano, eu pedia uma transformação, para construir uma parede, pintar tudo... Dependia, às vezes, nada; às vezes, muito. E a organização pagava por isso.

SL – Um-hum <entendimento>.

JG – Depois, havia um acordo sobre o custo da peça, quanto a peça... -

SL – <falas se sobrepõem> Quanto a peça deveria custar para dar lucro.

JG – ...Quanto eles gastaram para nos receber... - Então, isso era outro acordo com a administração. Porque, se a transformação custasse uma fortuna, é claro que nós dividíamos, mais ou menos... Mas o técnico e tudo o mais vinham... E isso era importante porque, na maior parte do tempo, nós tínhamos que transformar os espaços para diferentes tipos de público. Nós fomos aos Estados Unidos, onde as pessoas têm hábitos diferentes, e proporções diferentes, os americanos são maio-

res... <risos> - Ou no Japão... E eu não quero impor um jeito francês. Porque se a relação entre o público e os atores vem de mim, e se a estética do palco vem de mim, eu não quero mudar os hábitos do país. Eu dou a eles mais ou menos a forma que eu quero, mas os detalhes, e a cor, e a qualidade vêm das pessoas que nos recebem, porque o organizador em Nova Iorque sabe que tipo de conforto...

SL – <falas se sobrepõem> De assentos... <risos>

JG – ...O público quer ter... - E os japoneses: o quão limpos os assentos deveriam estar etc. E eu não quero dizer a eles como eles devem fazer isso. Eu quero que... - Porque o público tem que vir e se sentir confortável.

SL – Um-hum <concordando>.

JG – Não estar em algo completamente diferente e estranho, o que poderia acontecer se nós impuséssemos um jeito francês. O que nós queremos mostrar a eles não é como estamos construindo assentos, mas como estamos fazendo aquele espetáculo, o que é completamente diferente.

SL – Sim. Eu entendo... - Jean, você teve algum... - Antes de você começar a trabalhar com Brook, você teve algum contato com o trabalho dele? Em Londres, por exemplo, você viu aquelas peças?

JG – Não, não. Eu vi um espetáculo, mas, assim como eu vi muitos espetáculos, jamais pensei que poderia trabalhar com aquele deus <risos>.

JG – Não, era alguém... Especialmente na França, todo mundo via que ele era alguém especializado em Shakespeare. Nós o conhecíamos por isso. E eu não conseguia imaginar, quando era jovem, porque, naquele tempo, eu fazia alguns cenários e um pouco de iluminação, mas eu era jovem, eu nunca fui à escola para aprender isso, então... Meu treinamento não era tão grande, então, eu não podia imaginar que Peter Brook estava procurando alguém como eu. Então, eu vi um espetáculo, mas nunca imaginei que iria trabalhar com alguém como ele.

SL – Qual espetáculo você viu lá?

JG – Sonho de uma noite de verão...

SL – <falas se sobrepõem> Você gostou?

JG – ...em Paris. Sim, era fantástico! Mas, eu não estava pensando no cenário, eu estava apenas assistindo...

SL – Assistindo o espetáculo.

JG – Sim. E nós vimos o *US*, porque ele estava... Tem um filme, que está em Paris agora. *Tell me lies...*

SL – Um-hum. Eu tenho.

JG – Ah, você tem o filme? Nós podemos comprar na...?

SL – Na internet, sim.

JG – Ah, sim, eu vou comprar. Eu não tenho. Mas agora, está passando em dois ou três cinemas em Paris.

SL – Está passando? Ah, perfeito!

JG – Sim, sim. Eu acho que isso é importante. Hoje em dia, há guerras em toda parte e ninguém mais protesta.

SL – Sim.

JG – Comparado com todos os protestos que haviam...

SL – <falas se sobrepõem> Os que haviam naquele tempo... Isso é outra pergunta. Por que Brook... Eu sei que ele... Mas, às vezes eu vejo que pessoas envolvidas com ele querem discutir política, e ele... Não é o foco dele. Como ele... Qual era o acordo sobre isso no grupo?

JG – Não, porque há... Para Peter Brook, o Teatro não está aqui para dar uma resposta. Eu acho que se você explora a questão do ser humano, como Shakespeare, Molière e etc., você explora...

SL – <falas se sobrepõem> Não é uma...

JG – ...todas as questões do ser humano.

SL – Sim.

JG – Mas Shakespeare não tem que nos dar uma resposta. E ele nunca deu. Ele nos deixou...

SL – <falas se sobrepõem> Ele apenas mostrou...

JG – ...uma grande pergunta no final, como em *Rei Lear* ou... Você sabe. Mas ele está observando um processo em *Rei Lear*, aquele homem como um profundo... Ele está abrindo os olhos, ele está aqui, observando seu próprio interior; ele estava cego antes. Eu acho que, com Peter Brook, é a mesma situação. Ele dá elementos para o público, para maximizar as perguntas. Em duas ou três direções. A primeira direção é não ter coisas demais no palco, e, por isso, os espaços vazios que ele fez. Para não ter coisas demais no cérebro e no espaço. Senão, você já diz ao público no que eles devem pensar. Então, quando estávamos trabalhando, Peter Brook disse muitas vezes, “o trabalho do diretor é eliminar e eliminar, porque você deve manter apenas o que for necessário para a imaginação”. Quer dizer, você tem um tijolo no palco, e alguém sobe no tijolo, ele pode dizer, “estou no topo da montanha”, depende de como ele interpretar isso. Exceto se, antes disso, você usar o tijolo como um tijolo, daí não vai funcionar. O tijolo pode ser usado de várias formas, até o momento de o tijolo se tornar um tijolo. Então, a imaginação ainda está...

SL – <falas se sobrepõem> Ainda está...

JG – ...funcionando. E nós sabemos disso. Então, nós podemos usar muitos elementos – uma paleta e uma grande bobina para cabo de luz e coisas como essas. Então, aquilo poderia ser um tanque, poderia ser uma mesa, você sabe, uma cadeira, poderia ser um monte de coisas, até o momento em que uma cadeira se tornasse uma cadeira. E é aí que a imaginação para.

SL – Sim, é onde termina <risos>.

JG – Então, você tem que eliminar do palco tudo que... Não é uma questão de significado das coisas, porque nenhum objeto tem um significado real. O significado é dado pelos atores. O ator usa alguma vara, como um bambu, ou alguma coisa, e daí ele usa o bambu e faz assim, e abre uma porta. Você sabe, é apenas uma convenção entre o público e os atores. Até que aquilo para porque nós seguimos para outra coisa, e então o bambu é apenas um bambu até outro momento. Então, o trabalho que temos com Peter Brook é trazer coisas, pesquisar coisas que possam ajudar a imaginação, que possam ajudar os atores nas peças. Mas não prender muito o público. Senão, o público não precisa imaginar, e isso é um problema com o cenário. Quando eu trabalho com estudantes, eu pergunto a eles, “o que nós precisa-

mos para o teatro?” Para o teatro, nós precisamos, primeiramente, de alguém com uma ideia para fazer teatro. Porque ninguém pede por teatro. As pessoas que querem fazer teatro escolhem fazer teatro, e pedem ao público para vir. Eles dizem, “eu tenho uma coisa para compartilhar com você, vamos...”

SL – <falas se sobrepõem> Vamos... <risos>.

JG – “...e você tem que pagar. Sinto muito, você tem que pagar”. Essa é a primeira coisa. E então, há o texto, atores e público ao mesmo tempo. Mas, imediatamente depois disso, o mais importante são os figurinos e a iluminação. Você não pode representar nu. Mesmo se você representar nu, você quer dizer alguma coisa que faça sentido. E a iluminação. Não a iluminação para criar uma atmosfera, a iluminação apenas para ver.

SL – Sim <risos>.

JG – Pode ser o Sol, mas, nós precisamos de luz. Porque nós temos um figurino, nós sabemos quando e onde. Porque qualquer figurino...

SL – Conta...

JG – ...conta onde estamos e quando estamos. E a luz cria... Mesmo que você não queira, a luz cria uma atmosfera. A luz vem daqui ou de lá e cria, no rosto dos atores, um rosto dramático ou... Você sabe. Então, nós temos, mais ou menos, o que nós precisamos.

SL – Um-hum.

JG – Então, nós não precisamos de um cenário. Ou o cenário é o que está faltando. É interessante porque nós já temos o texto, os figurinos, nós sabemos onde, sabemos quando, sabemos muitas coisas. Então, a questão é, agora, na hora de fazer o cenário, a questão é explorar o que está faltando. Talvez, nós não precisemos de um cenário, mas nós precisamos ter esse debate entre os cenógrafos e com os diretores, para decidir que não precisamos de nada. Claro, essa discussão é muito importante. Mas, há um paradoxo, porque o primeiro encontro entre o diretor e alguém que vai fazer o espetáculo é com o cenógrafo. A primeira discussão é com o cenógrafo. Porque, mesmo que nós não precisemos de um cenário, nós precisamos de um espaço onde...

SL – Vocês possam se apresentar, claro <risos>.

JG – ...sim, nós precisamos nos apresentar em algum lugar. E há apenas dois espaços na vida para seres humanos – natureza e arquitetura. E esses dois espaços não são naturais. A natureza não é natural. Quando você traz atores para a frente de uma árvore, a árvore tem as proporções erradas, mas você não pode dizer à árvore que ela tem as proporções erradas <risos>. Porque a árvore não vai gostar de saber que ela tem as proporções erradas, ela faz o melhor que pode <risos>. Mas, você precisa transformar a natureza e você precisa transformar a arquitetura. É para isso que temos cenógrafos. O que nós precisamos adicionar, isso nós podemos decidir. Mas, na maioria das vezes, nós tínhamos alguma coisa porque... O diretor disse ao cenógrafo – “eu preciso de uma entrada”. E a tradução tradicional de “entrada” para um cenógrafo é “porta”. O cenógrafo não ouviu “entrada”, ele ouviu “porta”. Mas “porta” significa construir uma parede para segurar a porta. E porque a parede é chata, você faz janelas. E, no fim, você tem um cenário grande. E não, o diretor não quer isso. Ele quer uma entrada. E uma entrada pode ser apenas esse bambu, e o ator pode mover esse bambu, e então nós temos uma entrada <risos>.

SL – <risos>.

JG – Essa conexão entre o diretor e os técnicos que vão trabalhar com o diretor é essencial. Nós entendemos um ao outro ou não? Essa é uma pergunta muito importante. E isso foi muito interessante porque, depois de algum tempo com Peter, nós não tínhamos que falar. Peter Brook me disse um dia – “nós conhecemos um ao outro tão bem que...” Porque eu havia dito a ele – “este ano, nós não nos falamos.” E ele respondeu – “mas nós não precisamos”.

SL – <risos>.

JG – Você sabe, nós temos essa intimidade forte entre nós. Então nós entendíamos quando nós víamos os atores, nós víamos a improvisação, o trabalho acontecendo, e nós sabíamos o que nós precisávamos - o que estava faltando, o que estava funcionando e o que não estava funcionando. O que nós tínhamos que pesquisar, e o que nós tínhamos que mudar - E essa intimidade era uma coisa fantástica. E eu acho que entendi muito bem o que o Peter Brook estava procurando.

SL – Conte-me mais sobre o processo Mahabharata. O que você... Não a construção dos espaços, mas... Você esteve em todos os en-

saíais...? Quando você disse ao Brook para mudar as coisas...

JG – <falas se sobrepõem> Sim. Isso é uma coisa comum, muitos cenógrafos não assistem aos ensaios. Eles constroem o cenário, mas eles não veem...

SL – Não veem nada.

JG – Sim. O que, de alguma forma, é bem bizarro. Eu assisto a todos os ensaios porque eu preciso saber *de dentro* o que nós precisamos. E então, depois disso, quando eu procurava outra cidade, eu sabia, de dentro. Porque quando você quer mudar alguma coisa em um espetáculo, você tem que mudar de dentro. Você não pode modificá-lo de fora. Porque a parte de fora é uma forma, e a forma é o processo final. Se você quer mudar algo, você não pode mudar a forma, porque você modifica o significado, e você tem que saber por quê.

SL – Um-hum.

JG – Sabe, a posição de um ator no palco em relação a outro tem um certo sentido. Naquela posição, ou naquela posição, também, com relação a uma parede, ou ao centro, ou ao centro de gravidade. Ou do ponto de vista do público. Quando você quer dizer ao público, “ser ou não ser”, há uma posição específica, porque você diz ao público, “você pode me ajudar a resolver esta questão?”. Sabe, você não pode compartilhar isso com o resto do elenco.

SL – Um-hum.

JG – Nem com a mãe, o pai está morto, você sabe... Então, qual é a distância correta para dizer isso ao público? Nem tão longe, nem tão perto. Nós temos que ajustar isso. O espaço tem de estar correto. Para isso, você precisa entender o que Peter Brook quer ter como um resultado final para aquele momento específico. Se você não está assistindo ao ensaio, você não pode entender isso. Então, eu estava envolvido com nove... Mas, também, todos os dias, nós tínhamos que encontrar algo, algum suporte... Sabe, os atores, mesmo que, no final, nós não tivéssemos nada, no começo, nós tínhamos muitas coisas para ajudar os atores a pesquisar para a improvisação. Depois, nós eliminamos coisas, mas eles têm que começar com algo. Nós tivemos um carro, uma vez, no palco, para *The Iks*, um urso de verdade para O Jardim das Cerejeiras, e, depois, todas aquelas coisas desapareceram, e

foram substituídas apenas por um som, ou por um tronco para fazer os assentos, ou,- você sabe... Mas, nós temos que pesquisar, também, o jeito das coisas, o movimento, como beber café com uma xícara de café. Primeiro, você precisa da xícara de café para aprender. Senão, o movimento não fica correto, e nós não conseguimos entender o que o ator quer dizer. Então, todos os dias, nós trazíamos coisas, nós trazíamos roupas, nós trazíamos os suportes, nós pesquisávamos alguns detalhes, a cor, o chão, nós trazíamos um tapete e a areia, e nós experimentávamos com os atores. Era um processo vagaroso, pesquisar todas as coisas que nós teríamos no final. Por exemplo, o chão para Mahabharata era algo muito importante. Que tipo de terra natural nós poderíamos ter? Nós queríamos ter terra, mas trazer terra para o palco não estava funcionando, então, você tem que encontrar a mistura perfeita entre areia, argila, palha, água, para não ter poeira, é bem complicado. Poeira no palco não é possível, senão, eles perdem a voz... Então, há esse processo, durante os ensaios, onde todos pesquisam. Eu pesquiso, o figurinista pesquisa... - Jean Kalman vinha desde o primeiro ensaio, Peter Brook pedia a ele que viesse, e também começava a pesquisar a iluminação.

SL – E o lago tinha... Havia um lago lá e eles punham fogo nele... Isso era feito com o que?

JG – Nós pesquisamos isso também. Procuramos por um líquido que queimasse na água, sabe, pesquisamos tudo isso porque, no final, tinha que ser absolutamente seguro para os atores, nós nunca tivemos um acidente grande... Isso é muito importante, fazer algo que não ofereça perigo para os atores. Isso era algo que nós pesquisávamos todos os dias.

SL – E o rio... Havia um rio no cenário...

JG – Sim, no fundo.

SL – E era feito com água? Ou...

JG – Era água de verdade. E o lago, em frente, a lagoa também era água de verdade. O problema era, “como podemos misturar terra com água?” <risos>.

SL – <risos>.

JG – O que é contraditório. Mas, em Mahabharata, era muito importante ter fogo, terra, ar, e água. Os quatro elementos principais. Porque...

SL – Porque está no...

JG – <falas se sobrepõem> ...Eles se apoiam.

SL – E como foi... Eu tenho duas perguntas sobre isso. O material das pesquisas, vocês o traziam, e vocês tinham um lugar para mantê-lo para outra produção, ou era apenas durante a...

JG – <falas se sobrepõem> Não, não havia um lugar para guardá-lo.

SL – Certo.

JG – Nós mantínhamos várias coisas que poderiam ser usadas para o próximo espetáculo, como bambu, por exemplo, nós usamos bambu na maioria das peças. Tapetes, coisas básicas que poderiam ser usadas para os próximos ensaios, mas nós não mantínhamos... Exceto... Essa é uma questão que nós tínhamos, mas, você sabe, na maioria das peças, nós não tínhamos quase nada, as coisas cabiam em dois ou três baús. Eram principalmente suportes, mais do que cenários. Mas nós perguntávamos ao Peter, “você vai fazer esta peça de novo ou não? Você vai fazer uma turnê com isso ou não?”. Carmen, por exemplo, nós fizemos outras nove vezes. Toda vez que precisávamos de dinheiro, nós fazíamos uma turnê com Carmen. Para pagar Mahabharata, nós fizemos uma turnê de Carmen. Então, nós mantivemos tudo de Carmen <risos>.

SL – <risos>.

SL – E como era a interação entre o seu trabalho, o trabalho do figurinista e o do iluminador? Vocês discutiam juntos ou traziam tudo...

JG – Sim, nós não tínhamos uma grande reunião, no final de um ensaio, às vezes, nós fazíamos uma pequena reunião, mas nós entendíamos um ao outro, nós... Sabe, isso é uma coisa muito importante no trabalho de Peter Brook. Peter Brook é alguém... Uma de suas qualidades é ouvir. Ele é alguém que para e ouve, quando você está na frente de Peter Brook, ele te ouve. E isso é bastante raro, poucas pessoas ouvem, a maioria quer falar.

SL – <risos>.

JG – Então, ele nos ensina a ser muito concentrados e a ouvir, não apenas o trabalho no palco, mas a entender o que está acontecendo, e é por isso que era importante estar no ensaio. Porque nós entendíamos o processo, nós entendíamos as mudanças. Então não era necessário fazer uma reunião, porque todo mundo estava lá, e nós víamos tudo todos os dias. E então, nós tínhamos uma pequena reunião sobre uma questão técnica específica, por exemplo, mas nós entendíamos um ao outro. E então, depois, Peter Brook tinha uma conversa específica, por exemplo, com a figurinista, Chloe Obolensky, procurando a primeira tentativa, a cor dos figurinos, e nem todos precisam estar lá. E então eu falava com ele sobre o chão, ou, você sabe, coisas assim.

SL – Um-hum.

JG – Mas nós nunca gastamos... Sabe, muitos grupos de teatro gastam muito tempo em reuniões que são muito chatas, porque a maioria das pessoas na reunião não precisava estar lá. Mas Peter Brook dizia, “nós estamos no mesmo espaço, nós somos um grupo pequeno”. Peter Brook gostava de ter um grupo bem pequeno à sua volta, no máximo catorze ou quinze atores, apenas alguns técnicos, eu, e era isso. Sabe, alguém para organizar a turnê, a administração, o mínimo de pessoas possível, Peter não tinha assistente, então era isso. E havia Chloe Obolensky, Jean Kalman e os atores. Funcionava bem porque éramos bem poucos. Se nós precisávamos de alguma coisa, nós pedíamos a alguém de fora para ajudar, como com o fogo, ou para construir alguma coisa...

SL – <falas se sobrepõem> Específica.

JG – Sim. Para manusear os figurinos... Nós pedíamos ajuda às pessoas. Mas, o grupo básico era muito pequeno, então nós não precisávamos ter essas grandes reuniões para nos entender.

SL – A razão para não manter as coisas era espaço? Vocês não tinham espaço o suficiente para manter aqueles materiais? Ou não era...

JG – Uma vez, eu aluguei um espaço fora do teatro para armazenar coisas, mas nós tentávamos não armazenar coisas demais.

SL – Eu estou pensando nisso porque Fausto pesquisou sobre o *Théâtre du Soleil*, e eles tem um lugar enorme para guardar tudo e eles

criam figurinos e coisas com outros materiais. Mas é bem diferente...

JG – Há diferentes tipos de Teatro. Há o Teatro de Repertório, que precisa guardar coisas, por exemplo, a Ópera, eles decidem ter uma ópera no repertório ou não. Então, eles têm que guardar tudo. “Eu vou trabalhar amanhã, eu tenho que sair mais cedo. Porque eles mudaram minha reunião mostrando o modelo com o qual eu vou trabalhar na ópera”. Então, eu pergunto primeiro – “você vai guardar isso ou vai usar em apenas uma ópera?”. Porque nós temos que nos preocupar com como carregar coisas, e como ajustar coisas de uma ópera para a outra, então, isso é uma questão se você tem um Teatro de Repertório. Mas, alguns espetáculos como Carmen, A Conferência dos Pássaros, Mahabharata tiveram uma vida longa. A vida mais longa foi a de Carmen, durou cinco ou seis anos. Então, quando uma coisa termina, ela termina. Você não pode armazenar os cantores e os músicos. Há momentos nos quais é muito complicado ter muitos espetáculos em turnê, e guardar tudo. Mahabharata foi... A vida de Mahabharata durou três ou quatro anos, e depois terminou para sempre. Nós tínhamos muitas coisas da Índia, e nós tínhamos que devolvê-las para a Índia, ou queimá-las, senão, nós tínhamos que pagar impostos. Então, nós as queimamos...

SL – <falas se sobrepõem> Oh, meu Deus!

JG – ...e tudo de Mahabharata desapareceu nas chamas. Eu salvei algumas coisas que eu dei para uma companhia jovem sem contar à administração, mas a maioria das coisas que nós tínhamos...

SL – Foi destruída.

JG – ...Desapareceu nas chamas. Exceto o que nós havíamos criado na França. Mas tudo o que veio da Índia desapareceu. Mas, você sabe, o Teatro é o hoje, não o ontem.

SL – <falas se sobrepõem> Não é manter... Sim! É a arte de hoje. É para ser destruído.

JG – Quando você come, a comida termina, você tem que começar de novo. O Teatro é assim <risos>.

SL – Jean, outra pergunta que eu tenho é... As paredes, a cor das paredes, por que era...

JG – Estas paredes?

SL – Não, para Mahabharata. Elas eram vermelhas, um pouco vermelhas, ou eram marrons?

JG – O chão era marrom, era argila, era marrom, e as paredes do *Bouffes du Nord* naquele tempo eram cinzas, porque o teatro tinha queimado. Então, por causa do fogo, as paredes estavam poeirentas e cinzas. Nós limpamos a parede do fundo do palco, da primeira vez, e nós descobrimos que, na parede, havia um cenário. Um cenário pintado talvez nos anos vinte ou trinta, há muito tempo atrás. Chloe Obolensky e Peter Brook decidiram manter aquilo, e apenas aumentar a cor do cenário. O cenário ainda está lá, mas você não pode vê-lo, porque há várias cores sobre ele. Mas o cenário ainda está... As linhas do cenário ainda estão na parede. E é uma fazenda de vacas <risos> - Eu não sei que espetáculo eles faziam com aquilo, mas... E a cor do espetáculo era mais ou menos... A cor dos figurinos era pretos e amarelos, cores quentes, mas não vermelho, não tinha vermelho algum, apenas algumas coisinhas eram vermelhas, havia o fogo, havia pós-vermelhos, e as paredes eram brancas, creme, e um pouco cor-de-rosa. Mas, não vermelho. Então, depois, a parede ficou branca e verde para *A Tempestade*. E para *Pelleás*, nos as pintamos de vermelho, como o *Salon* de Debussy. E as paredes ficaram vermelhas desde então por dois motivos. Primeiro, o governo queria ter certeza de que esse teatro nunca desapareceria, eles queriam por esse teatro na lista de monumentos históricos. Mas, não há nenhuma fachada. Então, eles classificaram o interior... <risos> - então, nós não podíamos mudá-lo...

SL – Dentro...

JG – ...Sim, dentro. Por outro lado, esse vermelho no palco cria uma conexão com o Teatro original, então há uma unidade de cor agora, porque, originalmente, o teatro era provavelmente vermelho, como a maioria dos teatros na França.

SL – E, você pode me dizer... Como era organizada a companhia, no começo, quando você entrou? Era focada no Peter, ou era um ti... Você já me contou um pouco, mas... Tudo era organizado, os atores eram os mesmos, ou mudavam dependendo da...?

JG – A origem da companhia foi a origem do grupo. Antes de Peter Brook se mudar para o *Bouffes du Nord*, ele estava trabalhando em

um espaço dado de graça pelo governo francês, e o dinheiro de Peter Brook vinha de fundações diferentes, Ford, Gulbenkian e outra, eu esqueci (Anderson). Então, o grupo trabalhou por anos - desde 1967, algo assim - sem mostrar nada. Eles trabalhavam para eles mesmos, faziam turnês, eles iam ao BAM em Nova Iorque, eles iam a São Francisco, trabalhando com o Campesino e etc. E, um dia, eles queriam mostrar uma coisa, porque eles fizeram *Kaspar Hauser*, para crianças, você sabe... Mas aquilo foi muito íntimo, não completamente oficial. Mas, naquele tempo, havia uma pessoa que ajudava o Peter Brook a organizar tudo, que era Micheline Rozan, que trabalhou por um bom tempo num teatro chamado Temps, com Jean Vilar. E ela tem um senso extraordinário para organizar as coisas, para falar com o governo, para encontrar o dinheiro. E, um dia, Peter Brook queria mostrar Timão de Atenas ao público, e eles queriam representar no Teatro Odéon. Mas, Micheline Rozan sugeriu a Peter Brook encontrar outro espaço, “se houver um teatro vazio e nós pudermos alugar esse teatro, então, nós poderemos mostrar mais”.

SL – Um-hum.

JG – Naquele tempo, o *Bouffes du Nord*, como todo mundo sabe, o *Bouffes du Nord* era visitado por muitos diretores, mas todos queriam que o governo desse dinheiro para reformar esse teatro. E o *Bouffes du Nord* era um lugar privado, ainda é um lugar privado. E Peter Brook alugou esse teatro todos os dias quando ele trabalhou lá. Então, o governo disse, “não é normal o governo dar dinheiro para reformar um lugar privado, um lugar privado tem que ser reformado por dinheiro privado” <risos>.

SL – <risos>.

JG – Ninguém podia ter o *Bouffes du Nord*, porque ele era uma arena e, naquele tempo, representar em uma arena era algo muito bizarro. Mesmo que o Grupo Houston existisse, e houvesse algumas experiências como o *Roundhouse*, em Londres, haviam alguns espaços como esse, talvez o *Market* existisse em Johannesburg, haviam alguns espaços pelo mundo onde eles representavam em uma arena.

SL – Um-hum.

JG – Mas, na França, ninguém havia tido essa ideia. E essa ideia era algo novo, a de usar esse teatro como estava. Peter Brook visitou esse te-

atro com Jean Claude Carrière, e eles descobriram esse espaço como uma arena, porque o dono havia destruído tudo para construir uma garagem. E ele não sabia o que fazer com a madeira que estava dentro, então ele queimou a madeira dentro do teatro, e o teto desapareceu, e o telhado desapareceu. E as pessoas que moravam ao redor de teatro disseram a ele, “agora, pare com essa ideia de garagem”; depois do incêndio elas disseram, “isso acabou”. E o teatro ficou daquele jeito, chovia dentro, por anos! Os assentos desapareceram, a cor desapareceu com o incêndio... Então, Peter Brook visitou o espaço e ele queria que o governo liberasse algum dinheiro para consertar esse teatro, e então o governo disse, “nós não vamos reformar esse teatro”. E Peter Brook e Micheline Rozan, eu acho, disseram – “e se nós mantivermos o teatro como ele está?”. “Oh, isso é diferente!” Então o governo deu um pouco de dinheiro para refazer o telhado, fiação elétrica nova, portas de segurança novas para atender à nova regulação, e era isso. E o palco tinha desaparecido, e Peter Brook trabalhava na frente, do palco, e então, eu aumentei o palco um ano depois. Essa é a história. Então, aquele grupo era apenas um grupo de atores com aquela pessoa, Micheline Rozan e Regine Buchulat, que era assistente de... Peter Brook teve uma assistente que era irmã de Natasha Parry, esposa de Peter Brook, Nina Soufy e a assistente de Micheline Rozan eram as que supervisionaram a transformação do teatro. Porque não havia nenhum diretor de palco, não havia nenhum técnico por trás. Havia apenas esses dois administradores e a assistente de Peter. Então, quando ele chegou aqui, o grupo foi vagarosamente se formando. Quando eu cheguei, eu cheguei aqui um ano depois da abertura, havia um técnico, um diretor de palco, que fazia tudo – iluminação, som, tudo – e a administração era um pouco maior. Mas, a administradora, Micheline Rozan, também era a empresária. Ela tinha um escritório ao mesmo tempo. Para Peter Brook fazia um trabalho de meio-período. Mas depois, gradualmente, ela passou a trabalhar apenas para Peter Brook, porque o grupo ficou mais e mais famoso, e nós tínhamos mais espetáculos, e tínhamos esse teatro, e a pergunta era, “quando Peter Brook não estiver usando esse teatro, o que podemos fazer? Nós temos que pagar o aluguel todo mês”. Então, Micheline Rozan fazia a administração de tudo aquilo. Por exemplo, o Festival de Outono usava o *Bouffes du Nord* o tempo todo, e depois, ela teve que trazer outras pessoas. Porque Peter Brook usava esse teatro apenas para ensaiar por, mais ou menos, dois ou três meses, então nós nos apresentávamos,

e depois nós entrávamos em turnê. Então, por um ano, o teatro...

SL – Ficava...

JG – Ficava vazio. Então, se nós estávamos em turnê ou preparando o próximo espetáculo, a cada dois anos, mais ou menos, a cada dois anos, Micheline Rozan tinha que tomar conta do teatro e encontrar um espetáculo de fora para fazer dinheiro. Então, naquele tempo, eu acho, nós éramos um ou dois... Havia alguém para limpar o teatro, um ou dois... Havia duas pessoas para vender ingressos... Mas, no começo, Micheline Rozan vendia ingressos, todos ajudavam sempre que podiam. Mas, quando eu cheguei aqui, talvez fossem seis ou sete pessoas e os atores, que eram atores permanentes – Michèle Collison, Andreas Katsulas, Yoshi Oida, seis ou sete atores. Nós éramos catorze ou quinze no total.

SL – Um-hum. *Qui est là...* Você estava com a companhia quando eles estavam discutindo sobre isso? Como a ideia veio e como...

JG – Peter Brook queria pesquisar sobre autores diferentes. Havia um japonês...

SL – Zeami.

JG – Sim. E Shakespeare, claro, e também... Eu acho que, por trás da ideia de Peter Brook, havia algum tipo... Você sabe, Peter Brook é muito próximo de Sophia. De Sophia Gurdjieff, e Sophia queria conectar todas as filosofias diferentes em uma.

SL – Um-hum.

JG – Não para ser uma religião, mas apenas para ter uma filosofia para pesquisar dentro de você mesmo, para encontrar você mesmo...

SL – Um-hum.

JG – ...de dentro. E eu acho que Peter Brook, com essa peça, quis conectar as coisas mais importantes, as pessoas mais importantes que fizeram do Teatro o que ele é hoje. Como Craig, Appia...

SL – Stanislavski...

JG – Sim, e Shakespeare... E foi um trabalho enorme escolher os textos, e... E depois, nós desenvolvemos essa... Nós tentamos encontrar

uma forma para aquilo, e isso foi bem complicado de fazer. Nunca foi propriamente terminado. Foi muito interessante encontrar no palco o mínimo de elementos, eu estava muito envolvido com aquilo, encontrar o mínimo de elementos para mostrar tudo que nós queríamos mostrar sem ter que trazer muitas coisas. Uma mesa e uma cadeira... Por exemplo, eu desenvolvi uma cadeira específica para Peter Brook, uma cadeira que tinha apenas uma dimensão. A largura da cadeira era 43, a altura era 43, a profundidade era 43, e as costas também eram 43 <risos>.

SL – <risos> Perfeito!

JG – Sim.

SL – Eu acho que eu vi uma foto dessa cadeira.

JG – Sim, sim, porque eu a usei em vários espetáculos. Nós a desenvolvemos para esse espetáculo, e então nós também a usamos em *The Man Who* e em *Phénomène*. E você sabe...

SL – E a ideia do tapete, como... Eu li em algum lugar que...

JG – A ideia do tapete veio do *Carpet Show*. Peter Brook costumava fazer vários *carpet shows*. Nós estamos em um espaço aberto, nós queremos improvisar alguma coisa...

SL – E vocês abriam seu tapete...

JG – ...na rua, sim. Alguém carregava um tapete, e outra pessoa carregava um tambor, e a música, e outra pessoa carregava, você sabe, um pequeno baú com alguns suportes, e nós parávamos em algum lugar, e improvisávamos na rua. Nós costumávamos fazer isso muitas vezes durante o período de *The Iks*, Conferência dos Pássaros, Ubu... Por muitos anos, de manhã, e à tarde, nós fazíamos improvisações nas ruas ou na universidade, ou na frente de pessoas surdas, ou cegas, na prisão, nós representamos na prisão, e, então, à noite, nós fazíamos o espetáculo. Então, era um... E nós todos participávamos disso. E quando nós estávamos em turnê, nós éramos apenas duas ou três pessoas supervisionando a turnê, alguém para a iluminação, eu, e a pessoa da administração, então... Sabe, era um grupo minúsculo, muito intenso...

SL – Eu estou adorando isso. Você acha que *Qui est là* é uma... Eu ouvi que... Eu li em algum lugar que *Qui est là* foi uma inspiração para, mais

tarde, a tragédia de Hamlet. Ele pôde experimentar alguma coisa lá porque foi...

JG – <falas se sobrepõem> Sim, porque foi baseada em Shakespeare, e especialmente em *Hamlet*. Mas, eu não acho que foi... Foi uma pesquisa mais ou menos sobre a relação forte entre atores, diretor e público. Como isso funciona. Então, Craig, por exemplo, Peter Brook conhecia Craig muito bem. Eu gosto muito de Craig, você sabe, a palavra *espaço vazio* veio de Craig, não de Peter Brook.

SL – Mesmo?

JG – Sim. Ele foi o primeiro a usar essa expressão. Então, eu acho que foi mais ou menos para pesquisar, para costurar as ideias principais, as filosofias principais desenvolvidas no teatro em diferentes partes do mundo, em diferentes situações. Como aquilo pode estar em uma relação muito íntima com o público todos os dias de suas vidas. Mostrar a religião, mostrar tudo o que o teatro desenvolveu. E porque essa relação tem um lugar específico no Teatro, é interessante ver o teatro desaparecer, e voltar... O teatro é... Por exemplo, hoje, há uma crise em toda parte, e o teatro funciona muito bem. Porque as pessoas precisam do teatro não apenas para ver um espetáculo, mas mais do que isso. Também para estar juntas, e para fazer parte de um grupo, e para pensar sobre si mesmas. Sabe, você assiste a um espetáculo que é um tipo de espelho, e então... Peter Brook me disse uma coisa interessante um dia... Ele disse, “nós assistimos a uma tragédia, e assistimos a uma comédia. Com a comédia, nós ficamos muito felizes no final, e quando assistimos a uma tragédia, nós não deveríamos ficar felizes no final, mas nós ficamos, porque nós entendemos um pouco sobre a vida mais uma vez. E isso nos faz felizes”. E é por isso que o teatro é uma parte importante das nossas vidas na vida moderna. Nós dizemos que o teatro vai morrer, e então há mais e mais teatro ao redor do mundo <risos>. É um contraste. Um paradoxo, mais uma vez. Eles constroem teatros em toda parte, até mesmo em países onde não há uma tradição de teatro.

SL – Sim, é diferente, sim.

JG – Você deveria checar se funciona bem.

SL – Está funcionando.

JG – Sim?

SL – Uma amiga me disse que, quando há barulho ao redor, é bem difícil de entender tudo, mas... Ela disse que, se mantivermos... É por isso que eu...

JG – Nós deveríamos ir para dentro?

SL – Não, não, está tudo bem. Eu acho que está tudo bem. Você acha que, durante o processo de Mahabharata até Hamlet, o modo como você trabalhava com Peter, mudou ou era a mesma coisa?

JG – Não...

SL – Você disse que vocês entraram mais em contato, e que conheciam um ao outro, mas...

JG – Mahabharata foi um tipo de ápice do trabalho, eu acho, nós íamos, nós pesquisávamos, e o grupo era muito próximo. Jean Claude Carrière trabalhou com Peter Brook no texto, e Marie Hélène, a irmã de Peter Brook... E depois de Mahabharata, Peter Brook estava procurando por alguma coisa diferente. Nós fizemos A Tempestade, outra ópera, e então *The Man Who...*

SL – Um-hum.

JG – Aquele período funcionou de um jeito diferente. Primeiro, a economia começou a mudar. Nós não encontrávamos as mesmas possibilidades de transformar um espaço, ficou mais difícil do que antes. Mas, nós tínhamos transformado muitos espaços em muitas cidades, espaços abandonados. Mas a cidade, na maioria das vezes, queria destruir esse espaço. Depois que nós nos apresentávamos lá, eles o mantinham. Então, nós tínhamos um espaço permanente em Glasgow, em Frankfurt, em Nova Iorque, você sabe... Então, haviam dez ou doze cidades no mundo aonde nós poderíamos voltar, porque nós tínhamos um “anexo” do *Bouffes du Nord*. Um tipo de anexo do *Bouffes du Nord*. Em Copenhaga, nós tínhamos um posto de gasolina, por exemplo... Mas, também, o modo como estávamos trabalhando era bem diferente, porque o grupo permanente de atores ficou menor, alguns atores saíram. Andreas Katsulas foi para Los Angeles, Michèle Collison foi para Toronto, no Canadá, para ensinar e dirigir uma escola. Alguns atores desapareceram. E o grupo começou a trabalhar de formas dife-

rentes. Havia uma base... Alguns atores vieram de Mahabharata, alguns atores novos vieram, Maurice Bénichou, por exemplo, veio de Ubu e fez várias peças. Eu acho... Eu sinto que, com Mahabharata, nós começamos um período novo, um período econômico novo, e uma nova forma de trabalhar. Nós tínhamos, às vezes, mais possibilidades, mas... Peter Brook estava procurando por alguma coisa diferente. Por exemplo, Peter Brook queria ir à África do Sul, e ele conhecia o *Market Theatre* há bastante tempo. E ele visitou novamente o *Market Theatre*, e, então, nós fomos lá, e nós tivemos... Peter Brook sempre foi muito próximo à África, ele fez uma viagem à África para *The Iks*, e, depois, nós sempre tivemos atores africanos. E depois de Mahabharata, nós tivemos mais atores africanos. Especialmente Sotigui Kouyaté, que era um ator fantástico, alto, com uma presença extraordinária. Infelizmente, ele morreu há um ano. Então, era um tipo diferente de trabalho que fizemos antes e depois de Mahabharata. Ainda muito interessante para mim, mas de um jeito muito diferente. Mas, começou a ser mais difícil transformar espaços ao redor do mundo, por causa do dinheiro.

SL – Um-hum. Você gosta do trabalho... Da tragédia de Hamlet? Você gosta do resultado final...

JG – Eu gosto do primeiro, porque Peter Brook escolheu atores ingleses extraordinários. Mas eu não gostei tanto da versão francesa. Mas... Porque Peter Brook transformou muito Hamlet, mudou os lugares do texto, cortou muitas coisas, e deu um papel muito forte a Hamlet. E isso foi algo que me interessou muito, porque eu acho... Para mim, Hamlet é um tipo de peça na qual Hamlet abre uma porta, e ele encontra alguém atrás da porta, e ele fecha essa porta, e, então, ele abre uma nova porta, e ele está procurando uma resposta. Abre uma porta, não há uma resposta, fecha a porta, abre outra porta, não há uma resposta, etc. Então, é uma exploração fantástica da questão do ser humano sobre a vida. Como podemos encontrar respostas para questões impossíveis? Ou questões quase impossíveis. E eu acho que o que Peter Brook fez, daquele jeito, ele deu... Porque dentro de Hamlet, há coisas que não são tão importantes, por exemplo, o pai de Ofélia está lá para fazer piadas, para fazer as pessoas...

SL – Rirem.

JG – Sim. Num espetáculo, é importante criar um respiro. Há um respiro, e, então, você começa de novo para a parte difícil. E Shakespeare

faz isso com muita frequência, e muito bem. Ele cria um respiro no meio do espetáculo, porque Hamlet, geralmente, dura cinco horas, então, é muito denso e longo. Então, você pode cortar, assim como você pode cortar em Carmen, porque houve uma imposição para o compositor, para que houvesse mais música para o balé, ou porque havia uma competição entre os cantores, para haver mais música... Então, há coisas demais. Você não sabe, porque há uma criança, que faz uma dança, você sabe... Há muitas coisas em Carmen que não são necessárias para que a história, e seguir a questão principal de Carmen, que é sobre liberdade. Carmen é um Don Juan feminino, que canta, “eu nasci livre, e vou morrer livre”. E na peça pode haver coisas mais importantes que ela, e nós não sabemos o porquê. E Peter Brook, com Carmen, fez exatamente a mesma coisa. Ele voltou apenas a... E então, ele chamou a peça de *A tragédia de Carmen*. Porque aquilo, na realidade, é a tragédia de Carmen. Ela está, assim como Hamlet, buscando vida. Então, toda a vida complicada dos relacionamentos, sabe, o ser humano é bastante complicado. A vida é bastante complicada.

SL – Sim, ela é <risos>.

SL – E como foi o processo de sair do grupo?

JG – Para mim?

SL – Sim.

JG – Foi bastante claro, porque eu trabalhei por vinte e cinco anos. No último ano, eu não falei com Peter, e eu disse isso a ele, e ele respondeu, “nós não precisamos nos falar, porque nós sabemos... Não há nenhuma vírgula entre você e eu”. Foi isso que ele disse. E eu já estava pensando sobre esta questão – talvez o ciclo esteja terminado. Nós demos um ao outro o nosso melhor, e agora é hora de começar algo diferente. E eu estava muito interessado em passar aquele conhecimento explorado e desenvolvido com Peter Brook para jovens. E eu não tinha tempo, trabalhando aqui, para fazer workshops, para viajar... Então, eu simplesmente saí, e eu acho que foi uma decisão acertada. Isso foi há doze anos e, desde aquele tempo, eu tenho trabalhado com arquitetos, feito muitos cenários e figurinos, e ensinado estudantes por toda parte, Nova Iorque, através de workshops, e eu acho que essa é a melhor forma... Porque Peter Brook escreveu muitos livros sobre seu trabalho com atores.

SL – Um-hum.

JG – Mas há o trabalho, o trabalho físico ao redor disso. O processo de construção do espetáculo. Ninguém fala sobre isso. Então, eu acho que também é muito importante dizer o que significa “simplicidade”. “Simplicidade” não é apenas não ter nada no palco, é muito mais complexo do que isso. Meu workshop se chama “Simplicidade é muito sofisticado” <risos>.

SL – Perfeito. É assim mesmo. A última pergunta, eu acabei de me lembrar dela, quando você conheceu Brook, e vocês estavam começando, por exemplo, *A Tragédia de Carmen*, da primeira vez, ele já tinha uma ideia do que ele queria explorar, ou foi durante o processo?

JG – Não, o primeiro encontro que tivemos... Eu nunca tinha trabalhado com ele, e eu tinha que integrar um espetáculo que já existia, então eu não acompanhei os ensaios. Foi *The Iks*. E eu perguntei a ele – “do que você precisa? Que tipo de espaço você está procurando? Qual a cor, qual o tamanho...”. E ele respondeu – “eu não posso te dizer, você vai reconhecê-lo” <risos>. E essa ideia de, digamos, não de encontrar, mas de *reconhecer*... Há uma diferença essencial entre “encontrar” e “reconhecer”. E esse trabalho de reconhecer é muito importante, muito interessante.

SL – Sim... Isso é tudo. Muito obrigado pela sua paciência.

JG – É suficiente?

SL – Sim, eu acho que, para mim, é suficiente. Há algo mais que você queira me dizer?

JG – Não, mas nós podemos beber alguma coisa <risos>.

SL – <risos> Sim, perfeito!

FIM.

julho de 2012

Entrevista de Sérgio Lessa com Jean Kalman

Transcrição e Tradução – Renata Oliveira

Supervisão – Giselle A. Freire e Sérgio Lessa

Revisão – Giselle A. Freire

<diálogo fora do contexto>

Sérgio Lessa (SL) – Eu tenho algumas perguntas, porque eu queria saber...

Jean Kalman (JK) – O que você está estudando, na verdade? Você está estudando...

SL – Estou estudando sobre o trabalho do Peter Brook... Escolhi algumas de suas peças...

<diálogo fora do contexto>

JK – Sim. É verdade o trabalho do Peter Brook tem a ver com arquitetura.

SL – É.

JK – É um estudo fascinante, tudo junto. Quando você faz... Talvez fazendo a iluminação, talvez usemos muito de arquitetura no teatro. Porque de alguma maneira quando você faz a iluminação você começa a olhar para os ângulos de uma maneira que você se aproxima do palco. Você pode encenar no espaço do palco. E é aí que percebemos onde estão os problemas, como as coisas estão. A rigidez da concepção dos teatros. De repente, dando uma maravilhosa significância a isso. É interessante. Nós só pensamos com sabedoria quando olhamos para a arquitetura. Eu considero que os arquitetos, e não são essencialmente estúpidos, não eram nos séculos XVIII e XIX, eles eram os mesmos estúpidos, só pessoas normais... Com suas capacidades normais, menos ou mais inventivos. E é muito comum que em muitos teatros modernos a gente não se sinta confortável, você não se sente bem. Como pode isso, você se sente bem nos teatros dos séculos XVIII e XIX. Sim, isso tem a ver com a estupidez dos arquitetos? Não, eu não acho eram mais estúpidos antes do que são agora, nós todos somos.

SL – Oh <concordando>... Sim.

JK – Confiança, é muita confiança... se você realmente quer falar sobre o assunto, é fascinante. Eu suponho.

SL – Como você o conheceu? Como foi no começo?

JK – A primeira vez que o encontrei eu estava escrevendo sobre teatro e coisas do tipo, eu quero dizer, eu estava fazendo uma revista chamada *Travail Théâtral*. Isso foi uma parte pequena da revista falando sobre os bastidores da peça Ubu Rei de “Alfred Jarry”.

SL – Um-hum <entendimento>.

JK – Eu não fazia iluminação. Estava apenas interessado em teatro, ia às vezes e escrevia sobre um pouco, tentando algo. Eu o encontrei rapidamente, mas nada especial. Eu tentei encontra-lo uma outra vez, eu estava começando na carreira, com a produção do *Iks*.

SL – Sim, a produção do *Iks*.

JK – Uma tribo destruída e desaparecida na África. Então eu tentei vê-lo, só fui ver, eu estava em Londres e fui ver, e era maravilhoso, fiquei impressionado, foi muito bom. Mas aconteceu que... – Eu não me lembro quanto tempo depois – foi só isso, mas muitos puderam ver sua produção de Ópera dos Três Vinténs no *Bouffes du Nord*.

SL – Um-hum <entendimento>.

JK – Que até que teve sucesso, foi feita por dois jovens diretores alemães.

Hans-Peter Cloos. E eu não me lembro, depois disso, não me lembro com precisão como a oferta chegou, para fazer a iluminação do Jardim das Cerejeiras.

SL – Qual delas?

JK – Jardim das Cerejeiras, sim, esse é o nome dela. – Você conseguia perceber o quanto Peter realmente não estava interessado nisso, no que chamamos de projeto de iluminação.

SL – Ele não estava interessado?!

JK – Basicamente não, a produção que mencionamos Ubu e os *Iks*, e a outra produção que eu disse. Nós basicamente abríamos uma iluminação geral. Ele estava interessado em ter uma iluminação geral de boa qualidade. Sim.

SL – Talvez.

JK – Sim. Mas quando estávamos fazendo o Jardim das Cerejeiras ele estava interessado... – Ele estava interessado em me ver tentando criar uma atmosfera com a iluminação, manhã, alvorada, noite, as coisas mudando. E então ele queria ver a mesma cena com a luz geral.

SL – Um-hum <entendimento>.

JK – Sim, um pouco desafiador. Eu diria, um desafio moral pra um jovem começando com iluminação teatral... Pensando, “nossa que luz linda que eu fiz”, e ele dizia “esta luz está linda, mas hoje vamos tentar ver com a luz aberta”. Então, quando você *viaja* com isso você aprende muito a não ficar somente preso à iluminação; é algo que você pode

usar ou não, transformar a cena não é mais tão necessário. Tem que estar muito aberto. Basicamente essa era a situação, sempre. Mas eu acho que ele era assim com muitas outras coisas, com atores também.

SL – Um-hum <entendimento>.

JK – Os atores tentavam fazer alguma coisa com muita concentração, muita tensão. E também com todo o teatro. Eu acho que ele era muito bom em desestabilizar... – Você aprende muito sendo desestabilizado, primeiro você tem que achar seu equilíbrio, o que é bom.

SL – Isso é uma boa abordagem.

JK – Sim, mas essa é a maneira que ele trabalha. Então basicamente toda a produção dele foi baseada no teatro mesmo. E, de alguma forma, é só... – Talvez na última produção, na qual eu trabalhei, que foi a ópera Don Giovanni. Ensaíamos no *Theatro Bouffes du Nord* mas foi apresentada mesmo num teatro em Aix-en-Provence.

SL – Um-hum <entendimento>;

JK – Então estava no palco, com uma orquestra... – (pausa) E foi uma produção bonita, mas você sabe quando uma produção poderia ter sido cem vezes mais bonita se tivesse se doado mais. Você consegue ver isso...

SL – Mas nessa, ele deixou você fazer algo diferente?

JK – Sim, sim. Não isso foi... – Ele sempre foi muito aberto, foi só... – Navegando para a direção oposta, tentando coisas. Então, basicamente, eu acho que se ele me manteve em algumas produções é porque estava interessado no resultado final. Porque nem sempre a peça precisa de uma iluminação elaborada.

SL – Ah, certo.

JK – Não precisava. É verdade que, por um lado, quando você pensa em iluminação não existem registros, documentos.

SL – É. É uma pena que você não tenha isso.

JK – É. Não tem um documento. Geralmente fica tudo com o grupo.

SL – É. Como você poderia conseguir isso?

JK – Não, não isso não existe. Porque, mesmo se você filmar, não passa a real sensação que obtemos com a iluminação.

SL – É.

JK – Então... É uma coisa efêmera, muito efêmera.

SL – É.

JK – Então, eu posso falar qualquer coisa para você, eu posso inventar, porque não tem como você verificar. <risos> Eu posso inventar tudo.

SL – Você trabalhou com Mahabharata?

JK – Sim.

SL – Como foi iluminar essa peça? E como foi o processo?

JK – Basicamente acontece sempre isso, o processo é assim: o ensaio, o ensaio das cenas, nós tentamos, nós viajamos para algum lugar – não no começo, no ensaio – no momento quando a cena passa a ter algum formato.

SL – É assim que começa?

JK – É. Não faz sentido começar antes disso. E também tem o fato da abordagem. E mudanças, mudanças. – Esse foi um processo longo. Fazer isso ter lógica. Então, sobre o ensaio: eu tive um assistente muito querido nesse trabalho e eu brincava com meu assistente sobre... – Porque a situação era: Peter estava na primeira fileira em pé olhando para os atores e reorganizando a cena, nós estávamos alguns assentos atrás dele, uns cinco ou seis, por causa da iluminação, e ele pedindo para nós tentarmos pegar a cena e nós estávamos brincando que fazíamos a iluminação *pelos costas* do Peter. <risos> Porque estávamos fazendo a iluminação atrás dele, era mais ou menos assim, “Hum, agora estamos sentindo seus ombros bem tensos”, ela não gostava disso, ou alguma coisa do tipo, “Desse jeito não funciona, talvez você tenha que mudar isso. Talvez isso funcione”, era muito engraçado. Mas a verdade é que ele não dava muitas indicações, não tinha uma indicação precisa, eram basicamente pequenas coisas, “Agora vamos tentar mais escuro”, “Vamos tentar mais claro”, “Talvez devêssemos fazer uma noite escura”, então você inventa uma noite escura, inventa uma iluminação. É como com os figurinos, “vamos tentar fazê-lo frio”, você

tem que inventar o frio. O frio pode ser qualquer coisa. Então talvez ela pudesse usar calças, mas você inventa. É esse o tipo de indicação... “Oh, não vejo os rostos o suficiente”, “Aqui, não vejo os olhos dele”... Esse tipo de coisas.

SL – Era essa a forma dele interferir?

JK – É, com pequenas indicações, mas muitas vezes não aparece. Porque às vezes, você não consegue ver o que ele olhando. E é por isso que ele quer ver isso e é quando você perde um pouco de tempo e não fala muito.

SL – Como o seu processo interferiu no trabalho de, por exemplo, Jean-Guy? Você teve contato com Jean Guy durante os ensaios?

JK – Não.

SL – Não?

JK – Não. Jean foi um querido amigo – diretor técnico – mas ele não era cenógrafo, ele era responsável por encontrar espaços, espaços interessantes. A cenógrafa era Chloe Obolensky. De alguma forma, nós podemos dizer que ele foi alguém que, algumas vezes, de alguma maneira estava envolvido com a arquitetura dos espaços; sim essa foi a grande participação dele. Isso não era só para as construções arquitetônicas de apoio para a produção, mas também os espaços onde seriam encenadas, como teatros ao ar livre, ou armazéns – mas, procurando as soluções. Mas basicamente a cenógrafa era Chloe, ele era mais como um arquiteto que propunha os espaços em comum acordo com Chloe. Ele resolvia os problemas técnicos.

SL – Como foi o trabalho com ela, com a Chloe? Ela interferia muito na iluminação ou não falava nada?

JK – Não, ela não interferia na iluminação de maneira nenhuma. A iluminação era mais difícil, e às vezes tinha uma relação mais delicada, com os figurinos, nesse caso. Porque, a maioria das vezes os espaço eram: espaços abertos. Então, não é sempre que tem uma relação com a arquitetura, como se encena, não tem muito a ver com isso... – Mas algumas vezes tinham alguns problemas com a cor das roupas. Por exemplo, um figurino ótimo na cor verde e você ilumina o figurino e ele se torna rosa... E aí realmente não é bom, fica ridículo. É, em toda

produção temos que lidar com esse tipo de problema.

JK – Então, você tem que encontrar uma maneira de trabalhar com isso, se é possível tingir o figurino... – Às vezes tingir é mais difícil do que trocar... – Trabalho básico! Tudo é muito simples.

SL – Yoshi me disse que tinha um rio no cenário em Mahabharata.

JK – Havia água.

SL – Não, não água. Tinha água lá?

JK – No rio?

SL – No rio?

JK – Você viu um rio nas fotos?

SL – Não. <breve pausa> Yoshi me disse que tinha um rio e que todo o cenário era o rio e... –

JK – O que? <surpreso>.

SL – Isso é verdade?

JK – Tinha terra.

SL – Ok.

JK – Se eu bem me lembro, tinha terra, basicamente. E você tinha uma área com uma pequena lagoa com água, que, se eu não me engano, estava à esquerda⁶³ da frente de palco.

SL – Um-hum <entendimento>.

Jean Kalman E se eu não me engano, em inglês essa área se chama *down stage left* (esquerda da frente de palco). Então, se você tem o palco você tem o lado esquerdo do palco na frente de palco. Não sei se vocês tem um nome diferente para essa área em português, mas em inglês é *down stage left*.

SL – Não acho que em português o nome seja diferente.

63 Down stage left: frente de palco à esquerda < http://www.elf-town.com/_The%20Need%20to%20Knows> , <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/dicasemail/dica21.htm>>.

JK – Talvez em português isso seja à direita, talvez, porque do ponto de vista do público esta área está à sua direita.

SL – E no inglês é na sua esquerda. Olhando como se você estivesse dentro.

JK – É só como é chamado. E em francês chamamos de *cour*. Agora você pode aprender o vocabulário do palco, em idiomas diferentes, é fascinante.

SL – É.

JK – Porque sempre que eu trabalhava na Alemanha, quando eu pedia “à esquerda”, por exemplo – eu pedia a esquerda da frente de palco. Eles automaticamente seguiam para o fundo e não para frente, eu não sei por que, para mim a frente de palco <mostrando seu croqui> é aqui, e eles iam para lá.

SL – <risos>.

SL – Então é uma completa bagunça.

JK – E aí muito rápido você entende isso... – O vocabulário. Então tinha uma lagoa, talvez do tamanho de quatro mesas como estas que estamos – o teatro era bem pequeno, o *Bouffes du Nord*. Em algum momento tinha fogo na lagoa, sim tinha um pouco. Colocado com éter – Nisso e você iluminava. – muito bonito. – Em algum momento tinha fogo na terra, mas eu não me lembro do rio.

SL – Certo. Eu acho que o rio era a lagoa.

JK – Talvez. Mas talvez você encontre fotos.

SL – Sim, vou tentar.

JK – Eu acho que isso está documentado... Você procurou pelos documentos, fotos?

SL – O que eu tive acesso foi só ao filme o que é um pouco diferente do que eu ouvi.

JK – O filme?

SL – É. O filme.

JK – Certo, o filme real...

SL – É completamente diferente.

JK – É, não é igual a produção de teatro. É uma produção de filme. É bem diferente.

SL – Sim, é completamente diferente.

JK – A maneira de falar, a concepção que Peter estava dando ao filme... Então, ele não tentou reproduzir isso de maneira nenhuma. Ele talvez tenha usado a estrutura da narrativa. Você viu o filme, então! Então, eu não preciso falar.

SL – <risos> Você viu a peça?

JK – Sobre a produção para o teatro eu posso falar até que bastante. Mas eu suponho que Yoshi tenha atuado nos dois.

SL – Sim ele estava nos dois.

JK – Talvez tivesse um rio no filme.

SL – Mas não na peça, definitivamente não. Deve ter tido um rio no filme.

SL – Essa lagoa precisou de uma iluminação especial? Ou era só...

JK – Não. Eu não acho que você aprenda muito sobre iluminação. De alguma maneira... – Talvez você tenha razão de ter focado sua dissertação para falar sobre os figurinos e cenários. Mas também acho que você deveria ensaiar sobre o espaço do teatro... Não falo sobre o cenário, e sim sobre o espaço mesmo, como... – Nesse aspecto Peter era muito firme na forma como construía para si um... – Muito flexível, muito adaptável para o que ele queria fazer. E ele sempre fazia essa estrutura flexível, de forma que pudesse utilizar mesmo quando a o espetáculo estava viajando. Falando do teatro, quando você ia ao teatro ele estava completamente transformado, quando tinha uma grande produção. Não poderia reproduzir isso... – era onde Jean era bastante envolvido.

SL – Um-hum <entendimento>.

JK – Fazendo isso... – Eu acho que ele era muito bom nisso. Você o

viu?

SL – Sim, eu o encontrei no Brasil quando ele esteve lá, oito anos atrás.

JK – Oh <entendimento>. Sim.

SL – E aí nós conversamos um pouco. Ele está no Festival de Avignon e vai voltar, e aí eu vou encontra-lo.

JK – Talvez você devesse encontrar Peter, se puder... –

SL – Eu, com certeza, adoraria.

JK – Sim.

SL – Eu tentei, mas é um pouco difícil ter acesso a ele.

JK – É assim que é, né?

SL – Como foi fazer a adaptação de tudo no Festival de Avignon... A iluminação de Mahabharata. Foi difícil ou...? – Porque era a céu aberto.

JK – Foi bom, mas foi outra iluminação.

SL – Ah <entendimento>, foi outra.

JK – Tem que ser outro tipo de iluminação a céu aberto. A maneira que o espaço reage é completamente diferente, você tem que criar uma atmosfera diferente. Mas se pensarmos na estrutura da narrativa, você tem que encontrar o jogo da estrutura da narrativa, não pode ser o mesmo. Porque é a céu aberto, a plateia está longe... – A distância da última fileira para a frente do palco é muito maior. E as possibilidades técnicas que encontramos são completamente diferentes das que temos num teatro como o pequeno teatro des *Bouffes* du Nord – que você pode segurá-lo com uma mão, <risos>. E claro que você tem todo o espaço que reage também, mas lindo poder encenar na natureza. Umas das experiências mais emocionantes. Muito, muito mesmo.

SL – Verdade?

JK – Sim

SL – Quanto tempo você levou? Você teve muito tempo para adaptar tudo?

JK – Eu acho que levamos um pouco de tempo, mas não sentimos que foi muito, talvez duas semanas... – Não me lembro precisamente, mas no teatro você pode trabalhar quando quiser você entra e começa a trabalhar e termina quando terminar, mas podemos dizer que não tem problema em trabalhar 8 horas ou mais. Mas no teatro a céu aberto a noite começa às 10 em ponto e o ensaio também começa quando anoitece – às vezes um pouco mais cedo – quando não está muito quente. Então, você pode começar trabalhar somente com a iluminação, sozinho, você fica lá até depois das 2 da manhã e você só tem mais 2 horas pois já será manhã novamente. Então o tempo é mais curto de alguma maneira, mas é bom, é maravilhoso. Eu aproveitei todos os lugares e continuo aproveitando. Então, estou indo para *Epidauro* ... –

SL – Verdade, eu adoraria ir para lá.

JK – É um teatro muito bonito... – Mas eu esteou fazendo no pequeno *Epidauro*. Eu fiz uma produção dois anos atrás, no grande *Epidauro*, mas dessa vez será no teatro pequeno, o que também é muito bom.

SL – Oh <admiração>, isso é legal.

JK – Sim. É também completamente... – Muito bom.

SL – Brook tinha interesse em ter uma equipe por um longo período?

JK – Sim, sim. Eu acho que quando ele encontra pessoas que trabalhavam bem ficava muito feliz em mantê-las. E você tem que segurar... Sempre que você tem alguém novo, você tem que enquadrá-los na equipe os fazer entenderem o processo. Se eu não trabalhei com ele em algum momento é porque eu estava interessado em fazer um projeto de iluminação.

SL – Sim, isso é diferente.

JK – Sim, eu tive essa possibilidade. E para ele era melhor ter alguém que ficasse com ele.

SL – Um-hum <entendimento>. Oh <compreendendo>. Eu entendo.

JK – Para ele é melhor manter alguém com ele, ficar com ele permanentemente. Não tem muito a ver com o talento, tem mais a ver com ficar... Então, em qualquer departamento pessoas que ele pensa no

porque deveriam ficar – todos os tipos de coisas – ele gostaria que eu ficasse com ele... -

SL – Por que, a ópera foi o último trabalho que você fez com ele?

JK – Na realidade, eu já estava fazendo muitas produções fora. Não me lembro precisamente, mas se você olhar a produção, eu acho que fiz Mahabharata e depois A Tempestade, depois eu não me lembro. Mas enquanto estava fazendo Mahabharata e A Tempestade, estava fazendo alguma coisa fora também. De qualquer forma eu queria fazer projetos de luz e ele não estava interessado em ter um iluminador. Então ele preferiu ter alguém que ficasse com ele permanentemente. Talvez ele tenha sentido que fosse melhor alguém que não soubesse, porque eu já estava fazendo óperas, mas também estava com ele, na maneira que ele trabalhava: uma linguagem fácil, bem fácil, uma linguagem comum. Então ele me ofereceu para participar de Don Giovanni como iluminador; e não como permanente membro da companhia. Mas de alguma maneira ele preferia ter membros permanentes na companhia, é uma escolha.

SL – É.

JK – Eu não tenho certeza se foi a melhor, pra falar a verdade. Eu tenho a impressão que poderia ter sido melhor em outras produções, mas aquela foi a escolha dele desde então.

SL – Enquanto você trabalhava com ele, você podia fazer tudo o que queria? Isso era livre?

JK – Esse foi o mesmo processo de aproximação, encontrar o caminho. Basicamente ali não era... – É sempre muito difícil para os diretores, tudo o que eles fazem é com uma linguagem muito precisa e tinham que dizer para o iluminador precisamente o que eles deveria fazer – qual era o interessante – ou alguma coisa acaba ficando mais claro do que deveria ser, diferente atmosfera. A linguagem é muito vaga, sempre a mesma coisa. Peter nunca tentou ter uma linguagem precisa na iluminação.

SL – Não era o foco dele.

JK – Não, ele não estava interessante. Talvez ele estava certo: o espaço e a energia do espaço, se dão pela iluminação. Mas para achar a lingua-

gem é um pouco problemático, você pode fazer isso, mas... -

SL – Na verdade ele tem uma frase que me lembro, que meus professores durante a graduação em arquitetura sempre diziam: “A arquitetura não existe sem a luz, porque você tem que pensar em como a luz interfere nas coisas”. E de fato, a luz interfere em tudo que você coloca no palco.

JK – É verdade. Você pode dizer isso. Mas os arquitetos, quando se trata de iluminação, essa é a última coisa que eles pensam.

SL – <risos>.

JK – Não todos, mas a maioria deles, se você perguntar para eles vão dizer: “Sim, sim, sim” e aí o resultado... – É interessante...

SL – Eu tenho uma pergunta: Você acha que o não estar interesse de Peter Brook em iluminação tem alguma coisa a ver com a forma minimalista que ele tenta fazer em todos os trabalhos?

JK – Eu suponho que sim, que tem a ver com isso. O que significa que não a iluminação não é muito útil. Quando se pode iluminar. Em suas primeiras produções no *Bouffes du Nord*, que não me recordo bem se foram quatro ou cinco produções, havia uma pequena mudança na atmosfera da iluminação, mas basicamente... E, eu acho que vi uma produção em que ele próprio fez a iluminação.

SL – Verdade?

JK – Sim. Não foi a melhor produção dele, eu acho que foi a Medida por Medida. Eu não acho que foi boa. Não acho que a produção foi boa.

SL – Não foi muito bem sucedida?

JK – Comparando com outras produções foi boa, mas... –

SL – Comparado aos trabalhos dele – <risos>.

JK – Sim, eu acho que para o padrão dele... De alguma maneira quando você aproxima a iluminação sem realmente estar dentro dela com muita frequência você acha que poderia ficar mais íntima da cena. Então você faz dela um pouco mais escura, concentrando a iluminação no espaço da cena. De alguma maneira, o que você não percebe, o que

é normal, é que você está perdendo a energia da cena, talvez... – Eu me lembro disso, de ter uma atmosfera pesada e concentrada. E esse é o problema, porque quando você se concentra, quando você vai mais escuro, tem a impressão de que alguma coisa acontece, não é natural. Isso é algo interessante, como resolver este problema? Como manter a energia? Talvez é por aí que se começa um projeto de iluminação e nisso ele não estava interessado.

SL – <risos>.

JK – Eu não sei se essa foi a última produção dele antes do Jardim das Cerejeiras.

SL – É. Mas eu não me lembro.

JK – Você tem que saber, porque você é estudante.

SL – Um dia vou lembrar de tudo, mas agora eu não consigo.

<Comentário fora do contexto>.

SL – Como você trabalhou com muitos diretores depois disso como você define o trabalho de Peter Brook? Pergunta difícil... <risos>.

JK – (pausa) É verdade que a influência, dentro da atuação é muito importante para sempre manter a energia fluindo para não deixá-la cair. Para manter sempre essa tensão triangulando entre os atores e o público. E para manter isso, quando você faz a iluminação você tenta responder a isso mantendo a tensão, e é verdade, também eliminando tudo o que não é usado para manter isso, para manter a inteligência e o entendimento da história, o que está acontecendo, e para manter a energia. Sim, muitas produções comparadas com essa, perdem em termos de desenho de luz. Mas, ao mesmo tempo, o desenho por si próprio não pode trazer isso. É uma outra escolha, essa é a outra maneira de fazer as coisas. (pausa) Sim, tem sempre alguma coisa... – Cada um que está no palco é uma pessoa e se relaciona fortemente com uma pessoa. Então, há lá muitas figuras, fantoches, fantoches animados... Mas eles são pessoas reais. E eles também fazem o personagem sendo pessoas reais. De alguma maneira é como estar sempre interessado em, de onde vem a força positiva de cada ser humano, eu suponho. Então, de alguma forma, às vezes, esse desejo de tocar e trazer o lado positivo da pessoa no palco – e os atores, talvez possam

perder alguma coisa... – Para mim é um equilíbrio delicado; porque uma produção como Hamlet, que é uma peça escura, no final, surge aquela sensação de que ela não é uma peça escura.

SL – Um-hum <concordando>.

JK – Você tem uma sensação boa. Aí você se pergunta: “é essa peça mesmo?”, “Eu vi Hamlet?” <comentários fora do contexto> <risos>.

JK – Sim, eu me lembro que eu realmente vi a peça e pensei.... – E isso me lembrou que naquele momento eu não estava trabalhando. Estava indo ver espetáculos, e ele teve mestres, realmente como pintores, ele me lembra a maestria de alguém como o Matisse.

SL – Um-hum <concordando>.

JK – Eu suponho que você conheça esse pintor.

SL – Sim.

JK – Como estudante de arquitetura... Muitas vezes é óbvio. Eu pergunto, porque, eu percebo que... – Eu acho óbvio, mas...

SL – <risos> Sim.

JK – Talvez você conheça (pausa) os desenhos de Matisse: figuras, o feminino, as mulheres. Muita perfeição.

SL – É isso.

JK – Eu estava pensando sobre essa qualidade nos trabalhos dele, como Hamlet. E aí quando você vê a ilustração... – Você sabe que Matisse fez uma ilustração de... – Você conhece Baudelaire⁶⁴?

SL – Um-hum <concordando>.

JK – O poeta francês que escreveu alguma coisa que eu não me lem-

64 Charles Pierre Baudelaire (9 de Abril de 1821 - 31 de Agosto de 1867): foi um poeta e teórico da arte francês. É considerado um dos precursores do Simbolismo, embora tenha se relacionado com diversas escolas artísticas. Sua obra teórica também influenciou profundamente as artes plásticas do século XIX. < http://pensador.uol.com.br/autor/charles_baudelaire/>.

bro em o título inglês *Fleurs du mal* (Flores do mal). Que foi muito bom, poema escuro, muito talentoso, bem suave e escuro... E quando foi ilustrado por Matisse, havia aquela harmonia linda em todos os desenhos. Então eu estava pensando, talvez essa seja a relação dele com Hamlet, que essa maestria em termos de beleza e a harmonia. Então: se Matisse realmente estava com aquela boa intuição em *Fleurs du mal* – Essa é a boa pergunta. Então, sim, tem alguma coisa ali. (pausa) Talvez sim.

SL – Mas você gostou de Hamlet? No final?

JK – Foi lindo, lindo. A pergunta é onde a peça aconteceu?

SL – Você viu a versão francesa ou inglesa?

JK – As duas.

SL – Qual das duas era melhor?

JK – Estranhamente a francesa, porque você podia sentir que tinha mais liberdade. Ao fazer uma adaptação para a língua francesa, você não precisava língua, do vocabulário, porque não era mais Shakespeare. Era uma tradução, tinha a liberdade de uma tradução. Porque em inglês, é sempre Shakespeare.

SL – <risos>. É.

JK – Difícil.

SL – Qual foi a coisa que mais te impressionou na peça? O que ficou na sua memória?

JK – Foi o que eu falei para você, foi isso que ficou na minha memória.

SL – Agora é uma curiosidade minha, você viu *Qui est lá*?

JK – (pausa) Oh <lembrando>, *Qui est lá*. Sim.

SL – Porque eu não tenho nenhum material sobre isso, e eu estava interessado...

JK – Como foi mesmo?¹ – Foi encenado com fragmentos de peças... -

SL – Sim.

JK – Sim, mas com citações de... <silêncio>. Acho que teve muito

de Matisse... – Era sobre um mestre maravilhoso dizendo o que deveria ser encenado. Entender o que é direção e o que é fazer teatro, mas talvez pra mim... Foi mais como uma grande espinha dorsal. Talvez... – Acho que foi antes de *The Man Who*... Acho que essa foi teve ainda uma espinha dorsal mais forte. Porque você tem no livro de Oliver Sacks⁶⁵... E sobre histórias muito difíceis e pesadas de pessoas que tinham distúrbios, doenças neurológicas. Coisas que realmente preocupam, então você sente essa tensão, mas talvez a maneira que foi construída a *Qui est lá* no contexto do Shakespeare, como se tentasse dizer o que era isso para diretor, eu acho. Se eu bem me lembro, esse era o sentido dessa... – Sim, foi uma demonstração de como se aproveitar o teatro. Mas eu não lembro de nada que me marcou nela. A construção de cenários e figurinos não era a base... parecia que os mesmos elementos de construção do espetáculo com atores, que surgiram em improvisações; algo assim. Mas com *O Homem que Confundiu sua Mulher com o Chapéu*... – Eu acho que ninguém na plateia estava preocupado sobre ele ser amigo dele mesmo, porque sabiam que o personagem tinha um problema neurológico: você pode estar lá, e, de repente, não consegue mais se levantar, não sabe porque, mas você não pode, você perde seu equilíbrio, você cai no chão e coisas como essas... Você não sabe qual é a direita ou a esquerda. Você simplesmente... – E tem essa sensação de que tem alguma coisa perto, te espionando o tempo todo, isso é interessante.

SL – Um-hum <concordando>.

JK – Não é?

SL – Sim, é sim.

JK – Sim, Yoshi era maravilhoso, eu acho que ele era... – “Como você se sente com isso?” Eu acho que ele está na posição mais delicada... – porque ele continua trabalhando com o Peter – ...para falar sobre o que ele pensa sobre isso... Ele é bem aberto para falar.

SL – Você acha que ele me diria se já viu Brook nervoso? Porque ele aparenta ser uma pessoa calma. E eu perguntei a ele se ele já tinha visto o Brook nervoso, ou bravo, ou alguma coisa do tipo, mas

65 Oliver Sacks: autor do livro *O Homem que Confundiu sua Mulher com o Chapéu*. <<http://www.oliversacks.com>>.

ele não pode me responder... E disse, “prefiro não responder essas questões”.

JK – Sim. Acontece. Ele é muito ativo. Acontece.

SL – <risos>. Eu perguntei, porque minha professora da universidade falou que em um de seus trabalhos – que foi sobre Ariane Mnouchkine – ela é conhecida por ser uma pessoa difícil de trabalhar... Foi por isso que perguntei a ele, e ele disse que não poderia responder.

JK – Ele não é uma pessoa fácil de trabalhar.

SL – Não?

JK – Não, ele pode ser bem difícil. Você não precisa gritar ou fazer coisas do tipo, para ser uma pessoa difícil.

SL – É. Você pode ser uma pessoa difícil, mesmo aparentando ser calmo. Ele aparenta ser uma pessoa calma e... –

JK – Sim, você pode ser difícil. Sabe?! Uma das maneiras do Brook ser durão, é passar por você e simplesmente ignorá-lo. Bem simples. Muito simples. Ele o olha e simplesmente passar por você, como se você não existisse... – Ele pode ser bem difícil. Então você não precisa ser nervoso pra fazer alguma coisa assim.

SL – Com certeza.

JK – Sim (pausa). Eu tenho certeza que nunca aconteceu com Yoshi, mas tenho certeza que ele foi uma testemunha de algo assim.

SL – Definitivamente isso não aconteceu com ele. (breve pausa) E como você conheceu Yoshi? Trabalhou com ele ou o conheceu antes?

Jean Kalman Trabalhei com ele. Não... – O encontrei antes, eu estava trabalhando com ele antes do Peter. Mas antes de Peter Brook. É verdade! Ele estava fazendo uma produção antiga... Um solo no palco. No palco falando sobre o livro *The Tibetan Book of Dead*

SL – Um-hum <entendimento>.

JK – Eu fiz a iluminação para ele.

SL – Sério?

JK – Sim, por acaso... –

SL – Legal! E foi uma experiência boa?

JK – Sim! Essa foi antes de trabalhar com Peter, eu acho. (breve pausa) Foi parte do Festival de Outono.

SL – Hum <entendimento>.

JK – Porque eu estava fazendo a parte técnica da iluminação da edição do Festival de Outono.

SL – Ele é tão bom diretor como é bom ator? Porque eu nunca o vi como diretor.

JK – Sim, ele faz muitas coisas agora, óperas... Você deveria ir ver. Sim, ele é realmente um talento, faz muitas óperas. É engraçado porque ele faz muitas óperas... – Ele fez muitas peças de teatro... Você sabe como funciona: ele só fez as peças que o interessavam, agora está mais fazendo ópera. Ele acabou de fazer uma produção que está no *Theatre Unique*, uma ópera. (breve pausa) E nós fizemos algumas produções juntos, com iluminação e cenário.

SL – Bacana! Você trabalhou com cenário?

JK – Sim, para as produções dele, sim.

SL – Bacana!

JK – Sim, não tem nenhum mistério nos cenários dele.

SL – Definitivamente não.

JK – Sim. Eu acho que é muito importante para você, como diretor e ator, saber sobre iluminação, muitas pessoas não sabem.

SL – E os atores no Brasil muitas vezes, como não sabem muito sobre iluminação, acabam perdendo algumas coisas. Porque sem a luz eles ficam no escuro e eles tentam expressar coisas, e às vezes não é possível. É sempre bom ter uma opção para poder trabalhar com a luz e com a sua voz.

JK – Sim. Existe um bom exercício para os atores, você coloca duas luzes no palco e os faz atuar. E aí eles encontram a luz, e as melhores posições, (breve pausa) descobrem uma energia melhor de como se

aproximar e se afastar da luz... Isso pode ser bem interessante.

SL – Interessante, sim definitivamente.

JK – E você tem isso... – No Mahabharata eu me lembro, os atores estavam sempre no escuro, qualquer coisa que eles faziam, iam aos poucos, devagarzinho, parar no escuro.

SL – <risos>.

JK – E você via os atores tentando achar uma maneira de encontrar a luz. Quando você trabalha com isso, entende. Eu trabalho com isso, então posso sentir as pessoas.

SL – Você já tentou dirigir também, ou não?

JK – Não, até agora não. Mas isso pode mudar.

SL – É verdade.

JK – Sim, na verdade eu deveria começar a dirigir.

SL – Sim, é verdade.

JK – Talvez muito em breve. Não, eu estou brincando. – Sim. Mas a arquitetura do teatro... Talvez você tenha muito trabalho.

SL – Hum <concordando>. Com certeza.

JK – É complicado.

SL – Sim.

JK – (pausa) Eu me pergunto o porquê. Você pensa sobre isso?

SL – Sobre o que?

JK – Por que é tão difícil?

SL – Eu não sei, mas é sim.

JK – Sim, por que é tão difícil? (silêncio) Talvez o teatro não faça mais parte da comunidade, é por isso que a arquitetura nos passa essa sensação de artificial.

SL – É verdade.

JK – Você visitou alguns teatros novos na Europa?

SL – Não, os novos não. Eu acho que quando eu estava na escola... Algumas vezes... – e Jean Guy também me disse isso, que os arquitetos muitas vezes tentam expressar mais do que as peças que eles estão trabalhando. E eles nem sabem nada sobre teatro e eles só fazem o espaço e constroem o prédio todo. Talvez seja isso.

JK – Sim, esse é um elemento.

SL – Não que isso seja verdade, mas é um elemento.

JK – Sim, porque...

SL – Em sua opinião qual seria um bom espaço para visitar? Dos novos?

JK – E disseram de uns bons... Dos novos eu não sei, mas me disseram... Talvez no Brasil... O Niemeyer já construiu um teatro ou nunca? Oscar Niemeyer...

SL – Sim, ele construiu um, que eu saiba, talvez tenha construído outros.

JK – E é bom?

SL – É bom, eu gosto... Mas nunca vi uma peça nesse teatro. Vi shows musicais, óperas – o que é um pouco diferente de peças.

JK – Aonde é?

SL – É dentro do parque Ibirapuera. É um grande auditório, a arquitetura é linda... Mas não tenho cem por cento de certeza de que funciona bem para uma peça.

JK – É mais um auditório para shows musicais.

SL – Sim. Talvez seja isso.

JK – Talvez seja mais fácil fazer isso... –

SL – Um lugar grande.

JK – Para receber óperas e shows... (pausa) Do que fazer um teatro.

SL – Eu vi essa semana: O Burguês Fidalgo no *Bouffes du Nord*.

JK – Me disseram que era bom.

SL – Sim. E foi maravilhoso. Sentei de frente para o palco e foi perfeito. Mesmo sem entender muito bem francês, porque eu não sei falar francês; eu só consigo entender, mas é difícil pra mim.

JK – Quem era o produtor?

SL – Eu não lembro o nome dele. Eu estava completamente envolvido e acho que o espaço faz isso com você.

JK – Sim. (breve pausa) Sim, é verdade. Esse é um espaço extraordinário, e acho que ninguém consegue construir um espaço igual a esse, agora. É só... – Em termos técnicos não há problemas para se construir um espaço como esse, hoje em dia. (pausa) É estranho, mas é que isso não faz parte do vocabulário da arquitetura desde sempre. E se uma arquiteto constrói um espaço como esse, ele sente como se estivesse fazendo uma coisa descontextualizada. É algo que tem a ver com modernidade, e que talvez não funcione com o teatro. Talvez...

SL – Pode ser.

JK – É um bom assunto.

SL – Sim <risos>. Vou pesquisar.

JK – Sim. (pausa) Estranhamente, um espaço que tem essa abordagem, essa conexão, é uma moderna casa de ópera, uma casa de ópera moderna em que eu trabalho. Essa casa não tem a intimidade como o des *Bouffes* du Nord. Que é o Glyndebourne que é um festival inglês, o Glyndebourne. Um festival fechado. Um dos... – É também um... – É uma casa privada. A plateia é grande, para oitocentas ou mil pessoas. Não é só... – É um festival grande, para uma plateia grande. Mas é privado, pertence a uma pessoa. Tem um dono. – O teatro era de uma família. E foi o dono do festival que quis esse teatro. E acho que ele pôde pedir ao arquiteto não se preocupar se era moderno ou não. E ele comprou. E funcionou, é lindo.

SL – É?! Fica em Londres?

JK – Não é no interior. Não é muito longe de Londres, mais ou menos 1 hora e meia de lá, de trem.

SL – (pausa) Lugar interessante para visitar, não é?

JK – Sim, se você está interessado em teatro, é sim... – E tem... – Um espaço que eu acho que é completamente errado é o novo teatro da *Royal Shakespeare Company*.

SL – Sério, onde fica?

JK – Fica em Stratford-upon-avon. Eu me pergunto por que Jean-Guy não estava envolvido como consultor. Talvez ele estivesse envolvido no começo, fazendo uma consultoria, mas não no final, talvez... Eu espero, (breve pausa) porque realmente não é bom.

SL – Não é bom?

JK – Funciona... Até agora – Faz a plateia... – O que acontece, porque os atores estão muito perto... – Porque a relação dos atores com a plateia é muito boa. O problema é que estranhamente há estruturas muito rígidas no teatro. É... Sem flexibilidade... Sem... – Você percebe bem rápido quando você faz a iluminação.

SL – Sim, porque você tem que sentir o espaço e tudo.

JK – E você sente o espaço. O espaço que existe o tempo todo. Eu acho que fiz uma produção lá, e não acho que quero fazer mais... Porque quando você faz uma produção e percebe que tem que ser quase violento com o espaço... – Mas você não pode usar da mesma violência duas vezes.

SL – <risos> É verdade.

JK – E você não ganha flexibilidade, então é interessante.

SL – Falando sobre isso. Eu estava me perguntando... – Você viu, antes do Brook se mudar para Paris, você viu esse...?

JK – Não. Não eu não vi. Quando ele estava na *Royal Shakespeare Company*.

SL – É.

JK – Não. A famosa... – Não, na verdade eu vi uma, mas fazia parte do festival – quando eu estava estudando – foi a Marat/Sade.

SL – Sério? Como era?

JK – Não... – Eu era estudante... Uma coisa estranha, extraordinária,

cuja metade era entendível, a outra metade não. Foi impressionante e perturbador essa experiência teatral.

SL – Você se lembra dos elementos cenográficos ou alguma coisa do tipo?

JK – Não. (pausa) Não.

SL – E, como foi sua experiência com a peça?

JK – Eu era mais estudante de peças clássicas, narrativas... Essa era uma narrativa que explodia... Explodia o espaço e eu estava tentando acompanhar... – É, acho que eram ações simultâneas, ou algo assim, não me lembro, precisamente. Tudo bem?

SL – Tudo bem.

JK – Quando você assiste o teatro, você só assiste e esquece. (pausa) Eu suponho que... Talvez que seja um filme mesmo, mais do que uma produção teatral.

SL – Eu vi o filme <risos>.

JK – Ah <entendimento>.

SL – Eu fiquei com uma dúvida do filme: tinha uma cadeia, em volta. Na peça, tinha uma cadeia?

JK – Tinha alguma coisa na cadeia, sim porque ele era Alemão. Sim, tinha alguma coisa no filme, como uma cadeia.

SL – Certo.

JK – É. (silêncio) Acho que sim. Talvez.

SL – Mesmo que não tivesse uma cadeia mesmo, a sensação que se tinha no espaço era como se tivesse...

JK – Sim, sim... – Não... – Quero dizer, nós estávamos num sanatório, que era meio uma cadeia... Não uma cadeia de verdade, não era uma gaiola. (pausa) Não me lembro. Sim. (pausa) Então, você estará atuando breve? Quero dizer: Quando você termina? Acho que essa é a lição mais importante... –

SL – Sim, agora eu tenho tudo que precisava... –

JK – Para fazer qualquer produção.

SL – Sim.

JK – Sim.

<diálogo fora do contexto>

JK – Muitas das coisas que eu sei que estão em Paris não são muito inovadoras. A maioria das peças está agora em Avignon. Eu não sei o que está em Londres, mas é uma cidade muito efervescente. Eu falei pra você que o teatro francês não é um dos mais vivos hoje em dia.

SL – Sério? Quais são?

JK – O teatro alemão e o inglês são os mais inovadores.

SL – Eu também ouvi isso.

JK – Então, você tem que ir ver, para verificar... – Sim, sim, sim. (pausa) Tem um diretor inglês que eu gosto muito. Mas sua última produção era muito boa, mas talvez não tenha sido a melhor, mas foi empolgante é a Simon McBurney e ele fez *O Mestre e Margarida*⁶⁶, de Bulgakov. Isso foi em Avignon e eu tenho certeza que essa produção foi para muitos lugares diferentes, estive em vários festivais, não sei qual será o próximo lugar... – (breve pausa) Tem um diretor suíço que é bem poético e interessante o Marthaler⁶⁷

SL – Você sabe onde está agora...?

JK – Não. Ele estava em Avignon. Eu sei que ele estava com essa produção em Avignon.

SL – Esse Festival de Avignon acontece todo o ano? E todos estão lá?

JK – Não, tem que ser convidado. Então, não é todo mundo.

SL – Certo. Um-hum <entendimento>.

⁶⁶ Master and Margarita: peça dirigida por Simon McBurney em Londres: <<http://www.britishcouncil.fr/en/events/master-and-margarita>>.

⁶⁷ Christoph Marthaler.

JK – O próximo evento que vai ter... – Depende de quanto tempo você vai ficar em Paris – Será o Festival de Outono.

SL – Hum <entendimento e interesse>. Quando será?

JK – Começa no final de setembro, fica outubro, novembro e dezembro... – Dê uma olhada na programação.

SL – Talvez eu possa vir o ano que vem.

JK – Se você estiver por aqui. – Você está voltando pro Brasil?

SL – Sim, volto em agosto.

JK – Certo.

SL – Mas se der eu volto.

JK – Com a sua companhia...

SL – É, talvez.

JK – É... Sim.

SL – Muito obrigado por tudo. Foram coisas muito esclarecedoras.

JK – Foi um prazer. Desculpe-me se eu não pude ser tão preciso em relação a iluminação, mas, como você sabe, é difícil falar qualquer coisa sobre iluminação.

SL – Sim, definitivamente é. (pausa) A única maneira de se fazer isso é por meio do mapa de luz, mas não é o mesmo que... –

JK – Com o que?

SL – Você pode ter uma ideia de como foi, mas é difícil... Porque é efêmero... O teatro...

JK – Sim, é verdade... Difícil de descrever.

<diálogo fora do contexto>

FIM.

novembro de 2012

Entrevista de Sérgio Lessa com Sally Jacobs

Tradução e Transcrição – Ellen Cristina Amorina

Supervisão – Giselle A. Freire e Sérgio Lessa

Revisão – Giselle A. Freire

Sally Jacobs (SJ) – Primeiramente, antes de começarmos, você poderia lembrar-me quem é você. Qual o motivo dessa entrevista? - Você ainda está estudando ou já está atuando no mercado?

Sergio Lessa (SL) – Eu já estou no mercado. Isso aqui é para o meu mestrado, para receber o título de mestre.

SJ – Em que lugar do Brasil você mora? Sei que é um país grande.

SL – Em São Paulo.

SJ – São Paulo!

SL – Você já foi lá?

SJ – Não, mas sei que é uma cidade enorme!

SL – Sim, uma cidade realmente enorme.

SJ – Muito, muito urbana, vi isso na televisão outro dia.

SL – São Paulo... Universidade de São Paulo. É uma universidade do governo... Uma universidade pública. Eu estou fazendo mestrado em artes cênicas. E eh <pensamento>, estou focando em figurino e cenografia... - Minha pesquisa é sobre o trabalho do Peter Brook.

SJ – Você é cenógrafo, diretor ou...?

SL – Eu sou arquiteto. Fiz arquitetura.

SJ – Então, Jean Claude é útil para você. Ele é brilhante - Como você deve saber pela história dele... - Ele foi o pioneiro nesse trabalho junto com Peter... Com essa coisa incrível de encontrar o espaço certo e converte-lo sem estragá-lo, sem transformá-lo em algo ridículo, usando o que já estava lá...

SL – <risos>.

<diálogo fora do contexto>

SL – Então Sally, como você começou a... Eu li em algum lugar, mas eu quero ouvir de você. Como você começou a trabalhar com cenografia? Como começou como cenógrafa e figurinista?

<diálogo fora do contexto>

SJ – ...Eu me interessei... Eu já estava trabalhando fora e me sustentando no início da minha vida nos anos 50... Muito tempo atrás. A revolução que aconteceu no teatro aqui começou em 1956, quando a companhia *English Stage Company*⁶⁸ abriu a temporada de apresenta-

68 English Stage Company (ESC) : companhia teatral residente no Royal Court Theatre na Sloane Square, em Londres. < <http://www.vam.ac.uk/vastatic/theatre/archives/thm-273f.html>>.

ções no *Royal Court Company*, e eu fui com meu marido assistir a todas as produções. Eu já tinha estudado em uma escola de artes antes e eu desenhava então eu juntei meu entusiasmo, meu novo entusiasmo por teatro, que eu não era muito interessada antes, com minha habilidade para desenhar, com meu interesse por roupas. Eu não sabia que eu seria uma boa cenógrafa naquela época... E pensei, “tenho que trabalhar no teatro, o que eu posso fazer para fazer parte disso?”. Então eu fui de férias para Veneza, e em um dos maravilhosos palácios onde tem uma daquelas coleções de fantasias históricas, o Mocenigo, que ainda visito regularmente, e vi essas roupas do século XVIII, e elas não eram figurinos, eram roupas, e eu pensei, “Porque não temos isso no palco?”... Porque a maioria dos figurinos de época parecem com fantasias, muitas joias, muita decoração. E nós tínhamos visto a companhia⁶⁹ do Brecht em 1956, que tinha vindo para Londres, e foi absolutamente parte da nossa revolução, porque nós fomos apresentados a uma forma totalmente nova de ver o palco, e certamente as roupas que nós vimos ali eram reais, e eu pensei, “isso é o que quero fazer”. Então, eu voltei para a escola por três anos, fiz cenografia, e nas primeiras semanas, meses, lá percebi que eu era mais velha que os outros estudantes. Eu já havia estado fora, já conhecia teatro e outras coisas. Os alunos tinham 18 anos e eu 20 e poucos. Eu vi o que eles estavam fazendo e eu pensei, “eu posso fazer isso também!”.

SL – <risos>.

SJ – ...As coisas eram bem fluidas e abertas naqueles tempos, nós não precisávamos preencher centenas de formulários para mudar de curso, eu podia ir até o departamento responsável e dizer, “eu gostaria de fazer tal coisa no próximo projeto, posso?”, e eles diziam sim. Então eu comecei a fazer cenografia e figurino na *Central School of Art*⁷⁰, e eu estudei os três anos, e comecei do começo... Meu primeiro trabalho foi como pintora de cenário⁷¹, que é um trabalho de assistente de

69 É provável que seja a Companhia Teatral do Brecht, que em 1956 foi ao Royal Court Theatre. Brecht já havia falecido e a companhia era liderada por Helene Weigel <<http://www.overthefootlights.co.uk/1956.pdf>>.

70 Central School of Art and Design – London (1896-1987)<<http://www.aim25.ac.uk/cats/56/6247.htm>>

71 Scene painting.

pintura de cenografia, nós tínhamos sistema de repertório em todo o país, e eu comecei ali, fiz isso por algum tempo, assim como estudava técnicas de pintura para cenário, e então eu comecei a perguntar a amigos no teatro e pessoas que eu conhecia no *Royal Court*... Sabe... O que eu poderia fazer em seguida, então eu comecei a ser assistente lá, e... Meu repertório de trabalhos começou lá.

SL – E como você conheceu Peter?

SJ – Foi quando eu estava fazendo todas essas coisas lá. E muito rapidamente eu me desiludi com tudo isso, porque eu tinha um grande instinto de estar à frente, de explorar a natureza disso tudo, não só fazer uma boa cenografia para uma peça de três atos. E isso era meio arrogante, mas eu pensei, “não quero fazer outra peça de três atos, quero ser mais experimental”, e então eu pensei... “Eu vou deixar o teatro”. Eu havia feito alguns *designs* muito bons, naquela altura. Eu estava aprendendo o ofício, aprendendo pelo lado técnico, eu tinha tido uma experiência ruim e muitas boas, mas eu ainda não tinha entendido... O por que... “Por que estou fazendo isso? O que é isso tudo?” E então eu vi a produção do Peter, a do *Rei Lear*, não consigo lembrar o ano em que foi apresentada, mas quando eu a vi, aquilo mudou a minha vida. As pessoas me dizem hoje em dia que isso acontece para elas quando elas têm um sonho ou algo assim, mas para mim foi o *Lear* do Peter, eu de repente vi o que poderia ser feito no palco e em nenhum outro lugar, essa foi uma experiência única que só se tem no teatro, e não poderia ser de nenhum outro jeito que a ficha cairia para mim. Ele naquele tempo era um diretor muito bem sucedido no *West End*, na *Royal Shakespeare*. E ele tinha sido inspirado por laboratórios internacionais e outros trabalhos que ele havia visto, porque o trabalho dele já tinha sido apresentado em lugares como a Rússia, e outros lugares como Polônia. Ele já havia sido exposto a outros trabalhos que nós não tínhamos, e ele queria desenvolver seu próprio laboratório. E ele estava convencido que a única forma de descobrir a natureza do que é único no teatro era correr o risco, deixar tudo para trás e criar um grupo com pessoas que pudessem explorar isso, sem a obrigação de ao final fazer uma superprodução no final das contas. E havia uma menção a isso em um jornal que ele mesmo escreveu, dizendo que isso era o que ele iria fazer. E aquela era a fase em que eu estava pensando em cair fora quando eu pensei, “E se ele precisar de uma cenógrafa nesse grupo?”... Então eu escrevi um recado para ele,

ele me encontrou e eu mostrei para ele meu portfólio e ele me pediu para me juntar a eles. Então esse foi o início do nosso relacionamento.

SL – <risos>.

SJ – E assim que eu me juntei a ele eu tive certeza que esse era o meu caminho, o que eu iria trilhar todo meu futuro. Eu estaria olhando para coisas que eu não poderia articular ainda, e estaria trabalhando de uma forma onde eu não tinha a obrigação de encontrar soluções, o que nós estávamos investigando eram as questões... <risos>.

SL – ...Não só apresentando soluções... -

SJ – ...Fácil, as soluções são fáceis de encontrar, porém não chegamos nesse ponto enquanto não explorarmos muito.

SL – Como foi o primeiro dia com ele?

SJ – Eu não me lembro do primeiro dia.

SL – E do primeiro trabalho? Eu acho que... -

SJ – O primeiro trabalho foi uma coleção de peças que representavam uma revisão de vários materiais que poderiam nos dar a oportunidade de explorar como usá-los, como colocá-los todos juntos e mostrar ao final um trabalho de pesquisa em andamento que foi vagamente chamado de *Teatro da Crueldade*. Uma grande influência naquela época era Artaud, e a vanguarda de Nova Iorque, que já estava aflorando, muito a frente de nós, como os *happenings* e *performances* sem roteiro. Novamente Peter sabia tudo sobre isso, e eu não. Então ele me deu dois livros para ler, do Artaud, “O Teatro e Seu Duplo”, e o outro era uma coletânea de reflexões sobre arte dramática que tinha um pouco de todas as práticas teatrais de vanguarda daquela época... Isso foi no início dos anos 60, e eu ainda tenho esses livros naquela prateleira.

SL – <risos>.

SJ – Quer dizer, e aquilo foi muito afletivo porque eu não tinha embasamento... Mas no final eu tive, porque eu pude encontrar o que seria meu trabalho. E conforme nós fomos explorando cada uma das peças, ao invés de eu ser paga para fazer a cenografia e o figurino de uma peça, o que eu estava providenciando era o que nós iríamos precisar ao longo do caminho. Portanto, se nós fossemos fazer algo

com máscaras, como nós colocaríamos uma máscara num rosto que ainda não descreve as atitudes e o caráter da peça? ...Que seja algo que eles podem manipular... Como é que se faz isso? Tudo tem associações... E definir formas. Daí também vem as associações. Então nós simplesmente dobramos pedaços de papel testando coisas, e eu estava fazendo esse tipo de trabalho... E então nós jogaríamos aquilo fora, e nós continuamos tentando, pegando pedaços de materiais conforme nós íamos tentando, para facilitar essas explorações. E ao final, quando a performance foi apresentada como *working in progress* para uma plateia, algumas dessas coisas que havia feito ficaram e outras não, e o que eu percebi foi que qualquer coisa que eu estivesse criando fazia parte do processo de achar o resultado final. Nada do que eu estava fazendo era desperdiçado, então eu nunca achei, “Ah ele está jogando meu trabalho fora”. Meu trabalho sempre contribuiu para a aparência final, o desenho e escolha de materiais. E essa foi a forma que nós trabalhamos, inclusive nas superproduções que nós fizemos. Foi algo que foi difícil de aprender no início, eu não estava acostumada a pensar que depois de todo um trabalho o que eu havia produzido poderia ser jogado fora... E então eu parei de usar essa expressão.. “está sendo jogado fora”, eu estava trabalhando da forma que os atores trabalham, eu estava improvisando, aproveitando as partes úteis e então continuando. Aquela experiência foi... Uh <susto> <barulho de louça> <algo aconteceu que chamou a atenção dos interlocutores> ...Valiosíssima. <frase fora do contexto>.

SL – Oh <expressa pena por algo que aconteceu> (breve pausa).

SJ – ...E Peter percebeu que eu entendi isso, que não me incomodou, e eu era útil, porque qualquer coisa que ele precisasse de mim, parecia que eu tinha a mesma reação instintiva, de cor, forma e espaço. Nós sempre fomos à mesma direção em relação a isso, então ele sempre me viu como uma companheira muito útil, assim como eu via nele... Tudo isso te conta o suficiente sobre o “começo”?

SL – Sim, bastante!

SJ – Certo.

SL – Como a companhia era organizada? Como era a rotina, você estava lá o tempo todo? Todos os dias?

SJ – Todos os dias. Eu era parte do grupo e não tinha experiência com

aquilo antes. Antes eu era paga da forma convencional, como cenógrafa, e então você trabalha com o diretor, onde vocês decidem o que tem que fazer, você trabalha com os modelos, faz desenhos técnicos, faz os desenhos de figurinos e os ensaios começam. E você espera ter ido na direção certa!

SL – <risos>.

SJ – ...Novamente, o que eu aprendi com Peter, é que o tipo de *design* que ele sempre quis eram os que permanecessem abertos. Você estabelece algumas bases de trabalho, suficientemente abertas para que, quando a verdadeira investigação começasse no período dos ensaios, haveria espaço para crescimento do desenho. O perigo disso era que *design* podia ficar muito neutro, mas essa era realmente a essência do que estávamos tentando fazendo, colocar as coisas com facilidade no palco sem ser neutro... Sabe, você tem encontrar a linguagem para cada peça, sabe, a linguagem visual que é parte da narrativa de quem conta uma história, e isso permitir todas as descobertas que virão com os ensaios. Eu acredito que, para aquela época, Peter foi muito único, ao querer trabalhar daquela forma. O que normalmente é muito assustador para a maioria dos diretores, que precisam estar no comando... Mantendo o controle, como costumamos dizer...

SL – Um-hum <concordando> <risos>.

SJ – ...Eles precisam dessa base, se não eles não sabem o que eles estão fazendo. Muitos diretores trabalham desse jeito hoje em dia, mas naquela época o risco era muito grande. Peter tinha essa autoconfiança incrível para fazer uma bagunça. Ele foi o único diretor que disse para mim, “Eu não sei!”...

SL – <risos> ...Oh <impressionado> meu Deus!

SJ – ...Se eu perguntasse alguma coisa pra ele, ele diria, “Eu não sei, ainda é muito cedo!” E aquilo era tão maravilhoso para mim, sabe, ele era seguro suficiente para dizer aquilo, e eu aprendi a dizer isso também!

SL – Brilhante!

SJ – Anos depois eu trabalhei com outros diretores, eles me perguntavam: “O que você fará aqui?” E eu dizia, “eu não sei ainda!” Perfeitamente feliz em dizer isso! “Não cheguei lá ainda, há ainda outras coisas

para eu fazer antes de chegar lá!”, eu respondia.

SL – <risos> Perfeito.

SJ – Então, o processo é o que te direciona realmente, inevitavelmente. Se você estiver trabalhando com o processo certo, não qualquer processo. Quando eu vejo diretores somente experimentando qualquer coisa, e isso não leva nada, porque eles não iniciaram o experimento correto, num primeiro momento. Quer dizer, todo esse processo de fazer exercícios, e improvisação... Eu já vi diretores brincando com isso, e eles não chegam a lugar nenhum, pois eles não sabem o que estão fazendo. Então é preciso uma grande dose de inteligência, paciência e autoconfiança. Mas o que você tira disso é alguns dos... Alguns talentos desesperados que se juntaram para explorar o material, e você tem um resultado único ao final, que é uma dessas partes, se você muda uma dessas partes durante o ensaio você terá uma solução diferente. Então se usamos todos os recursos e desde o início nada é desperdiçado. E todos tem que colaborar com o processo, explorando casa coisinha, não deixa nada, e então você escolhe o que você irá usar, e você faz isso junto, e algo começa a... Não, não é mágica, é trabalho, alguma coisa emerge daquilo, algo substancial, que te leva pra frente e é inevitável. Você sabe o que quero dizer? ...Esse é o único jeito que você pode ir, você revira todo o material, tão justo. Então o que eu estou falando é sobre o método do Peter, com quem eu trabalhei todos aqueles anos, e que naturalmente eram meus métodos também.

SL – Perfeito... Hum <pensando>.

<diálogo fora do contexto>

SL – Hum <pensando> ...A produção... Quem eram os apoiadores da produção?

SJ – Oh a primeira, foi no *Royal Shakespeare*, foi incrível. Foi feito com um orçamento muito pequeno, e todo mundo concordou em trabalhar pela mesma quantidade de dinheiro, eu acho que recebemos doze libras por semana, pelo período de 8 semanas, não me lembro direito como isso foi estruturado. O *Royal Shakespeare* nos patrocinou, mas naquela época ela era dirigida por Peter Hall⁷² e ele e Peter Brook

eram grandes incentivadores do trabalho um do outro, sabe, trabalho e ideias. Então foi uma situação incomum. Outra coisa maravilhosa que aconteceu foi que Peter encontrou o espaço que ele queria *London Academy of Music and Dramatic Art*, então eu fui até lá com ele para dar uma olhada, e quando nós entramos todas as fileiras de assentos não tinham cadeiras. Nenhuma cadeira no auditório, foram todas retiradas, e então nos deparamos com esse lindo espaço, como o de uma galeria, e o palco estava lá. E então nós dois viramos as costas para o palco e falamos, teremos que fazer a produção desse lado! E novamente eu estava emocionada, pois eu estava no início do meu trabalho com ele, e nós dois vimos a mesma coisa, imediatamente, isso estava lá. Vamos por o público daquele lado, sem dúvida!

SL – ...A mesma coisa <risos>, perfeito.

SJ – E isso foi o que nós fizemos, era perfeito para aquela peça, então ele podia colocar em prática fisicamente, colocar em ação todos aqueles níveis, ele podia fazer as ações em muitos lugares diferentes, e poderia trabalhar como, em uma galeria grande como aquela, “Como criar um foco? Onde a plateia está olhando? Isso se fragmenta? Como você concentra isso tudo?” Tivemos o prazer de explorar isso tudo... É lindo.

SL – Sim! Me conte como foi o processo do Marat/Sade.

SJ – Marat/Sade... Estou tentando pensar... (pausa) Eu acho que foi antes de eu ir morar nos Estados Unidos não é?

SL – Isso.

SJ – Foi mais ou menos em 1964, não é?

SL – Sim.

SJ – Certo. Então Peter veio e disse, “Eu acabei de ver essa produção maravilhosa e esse será o veículo perfeito para nós termos uma estrutura estabelecida em um espetáculo no qual podemos colocar todas as descobertas que fizemos ao longo do caminho, desde o teatro até as telas. Podemos fazer isso”. Os figurinos eram maravilhosos, mas o cenário... Quando as cortinas abriam, nós podíamos ver aquela espe-

72 Peter Hall: Diretor artístico da *Royal Shakespeare Company* entre

1960 e 1968. < <http://www.imdb.com/name/nm0355991/> >.

tacular forma de galeria como um cenário em que todos os internos do *Charenton*⁷³ sentados a volta... Mas o problema é que este pequeno espaço de palco no meio, que limita a ação até uma polêmica, onde a única coisa que se podia fazer era discutir ali, discutir os temas entre Marat e Sade, e você não pode realmente explodir e explorar os temas, porque você tem este esquema rígido de assentos em volta, então cabe a nós fazer um novo cenário, mas usar aquele mesmo figurino, que eram amáveis. E assim foi como nós começamos. Então ele tinha essa ideia de usar uma piscina grande, ou uma casa de banho, tudo que envolvesse água, sabe, muitas ideias diferentes... E o que eu queria fazer era... - Porque nós íamos fazer em Aldwych - eu disse “nós não podemos fazer uma banheira com água por todo o palco”, isso nos deixaria restritos, a menos que pudéssemos abri-la e depois fechá-la novamente. Talvez não pudéssemos fazer isso. Então olhamos para o palco de Aldwych para ver onde havia fossos no palco, e não havia nada no lugar certo! Então eu comecei a pensar, “não poderemos fazer essa peça nesse teatro”, não do jeito que nós queríamos. Mas, a ideia inicial era que o palco lembrasse o *Charenton*, uma sala de banho do século XVIII, não deveria ser muito abstrata, nós deveríamos nos sentir trancados dentro daquele lugar. O único lugar que poderíamos colocar uma banheira, embaixo de modo que desse para entrar, era no vão onde fica a orquestra. E naquele tempo, todos os teatros antigos que tinham esse espaço para a orquestra, fechavam esse vão para que pudessem usar o espaço como um proscênio. Sabe, aumentar o proscênio para quebrar a moldura da imagem e permitir um contato mais direto com a plateia. Então, nós não tínhamos como usar aquela profundidade no vão da orquestra, portanto o único lugar que conseguiríamos colocar a banheira seria na frente... Um dia eu estava lá... - Já contei tantas vezes essa anedota... Já tinha me esquecido... - Eu estava lá vendo eles fazerem concertos numas válvulas pequenas... Você conhece o cenário? Já viu fotos?

SL – Sim, eu vi.

SJ – ...Certo, eu estava lá vendo... Eu esta lá vendo um daqueles alçapões velhos no chão do palco, que ia desde o palco até uma área

73 Hospício Charenton, o qual Marat havia sido internado. <<http://www.portalentretextos.com.br/colunas/recontando-estorias-do-dominio-publico/marat-sade-e-a-tragedia-da-revolucao,236,4479.html>>.

alagada debaixo do palco... - A água que passava ali por baixo vinha do rio Thames até lá e o alçapão já estava todo mofado, não dava para usá-lo, era muito inseguro. E eu estava olhando os de fora, toda a água foi removida. E eles encontraram tampa envelhecida. Todas as tampas haviam sido retiradas, o barranco com a água está aparecendo e tem uma queda, porque havia o palco básico, daí havia um inclinação colocada pelo Emille Littler, quando houve uma grande peça musical, e tinha uma outra inclinação que a Royal Shakespeare havia colocado para que a peça ficasse com mesma inclinação que tinha em Stratford. Então eles podiam transportar as produções utilizando sempre a mesma inclinação. Então tinha uma profundidade por cima do palco desse tamanho, e outra para baixo do palco desse tamanho <Sally faz a indicação da quantidade de profundidade com mímicas, portanto não foi possível captá-la pelo áudio>, então eu pensei, ali estão as nossas banheiras! Então foi assim que eu criei as banheiras centrais, e as coloquei entre as vigas e usei um material que parecia com um chão de pedra e as intituladas banheiras, que foram colocadas entre vigas, e se você subisse no palco você poderia ficar de pé numa banheira, numa profundidade assim <mímica indicando a profundidade>, sem água. E então como cobri-las? Eu as cobri com um tipo de deck que é usado em piscinas, feito de ripas, e então eu disse, “como eles abrem e fecham?” Eu coloquei dobradiças neles, então podíamos abri-los e fechá-los, uma dobradiça de três vias. E então Peter disse, “alguns deles deve abrir completamente”, então nós tínhamos algumas removíveis e outras não. E foi assim que encontramos as profundidades no palco para fazer isso. As paredes ao redor faziam referência a gravuras do século XVIII, haviam ótimas imagens da revolução no *The Tennis Court Oath*, prédios que os revolucionários cobriam, com paredes muito altas cobertas com massa de vedação, no nível do piso, que combinavam perfeitamente com as ações da peça. Então lá havia ótimas instalações onde Peter poderia explorar todos os temas, o elementos das cenas, as músicas... Explorar a polêmica entre Sade e Marat, as perguntas que eles faziam um ao outro podiam explodir em ação, com atuações maravilhosas, e assim foi como surgiu!

SL – O filme teve... Uh <pensamento> ...Você trabalhou no filme também?

SJ – Eu não trabalhei muito no filme, e tem muitas coisas que eu não gosto nele, porque eu não estava lá tempo suficiente e algumas coisas

deram errado e se eu estivesse lá elas não teriam dado errado. Mas o filme... O filme teve... Porque foi pensado que já que a peça já existia, já havia sido apresentada em vários lugares, inclusive nos Estados Unidos, nós poderíamos fazer tomadas longas e um curto cronograma de filmagem, porque você podia gravar bastante de uma vez só, porque você sabe que em gravação de filmes se você gravar dois minutos por dia, você está lucrando. Mas, nesse você podia fazer sequencias inteiras... Então o desenho de luz que Peter tinha... Ele teve essa ideia brilhante de fazer uma parede com um buraco iluminado por trás de um papel, que era o que estava sendo feito na moda, ele era um fotógrafo de moda também. Então ele colocou uma bateria de lâmpadas atrás do papel, então isso mantinha uma luz lateral constante, então não era necessário ficar parando para refazer o foco, que é o que toma muito tempo, e Peter questionou, “qual convenção poderíamos usar para demonstrar que eles estão fechados como se...” - Porque no teatro temos isso, sabe, temos a quarta parede, a parede imaginária, então ele disse, “Vamos subir umas grades de prisão”, e eu pensei, “que ótima ideia”, então eu projetei aquilo... E essa é a parte que me deixou muito chateada... Porque, quando eles levantaram a parede ela não estava suficientemente arcada, e ficou parecendo como uma cerca de jardim...

SL – Hum <entendimento>

SJ – ... Então não gostei.

SL – Certo <risos>.

SJ – ...Então, coisas técnicas como essa me incomodam. Então a câmera *dolly* não podia correr sobre o deck modulado, então alguns decks foram reproduzidos em tinta, tinta lisa no chão, somente no momento em que eles precisavam... Ironia, de repente ninguém notou isso, exceto eu, mas...

SL – Ah <impressionado> <risos>.

SJ – Ah <incomodada> eu não aguentava quando eu via que o chão havia sido pintado de uma forma errada...

SL – Oh <impressionado> <risos>.

SJ – Não era o material verdadeiro... Também tinham ótimas composições que Peter havia conseguido fazer no palco, em termos de como

ele bloqueava uma cena e a outra vinha para o foco, a altura da figura no topo, não sei, havia uma certa figura narrativa de palco que ele estava redesenhando, que eu não gostava tanto, mas isso é uma questão de gosto, de diferença de gostos entre ele e eu, e não tínhamos que concordar sempre em tudo. Mas funciona como um registro dessa brilhante produção, porque tem uma atuação maravilhosa e definitivamente tem sabor da peça. Quer dizer, eu gravei da televisão... Quer dizer... Quando todo mundo costumava gravar...

SL – ...Sim... <risos>.

SJ – Olhe as minhas fitas... Sabe, todos nós ficávamos emocionados de poder gravar tudo, não só sentarmos juntos ali, agora todas as minhas fitas estão acumulando poeira...

SL – Conte-me qual foi o material que você escolheu para usar no cenário.

SJ – Materiais convencionais...

SL – ...Madeira, ou...

SJ – ...Sim... quer dizer, o chão era feito de tábuas, decks modulados, o cenário para as paredes pintado, nada fora do normal. Os materiais para os adereços e coisas usadas nas cenas eram baseados na ideia de que tudo que se visse ali fossem coisas encontradas num hospício, ou que poderiam ter ganhado. Nada poderia parecer que tivesse sido feito por aderecistas. Então tudo era feito com trapos, escovas de lavatórios, toalhas, a foto do Napoleão, sabe, tudo era feito para parecer como se... “É, isso foi o que eles encontraram para fazer a peça”.

SL – E a banheira foi baseada no quadro de Marat?

SJ – Exatamente, era uma banheira de metal, e ele passou algum tempo lá.

SL – Como foi a interação do seu trabalho e... <pensando>... Você teve que fazer os figurinos também?

SJ – Não, a Gunilla os fez, sabe Gunilla Palmstiern-Weiss, a esposa do escritor... -

SL – Como foi a interação entre vocês?

SJ – Deveria ter sido boa, mas não deu certo. Os figurinos dela eram brilhantes. Mas nós havíamos dado o trabalho para um encarregado de figurino que não entendeu o que nós queríamos mesmo. Então, a coitada a Gunilla apareceu e tudo tinha dado errado... Ela fez a... - As camisas de força tinham que parecer que eram muito velhas, muito desalinhadas, e que por anos eles as tivessem remendado pelos administradores do hospício, então elas tinham colagens de diferentes tecidos, diferentes tons e alguns desgastados, e os desenhos foram feitos dessa forma também, colagens bonitas e... Mas, as pessoas que os produziram não entenderam como deveriam fazê-los. Então, quando Gunilla veio no final para ver como tinham ficado, ela ficou horrorizada, coitada... Então, ela, eu, minha assistente Elizabeth Duffield e o responsável pelo figurino do *Royal Shakespeare*, fizemos o que chamamos de “virar a noite”, <risos>, todos contribuimos com pedaços de tecidos, e nós conseguimos, nós refizemos os figurinos, e conseguimos deixá-los do jeito que ela queria. E o resultado ficou ótimo que ela ganhou um prêmio quando eles foram levados para Nova Iorque. Nós salvamos o dia, mas eu estava me sentindo péssima, me senti culpada, pois eu tinha ficado responsável por conseguir que eles fizessem aqueles figurinos e eu sabia que eles estavam saindo errado, mas eu estava ocupada com o cenário e não consegui deixar tudo pronto para a chegada dela. E eu sabia que ela ficaria horrorizada, porém nós conseguimos deixar tudo certo no final, sabe.

SL – <risos> ...Perfeito... <risos>... E... <pensando>.

SJ – ...Eu me lembro de Peter trazendo as velhas e largas cortinas da Natasha... Enfim, nós todos levamos coisas de casa que poderiam ser úteis. Tudo branco ou braço texturizado. Todos levamos coisas <risos> ...E nós usamos cola! Acredita! Nós colamos! Tivemos que usar cola para conseguir fazê-los do jeito certo! Fizemos tudo que pudemos para consertar os figurinos.

SL – <risos> Oh meu Deus...

SJ – Não sei como a lavanderia conseguiu lavá-los depois! Realmente não sei!

SL – <risos> ...Uh <pensando> ... Uma pergunta: Como o grupo lidou com a questão política que estava acontecendo nos anos 60? Porque a peça era política!...

SJ – ...É... 68 ainda não havia chegado, e a política era só sobre revolução e política diretamente... Sabe, sobre o poder da revolução e a questão dialética entre... Sade, sabe... dos sentidos, e o intelecto de Marat, e eles aceitaram naquele nível. E quando foi para Nova Iorque, a guerra do Vietnã mudou tudo isso... Sabe, quando Martin está no palco, e ele grita para a plateia: “...Quando haverá uma guerra para acabar com todas as guerras...” toda a plateia se levantou para aplaudir. Sabe, era sobre guerra do Vietnã que ele estava falando. Então, os elementos políticos são um caso clássico caso de quando encenar uma peça e para quem encená-la. A peça está em cartaz desde então, e algumas pessoas a veem como psicológica, outras como coisa de Freud, outras como o Teatro da Crueldade, todo mundo está armado, muita gente não compreende o teatro da crueldade, pensando que tem a ver com sadismo no palco, e não tem nada a ver com isso...

SL – ...Por isso eu...

SJ – Veja, em 68...

SL – ...68 ainda não havia chegado...

SJ – ...A revolução estudantil estava por toda parte. Eu já estava em Los Angeles, já tinha saído de Londres, então não estava lá na versão europeia, já estava em Los Angeles quando eles estavam atirando nos estudantes, nos rebeldes, os helicópteros entrando, enfim...

SL – Mas eu li nos jornais, daquela época, que era um pouco polêmica, como... Por que Marat Sade foi polêmico naquele momento? E tinha uma outra peça... Que era muito...

SJ – ...a *US*...

SL – Não, não do Peter, era outra peça que estava acontecendo na mesma época, havia... Não lembro claramente, mas havia outra...

SJ – Não lembro que peça era... Eu saberia se você me lembrasse, mas não consigo lembrar, não...

SL – Eu sei que Peter Hall e muitos artistas daquela época que escreveram para os jornais em luta contra esse cara, que dizia que era um teatro para louco...

SJ – ...Ah <lembrando> sei, isso era parte da controvérsia que todo

aquele trabalho criou, porque eles não entendiam muitas das respostas... Como criamos uma peça coerente com tantos fragmentos diferentes, que viajou todo o mundo. Algumas pessoas achavam que aquilo era indisciplina, e eu os respeito. Mas não eram muitos, a maioria saudava aquilo como um novo marco. Eu não acho que tinha muito... De repente eu estou errada, não me culpe...

SL – <risos>...

SJ – ...Oh <assustada>... <barulho de algo caindo no chão> caiu de novo... Vamos colocar juntos <barulho de água sendo fervida. Som de passos.>

<diálogo fora do contexto>

SJ – (longa pausa) ...Se você conseguir entrar no site de arquivos de Harvard, bem, pode levar um tempo para encontrar isso, mas está disponível e é muito fácil, eles têm que colocar todas as informações no arquivo... Eu li um documento sobre todas as produções que eu fiz, tem um comentário no início que está nos meus arquivos, que eu escrevi, é como se fosse um livro. Então, muito do que eu estou querendo dizer para você, está gravado naqueles arquivos. Eu estou repetindo muitas coisas do que eu já disse destas produções anteriormente, sabe. Você pode encontrar tudo que precisa lá, sobre a produções feitas em vários lugares, outras entrevistas... Está tudo lá. (breve pausa) Minha memória...

<diálogo fora do contexto>

SL – Sem problemas.

SJ – Certo. Próxima.

SL – Com a peça Marat/Sade vocês viajaram... - Pelo menos para Nova Iorque você teve problemas... - Você teve que adaptar o cenário, ou era o mesmo...?

SJ – Só tivemos que adaptar em meios práticos para se adaptar a outro espaço, mas nada foi alterado na essência. E isso foi feito de uma forma muito prática, foi maravilhoso. Isso não era muito comum para o Royal Shakespeare ir para Nova Iorque naquela época... E eu te contei sobre a inclinação que usamos... e quando a inclinação foi criada o que nós tínhamos era uma série de tampos, criados com secções

de tampos retangular... Que formavam o chão no qual as banheiras estavam inseridas. Então nós decidimos, quer dizer, alguém decidiu, quando o orçamento foi feito, de que o ideal seria ter o púlpito⁷⁴ feito - vocês usam este termo também – feitas em Nova Iorque, para que tivessem as dimensões corretas, para caber no palco de Nova Iorque, e nós levamos os tampos. Então eu fui com o diretor técnico, Peter Cloninger, e ele tirou as medidas do palco que íamos usar, eu chequei todas as outras coisas que eu achei que deveriam ser ajustadas, e então nós dois voltamos e fizemos tudo o esquema, e miraculosamente, quando nós chegamos e levamos tudo para lá, tudo encaixou perfeitamente.

SL – Oh meu Deus...

SJ – Eram profissionais muitos bons para se trabalhar. Uma equipe técnica de palco maravilhosa aquela de Nova Iorque, eu nunca tinha visto um grupo como o de Nova Iorque antes. Fantástico. Eles eram tão profissionais. Todos eles tinham esse cinto, que nós usamos hoje em dia, mas nunca tínhamos visto isso em 1960, ou seja, lá no ano em que foi... Um cinto de couro lindo com ferramentas penduradas, ah<impressionada>... Nós trouxemos um para casa, sabe, a gente nunca tinha visto aquilo antes. E... Porque a união deles era tão forte, o custo da hora dessa equipe técnica era grande... Sabe, e isso é um elemento muito importante dentro do orçamento do grupo, e eles sabiam quanto iria custar... Mas eles sabiam exatamente o que eles poderiam fazer no período de 3 horas, eles tinham tanta experiência, eram tão bem treinados no que eles faziam, os funcionários de Nova Iorque, que eles sabiam exatamente o que fazer para fazer tudo que era necessário, ajustar tudo, sem pânico, era lindo. Muito bom!

SL – Como começou a ideia da *US*?

SJ – *US* ... Bom essa foi muito antes, e novamente, toda vez que Peter vinha até mim com uma nova ideia era sempre uma surpresa. Eu nunca soube como ele ia de uma ideia para outra. O que é isso? Mas tudo bem, desde que ele viesse falar comigo eu ficava feliz. Então, depois de todos os seus “porquês”, que eram parte da natureza dele... Nós estávamos tendo demonstrações em Londres sobre... Demonstrações sobre as Grandes Guerras do século XX, promovidas pela embaixada

americana... Ele veio com uma pergunta muito simples: “Nós podemos falar sobre isso no palco?”, “Podemos ousar falar sobre isso num palco, sem que se torne um entretenimento?”, “O que é isso, que poderíamos fazer no palco?”... Nós agora temos um nome para isso hoje em dia, *docudrama* (drama documentário), faz parte do que fazemos, mas novamente, na época isso era novo... Fazer isso. Então ele me perguntou: “O que você quer fazer?” ...E eu ainda não sabia o que responder, daí ele reuniu todos os atores que trabalhavam para ele, muitos deles estavam vindo daquele processo com ele, era um núcleo da companhia que fez *U.S.*, que vinha do processo, sabe, desde o Teatro da Crueldade, etc. e o jeito que ele abordou era que ele iria explorar qualquer elemento, a partir de documentos, entrevistando jornalistas que haviam acabado de voltar e poderiam nos dar informações, olhando materiais... filmagens dos monges que se queimavam, e qualquer... e também pensando na “Americana” como parte disso, HQ’s americanos... então Grotowski também veio trabalhar com a companhia... Então toda e qualquer possibilidade de exploração que nós tínhamos para tudo a nossa volta foi usada para criar algo, e haviam muitos escritores trabalhando também e nós éramos um grupo, um tipo de grupo que se manifestava até certo ponto. E nesse ponto Peter queria um escritor que juntasse todos os ensaios apresentados e então Dennis Cannon veio e escreveu o segundo ato, e colocou tudo junto. E assim foi como isso foi formado, e novamente eu forneci tudo que era necessário, um Jeep, os tecidos, a seda, os banners, pedaços de aeronaves... E eu tentei pensar num cenário, não conseguia pensar num cenário, pois não poderíamos usar o palco de Aldwych - o que nós colocaríamos ali? - E minha primeira tentativa não significou nada, eu não sabia em que direção ir. E então, Peter estava conversando com um dos nossos amigos, e ele veio com a ideia de que uma zona de guerra tem a mesma aparência em qualquer parte do mundo... É uma pilha de lixo, cheios de pedaços de coisas jogadas, tanques, pedaços de objetos jogados em cima de casas... Não uma pilha desse lixo comum, isso não é o que deveria ser, mas sim uma zona de guerra, e com aquilo em mente nós poderíamos usar uma cadeira, um Jeep, pedaços quebrados de asas de aeronaves, usados para subir, usados nas cenas, e isso virou a nossa proposta. Nós fizemos as telas, e para cercá-las eu usei uma tinta cor-de-rosa bem vibrante, um tipo de rosa difícil de olhar, uma cor bem pesada e bastante sentimental... e então eu pensei que gostaria de fazer o mesmo desta vez, mas como deveria ser, nós

usamos um amarelo cromado bem brilhante, muito mais brilhante que esse para complementar o que já tínhamos... E durante os ensaios... - porque eu ainda não havia começado a produzir - Peter me disse, vá embora e me responda do seu jeito, sem pensar muito num cenário, o que você faria. E isso foi o que eu fiz, sai por aí e, estava cheia de *Pappa and the savage threes*, com os assassinatos e os frutos verdes, então eu criei essa enorme marionete cinza em escala grande, um símbolo de guerra, feito com todo tipo de pedaços de coisas que eu encontrei: o nariz era um canhão. Esse estudo precisava de botas, eram estudos feitos com embalagens de Coca-Cola, no peito bem aberto e grande feito de arame farpado com o símbolo do Super Homem pintado nele; pedaços no tom de uniforme... foi maravilhoso. Então isso era desse tamanho <Sally faz menção ao tamanho por meio de gestos> e a figura humana daquele <novamente>, então eu pensei em pendurar acima de todas as coisas... e eu mostrei para o Peter, e ele achou ótimo, que nós tínhamos que usá-lo, não tinha nada a ver com o espaço...

SL – <risos>.

SJ – ...Então ele mostrou para o restante do grupo e disse que era isso, então nós colocamos a pilha de coisas no meio e penduramos esse fantoche proscênio. Agora, no Aldwych o proscênio foi feito conforme o palco de Stratford e lá havia o cisne, o cisne de Stratford feito de isopor e pintado de ouro, e nós penduramos isso na frente no cisne, e toda vez que nós movíamos para cima e para baixo partes do cisne caíam...

SL – <risos>.

SJ – ...E essa foi uma grande piada entre nós, nós amávamos isso, estávamos sendo subversivos, sabe. <risos> Então essa figura gigante ficou lá, como um emblema, como um comentário, como a vítima e também o destruidor. E num tipo de sequência climática de escalada, a parede escalava em ambos os lados, na manivela, que fazia um barulho terrível que era amplificado pelo compositor, um barulho muito assustador, muito forte, que desabou no palco e se tornou a paisagem, e eles o executaram rapidamente e usaram isso, e então no segundo ato isso já havia terminado de novo.

SL – Muitas coisas...

SJ – ...Foi muito bom. E ele tinha uma bomba grande saindo da pélvis,

e nós tivemos um pouco de problema com isso, pois tinham alguns puritanos na companhia, que foram nos denunciar para o Lord Chamberlain e quase acabamos fechando.

SL – <risos> Mesmo? <risos>.

SJ – ...Mas o senso comum freou e então pudemos fazê-lo.

SL – <risos> ...Eu acabei de lembrar de uma coisa sobre Marat, você esteve lá para ver a produção de Marat, em Berlin?

SJ – Não, eu nunca fui. Peter desenhou para mim. Está no arquivo. Eu mantive o desenho e está arquivado. Ele sempre desenhava para mim, e os desenhos estão todos no arquivo.

SL – <risos> Ótimo. Eu ouvi... Ele fazia alguns antes...?

SJ – Ele é um excelente desenhista. Ele sempre desenhou seus próprios projetos e fez isso por muitos anos. Em suas pequenas produções, ele nunca precisou de alguém para desenhá-las... Ele não precisa de um projetista... O que eu posso dizer? Ele sabe o que fazer.

SL – Acabei de lembrar outra coisa. Você já teve um lugar uh <pensando> ... Onde Royal Shakespeare tinha uh <pensando> ...você tinha algum almoxarifado, ou local de estoque em que poderia ter acesso a alguns materiais que poderiam ser usados nos ensaios, adaptar, ou não tinha essa possibilidade?

SJ – Sim, eles tinham um estoque com alguns materiais que podíamos utilizar, como qualquer companhia permanente, e nós podíamos pegar e usá-los nos ensaios. Uma coisa boa, que sempre tentávamos fazer, era que se precisasse de qualquer questão estrutural para o cenário, nós fazíamos uma maquete, o mais rápido possível, para que não precisássemos correr para produzi-la e acabar deixando todo mundo enlouquecido. E nós fizemos isso com *Sonho*⁷⁵, com *US*, com *Marat*. Sabe, nós tentamos juntar o máximo de coisas realistas possível para não termos tanto choque depois. E também, a gente acaba se acostumando e fazendo o melhor uso delas durante os ensaios. E acabava sendo muito mais útil do que a estrutura acabada.

SL – <risos> hum <pensando> ...Me conte um pouco mais sobre

Sonhos de uma Noite de Verão.

SJ – Eu me mudei para Los Angeles em 1967, meu marido era roteirista e ele estava pegando muito trabalho lá, ele era inglês também. E eu estava em contrato com o Royal Shakespeare, e foi quando eu desisti de tudo. Eu estava querendo ter bebê e aquela era a hora certa para me tornar mãe, esposa e dar apoio ao sonho do meu marido, ele havia me dado suporte durante toda minha vida, e aquela era a minha vez...

SL – <risos>.

SJ – ...Então nós fomos viver nos Estados Unidos, e em 1970 Peter me mandou um telegrama perguntando, “Você estaria livre para vir trabalhar comigo em *Sonho de uma noite de Verão*, em pleno verão, no ano que vem, ou qualquer outra coisa?”. Naquela época a gente tinha que mandar telegramas, sabe... Eu estava sempre na porta esperando pelas correspondências, sabe...

SL – <risos>.

SJ – ...Esperava por muito tempo até que alguém aparecia na porta e nos entregava. E se o assunto fosse muito, muito urgente nós fazíamos uma ligação, mas isso ainda era considerado uma coisa grande, importante... Então, eu conversei com meu marido e perguntei: “Você acha que eu deva fazer isso?”... E ele disse que eu tinha que fazer. Então nós começamos a nos corresponder sobre isso, ele estava em Paris e eu estava em Los Angeles... E ele colocava muitas ideias nas cartas, algumas eram muito boas, sabe... Minhas e dele.

SL – <risos>.

SJ – ...Mas deu ter pra uma ideia do que ele queria, e eu pensava... “Mas eu não quero fazer isso? ...Fadas? Numa floresta? ...Porque será que ele quer fazer isso?” <risos>, Até que ele explicou o que havia pensado para a peça. E até o momento em que eu li o espetáculo. Então, eu percebi que era uma peça maravilhosa, e tinha ficado completamente obscurecida pela idealização figurativa do mundo das fadas. E é o que aconteceu por anos e anos. E eu também acabei sendo levada por aquela atitude. E ele disse que o que ele queria era tirar qualquer associação criada no passado. E então com aquilo em mente, eu li novamente, e comecei a ficar animada para fazê-la. Então nós tivemos nosso primeiro encontro, ele veio de Paris e eu de Los Angeles,

nos encontramos em Nova Iorque, metade do caminho para cada um <risos>, no Chelsea Hotel, e eu tive minha primeira experiência em Nova Iorque... Com baratas nova-iorquinas! <risos> Peter estava todo blasé com relação a isso <risos>, sabe, porque ele gostava de ficar no Chelsea, e eu estava toda... “Ah <chorosa> nós temos baratas aqui”, e ele: “...Bem, e o que você esperava?!”. Então nós começamos naquele ponto, com aquele sentimento de que ele não queria nenhuma associação de arquitetura com algum lugar reconhecível que tivéssemos em mente, e ele disse, “Nós não podemos usar um espaço grande e aberto porque isso sugere paisagem, nós temos que estar em algum lugar...! Mas como nós faríamos aquilo sem estar em lugar que nós reconhecemos? ...Por que eu queria que fosse um espaço aberto, como uma caixa de mágica, que pudéssemos fazer qualquer coisa. Mas sem criar nenhuma expectativa de que algo poderia ser criado ali. Sem revelar qualquer sinal de que iríamos representar colunas gregas, ou árvores ou qualquer outra coisa, ainda. Então eu peguei um pedaço de papel e comecei a esboçar e quando eu vi eu já havia criado uma caixa com 3 folhas, e ele disse: “É isso, nós estamos prontos”.

SL – <risos>.

SJ – Mas naquele tempo ele estava sempre trabalhando com a hipótese de que toda a companhia deveria contribuir como um grupo, e então nós voltamos ao trabalho em grupo. Não havia nenhuma parte que não estivesse contribuindo, sem parar, do início ao final, quer seja no palco ou fora dele... Aquela energia estava completa. E o conjunto de trabalhos que ele fez com Marat e US foram muito importantes para ele... Então aonde a companhia deveria estar... Então eu disse: “... nós podemos colocar uma galeria no topo, e eles poderão interagir, ou simplesmente assistir, e eles podem ir e vir da galeria como também das pernas laterais”. certo?! E então ele levou um... Veja uma das minhas cachinas. Eu tinha levado comigo uma bobina de arame, porque ele disse que o lugar deveria desdobrar uma “bobina de sonhos”, então eu pensei: “uma bobina de sonhos”... Então eu levei uma bobina de arame, uma boneca *kachina* e alguns pontos... Alguns modelos de mandalas que eu havia feito, sabe nós todos estávamos na fase ripe, olhando para mandalas indianas e contemplando...

SL – <risos>.

SJ – ...E eu trouxe uma delas comigo, na verdade está aqui <Sally mos-

tra ao Sérgio o material>... tinham algumas penas vermelhas, maiores do que estas <mostrando o material>, e Peter tirou a pena vermelha e colocou direto na caixa branca, absolutamente lindo. Então, esse caramanchão da Titânia. “E o que faríamos, então?” “Vamos fazer voar.” Portanto, ela poderá ficar ali, e não precisaria entrar e sair toda hora. Então, nós a elevaríamos e ela estaria ali durante toda a peça. Certo. E então, eu levei isso comigo para Los Angeles, e comecei a trabalhar nas medidas, no cenário, na estrutura e na intenção de voar. E então, comecei a pensar aonde os amantes iriam dormir no palco, mas nos momentos em que eles estariam dormindo nós teríamos as penas da Titânia e teríamos os mecânicos fazendo esse trabalho todo. Então eu pensei, quando colocarmos a Titânia voando, vamos colocar os amantes voando, e a fadas, vamos usar o espaço vertical, e tudo isso se manteria numa caixa íntima. Então eu escrevi isso e Peter dizendo que tive uma ideia brilhante, e ele me escreveu de volta dizendo: “Certo, isso está legal, continue...”, e assim foi como surgiu a ideia do “voar”.

SL – <risos>.

SJ – ...Então vemos que foi no ensaio que esse processo começou. É isso que quero dizer quando falo ancorar-se em uma boa ideia. O que ele introduziu foi a barra de trapézio a qual Oberon e Puck podiam usar durante suas atuações, podiam balançar juntos enquanto elaboravam suas ações, “Vamos fazer isso! Vamos fazer aquilo”. E Puck podia se pendurar numa corda que caía e poderia se balançar sobre o palco, e podia girar o prato... E o prato, de novo, foi o Peter... Você vê... Peter foi brilhante, “não podemos fazer essa flor, é muito elementar, e não é mágico, precisamos fazer algo diferente, vamos fazer algo que eles nunca viram antes”. Nesse momento... – Você vê isso <mostrando algo> quando eu viro de ponta cabeça, tenho toda a sua atenção olhando para cá. Não farei nada com isso, mas como você nunca me viu fazendo isso antes, tenho sua atenção total. Você não sabia qual seria meu próximo passo. Isso foi o que o prato fez, trouxe algo não familiar e totalmente mágico, assim a plateia toda ficou “oh <impressionada>”. E é isso que você quer. Esse momento quando eles acreditam e aí eles mergulham. (Breve pausa) Muitas coisas foram desenvolvidas com os atores, durante o período de ensaio, dia a dia. Outra grande coisa relacionada ao desenho do cenário foi quando eu pensei sobre quando os personagens tivessem que entrar na floresta: “Como fazer isso num grande espaço vazio branco?” “O que se pre-

cisa colocar para sugerir uma geografia... Sem colocar uma árvore...” <risos> Então eu pensei no arame, eu levei a bobina de fio, coloquei lá dentro e isso foi o suficiente. E com isso criou-se a frente e o fundo. Você poderia se esconder atrás, sem estar exatamente escondido! A plateia saberia que você está ali, mas os outros atores não saberiam que você está ali, então você cria esta convenção. Então nós tínhamos três desses arames, jogados da galeria de tempos em tempos, criando partes diferentes da floresta. E assim que os atores aprenderam a operá-lo como se fosse uma rede de pesca que nos fizemos. E eles começaram a fazer coisas maravilhosas! Em um momento eles lançaram isso em cima da plateia, pchhh <Sally faz um barulho imitando o movimento feito pelo objeto>, era esplendido. Eles faziam um ruído curioso e a agitavam novamente...

SL – Uau <impressionado>...

SJ – Isso é o que eu quero dizer com aquele tipo de trabalho de desenho de cenário, e muitos cenógrafos trabalham desse jeito, nós não éramos os únicos, mas nós éramos considerados um dos primeiros a fazer isso, nós fizemos primeiro com Peter. Por isso ele tem sido uma grande influência, por causa do jeito que ele integra as descobertas que ele fez no processo dos ensaios, na produção. Isso eu acho que foi uma grande influência.

SL – Agora me conte um pouco dos figurinos. Foi você quem fez os figurinos, não foi?

SJ – Ah sim. Novamente, ele queria que os figurinos fossem atléticos, e não fossem de um período reconhecível. Ele queria que fossem somente atores trabalhando. Que fossem muito leves neste sentido. Então eu pensei, nós todos estamos apaixonados por branco naquele tempo, muitas produções estavam sendo feitas em branco, nós não éramos os únicos... Tinha uma produção maravilhosa do Jardim das Cerejeiras, toda em branco. Deslumbrante. Eu amava o trabalho dele - Giorgio Strehler, do *Piccolo Teatrò di Milano*, maravilhoso trabalho! Enfim..., então eu pensei numa camisa e calça confortáveis para os garotos, com sapatilhas de ballet brancas e uma túnica simples para as garotas, somente para diferenciá-los. Porque a plateia, no início da peça, precisava saber quem era quem. “Quem é Helena?”, “Quem é esse?”, “Quem é a Herméia!?”; e depois quando ela volta em cena... “Quem é essa? Ah, essa é a Helena”. Então a plateia precisava saber

diferenciá-los. Então eu simplesmente espirrei neles algumas cores individualizadas, para que todos soubessem que Demétrio era o que estava em azul... Que o Lisandro era... Ah eu tenho aqui uma... Aqui está Demétrio... <Sally mostra algo para Sérgio, provavelmente a foto do ator Demétrio> Eu ainda guardo este desenho comigo.

SL – Oh <impressionado>.

SJ – Por isso que os garotos tinham alguns tons diferentes nas camisas e as garotas nos vestidos, uns eram puxados para rosa e verde, e os outros verdes e rosa... Tudo crescia dali. E as fadas usavam uma versão cinza pálido das camisas e calças. E os mecânicos eram criações do Peter. Depois de prepararmos isso tudo nós tivemos uma reunião em Nova Iorque, para eu mostrar tudo a ele. E então Peter me escreveu dizendo: “Tudo está saindo muito perfeito, está tudo ficando muito elegante”...

SL – <risos>.

SJ – “Nós precisamos de uma ruptura em algum lugar. De repente os mecânicos. Por que não os vestimos como ajudantes de palcos dos anos 1970?” E então, ele fez um desenho adorável de um homem vestido de roupa listrada e boné para o Bottom, e aquilo foi o que nós fizemos... Nós trabalhamos nessa roupa. Você viu fotos dessa produção?

SL – Sim, eu vi.

SJ – Certo. Então essa foi a ideia dele, e foi assim eu os vesti. O que mais?... <pensando>.

SL – E as cores?

SJ – Ah as cores... Então nessas mandalas que nós fizemos, com umas palavras cruzadas assim <mostrando algo>, com pontos de diferentes cores, com linhas pretas, e com pontos fluorescentes... Aquelas eram meus cartões de natal daquele ano... <risos> Então naqueles pontos, com as cores fluorescentes, eu pensei “como diferenciar as fadas?”. Elas tinham que ser diferentes. Com as mesmas roupas simples, mas com alguma diferenciação para Titânia, Oberon e Puck. Achei que tinha que ser algo fluorescente, então Puck tinha uma cor amarela fluorescente, com uma forma folgada e grande de *clown*, e Oberon e Titânia tinham uma cor verde viva e brilhante. Originalmente eu achei

que Oberon deveria vestir vermelho, mas Alan Howard veio me ver quando nós começamos o nosso trabalho em Stratford, e ele disse: “Sally eu tenho cabelo vermelho, eu fico terrível vestido de vermelho...”. <risos> Eu disse, “então, vamos mudar isso...”.

SL – <risos>.

SJ – “Claro que podemos mudar!”. Então, essa é outra coisa. Ser capaz de trabalhar com os atores, e ainda encontrar uma linguagem que esteja de acordo com a peça e que também funcione para o ator. Isso é outra coisa que amo fazer, pois é um grande desafio para o figurinista. Eu odeio quando um figurinista diz, “...Não irei mudar o meu desenho...”, ele tem que pensar no ator, ele tem que trabalhar com o ator, assim como com todas as outras pessoas envolvidas. Entre mudanças de cores e de tecidos, nós encontramos um roxo maravilhoso. E nos pensamos: “Isso vai ficar maravilhoso com a cor do seu cabelo!”. Então nós mudamos a cor dele para roxo...

SL – Perfeito.

SJ – Isso. E também os adereços que as fadas usavam também eram fluorescentes.

SL – Eh <pensando> e o Bottom, quando ele se transforma em...

SJ – Novamente, um longo processo, sabe de tentativa e erro feito com eliminações... Outro exemplo maravilhoso do que acontece nos ensaios... Nós primeiro pensamos, “o que precisamos aqui são de orelhas”, e nesse boné nós tínhamos um mecanismo muito inteligente, que somente precisávamos arranhá-lo e as orelhas apareciam, então o coitado do funcionário do departamento de suporte iria trabalhar nisso. E eles transformaram isso numa enorme máquina. <risos> E eles estavam tentando transformá-lo em algo cada vez menor. Até conseguir deixá-lo no tamanho certo e colocar na cabeça dele. Enquanto isso, nos ensaios... Não sei quem veio com isso, de repente Peter! De novo... Ele começou a trabalhar com uma bola de pingue-pongue preta, pintada de preto, que colocava no nariz do ator. E nos pés dele – eu não fiz isso, eles amarraram um pedaço de madeira grande então ele poderia ser desajeitado, chutando os cascos juntos, e o ator estava agindo e fazendo o papel do burro, e aquilo era muito melhor do que qualquer mecanismo no mundo. <risos> Então, abandonamos aquele capacete ridículo. E assim foi como o fizemos. Acho que nós fizemos

sim alguma pequena alteração nas orelhas, que o ator saia por um momento da cena e voltaria com algo pequeno nas orelhas, mas nada demais.

SL – Eu ouvi... Ah <pensando> algumas pessoas estavam preocupadas pois tinha alguma conotação sexual... Ah <pensando> o que aconteceu? Nos ensaios tinham pessoas nuas ou algo parecido?

SJ – Não, nada desse tipo nessa produção, pelo que eu me lembro. Oh <entendimento> eu sei, Bottom, é... Quando Bottom é carregado para fora, uma marcha de casamento começa a tocar e a cortina começa a descer com a iluminação atrás, e ele se senta nos ombros de um dos atores grandes e coloca um grande punho em formato de pênis no meio das pernas. Enquanto ele é carregado pode-se ver esse grande pênis ereto e ouve-se o lálálá (Sally canta a marcha de casamento) <risos>. E isso talvez tenha ofendido alguém.

SL – <risos>.

SJ – Isso foi engraçado, você vê, foi engraçado. Não sei se ainda acho graça hoje em dia. <risos> Meu feminismo se tornou muito mais severo esses dias do que era naquela época... <risos> Mas essa é a única coisa que eu consigo pensar, acho que as pessoas acharam que isso foi rude, mas na verdade essa era a intenção de Peter, terrível! <risos>.

SL – <risos>. (longa pausa).

<diálogo fora do contexto>

SJ – Certo, bom, eu acho que isso é suficiente.

SL – Ah <pensando>, mais duas perguntinhas, ah <pensando> quando Brook se mudou para Paris, ele a convidou você a participar do Centro Internacional de Pesquisa Teatral <pensando>...

SJ – ...Para o *Bouffes*? Bom isso foi difícil porque eu estava morando nos Estados Unidos, e toda vez que trabalhamos juntos, eu tinha uma enorme tarefa logística doméstica, era bem difícil para mim. Eu nunca estava lá regularmente, tinha que ficar indo e vindo pra poder manter contato. Sabe, fui pra África, deixei meu filho de cinco anos com meu marido, então todas essas coisas eram muito difíceis. Eu nunca estava totalmente envolvida. Quando nós fizemos A Conferência dos Pássaros, nós tínhamos que fazê-la aqui e lá. Então eu tive uma relação

dentro e fora com o *Bouffes*.

SL – Mas, o cenário e figurino de A Conferência eram seus?

SJ – Sim.

SL – Uh <impressionado>, maravilhoso.

SJ – Acho que foi a última coisa que fizemos juntos depois de Antônio e Cleópatra e então fizemos Os Pássaros⁷⁶, e então eu tive que tomar essa grande decisão. Depois de viver nos Estados Unidos, nós voltamos para Londres em 1982, e eu estava morrendo de medo de me tornar totalmente dependente de Peter, porque se aquilo acontecesse eu poderia passar a viver somente à sombra dele, enquanto eu sempre tinha tido minha própria vida, meu trabalho separado, uma vida doméstica separada. Uma relação muito próxima com Peter, muito amorosa, de muita entrega, mas eu estava assustada em me tornar dependente dele. Por isso, ao invés de eu voltar para Paris, decidi voltar para Londres, e ele me respeitou por isso, mas esse foi o começo do final realmente, mesmo porque ele tinha pessoas ao redor dele em Paris. E nós estávamos falando sobre o Mahabharata por 10 anos...

SL – Sério?

SJ – ...E aquilo começou a evoluir e eu não estava lá, e ele já havia feito algum trabalho com Chloe, e ela fez um trabalho magnífico.

SL – Você viu Mahabharata?

SJ – Sim. Eu vi a primeira produção no *Bouffes*. Eu estava lecionando naquela época e eu perguntei para Peter se eu poderia levar meus alunos, e eu levei meus 15 estudantes para ver a produção original em francês no *Bouffes*. E o Peter falou com os estudantes depois. Isso foi maravilhoso. E então eu vi a versão em inglês, e depois veio o filme e tudo o mais. Comprei o livro, a camiseta... <risos>.

SL – Qual foi a diferença ah <pensando> como você trabalhou com ele nos dois, no Royal Shakespeare e no *Bouffes*, qual era a diferença em trabalhar com ele nas duas situações?

SJ – Bem, se você trabalha numa companhia convencional, você tem

que seguir as datas de entrega deles, então você tem que trabalhar de uma forma mais convencional. Você tem que ter o cenário pronto para a data da apresentação da produção. Eles sabem a data que eles têm que começar aquela produção, e você trabalha de acordo com aquela data. Levando isso em consideração você tenta ficar o mais flexível possível para acompanhar a evolução do diretor. Então você tenta casar essas duas coisas. Enquanto que trabalhando no *Bouffes*, <telefone toca, Sally se ausenta por um momento> ...Onde eu estava?... Então tendo estabelecido a integração do processo com as datas de entrega que tem que se cumprir, você simplesmente faz o seu melhor. E você espera que... - E também, com uma companhia como a do Royal Shakespeare, quando eu estava trabalhando pra eles, eles têm um completo entendimento com relação a isso então eles sempre colocam a produção do cenário primeiro. Eu nunca tive nenhum problema com eles se eu falasse, “Olha, agora que nós começamos os ensaios, nós percebemos que nós não precisaremos daquela porta ali. Eu ainda tenho tempo para fazê-la abrir na direção oposta?” E eles dizem, “Não, mas nós faremos isso.” Você entende o que eu quero dizer? Eles entendem que as coisas devem estar corretas para a produção, e foi um imenso prazer eu ter trabalhado lá e foi o mesmo trabalhando para o Royal Opera, quando eu trabalhei lá. A primeira consideração a ser feito era o que era certo e isso era... Esse tipo de coisa é... Bem, o que é brilhante sobre trabalhar com ótimos técnicos e com pessoas que realmente querem isso tão bem feito quanto você quer. Quero dizer, com razão, você não pode simplesmente acrescentar uma verba de três mil libras sem haver uma reunião. Quero dizer, usando a razão, você terá o melhor trabalho.

SL – Você acha que ah <pensando> porque o que eu acho quando eu olho para a produção do Brook e das pessoas que trabalham com ele, no início isso era ah <pensando> - ...Quando ele entrou no *Royal Shakespeare* e depois, agora que eles estão no *Bouffes*- ele estava retirando quase tudo. No início havia muitos elementos e coisas, e ele estava tentando identificar o ponto principal da peça. Você acha que isso acontece com todos os trabalhos que você fez com ele? Isso era diferente no início? Ou... - Como você descreveria isso?

SJ – Eu acho que ele já tinha chegado a esse ponto quando eu comecei a trabalhar com ele. Mas não havia... Só porque você tira tudo do caminho e tenta achar somente o essencial. Isso não quer dizer que

you não responda à natureza do material e providenciar uma linguagem visual onde se faz necessário. Você não joga algo fora favorecendo outra coisa, entende? Sabe, a obrigação é criar uma narrativa visual que coincida com a narrativa do texto, ou da música, ou do que seja lá que você esteja fazendo. E se isso quer dizer algumas... Se isso se traduz em muitas coisas no palco, então, devem-se colocar muitas coisas no palco. Quer dizer que você não precisa tirar tudo do palco porque você acredita somente no essencial. É uma obrigação de preencher com o que é certo, de alguma forma.

SL – Eh<pensando> - isso é curiosidade - porque eu tenho uma... - no Brasil tem uma garota, e ela é japonesa, e ela está muito interessada em pesquisar sobre Peter Brook.

SJ – Sim, todo mundo é...

SL – Mas ela tem... Eu nunca ouvi falar sobre isso. Mas ela quer fazer uma conexão do trabalho dele com a cultura japonesa, ou algo parecido...

SJ – Sim, claro. Ela iria querer fazer isso.

SL – E eu, eu quero uh <pensando> pensei uh <pensando> vendo as fotos da A Conferência dos Pássaros, há alguma referência ao orientalismo ou a cultura japonesa nessa peça?

SJ – Bem, claro, essa é uma peça sufista e persa. O que interessou Peter foi o caminho para encontrar a verdade. E ele iria tentar todas as culturas que poderiam fazer sentido para ele. E ele tem esse ótimo ator japonês, e Toshi⁷⁷, um músico que trabalha com ele. Quero dizer, isso é o que é tão único sobre ele: que ele conseguiu trabalhar com pessoas de todo o mundo para aumentar sua própria sensibilidade. Isso nunca foi... “eu quero ser japonês” ou “eu quero ser persa”. Entende o que eu quero dizer... “eu quero fazer Tai Chi”. Nunca foi isso. Foi sempre a ideia de encontrar o teatro puro. É o teatro puro em qualquer cultura. E não há... E não há necessidade de fundir e diluir essas coisas, eu mesma não acredito nisso. Eu odeio perder o essencial. Porque isso está acontecendo em todo lugar no momento: você

tem um pouco disso e um pouco daquilo, e você mistura isso tudo e acaba em confusão. E eu não gosto disso. De qualquer forma, a coisa é ser influenciado, no sentido de expandir seu vocabulário e interagir. É maravilhoso.

SL – Você acha que o trabalho com atores mudou, porque aqui tinham somente atores ingleses e ...no Centro Internacional⁷⁸ havia atores de todo lugar do mundo? Você acredita que isso... Como você se sente trabalhando com essa experiência?

SJ – Bem, isso é totalmente diferente. Por causa do processo que nós descrevemos que, quando você assiste Yoshi expressando alguma coisa, isso entra profundamente em você. Isso é algo que você nunca viu antes. E isso não é em inglês. E então isso abre algo... Então se você pegar três americanos, um japonês, sabe, turco, grego, e tudo isso, trabalhando juntos, isso é totalmente diferente de ter uma companhia inglesa. Totalmente diferente. Quando eu trabalhei nos Estados Unidos, e eu fiz As Três Irmãs em Los Angeles com uma companhia americana, eu percebi que eu estava vendo Tchekhov pela primeira vez sem aquela o sistema de classe inglesa. Eu trabalhei num jeito totalmente novo para mim. E isso foi um “abrir os olhos” para mim. Mas somente americanos podiam fazer aquilo. Você não pode simplesmente assumir aquilo, sabe. Verchinin era negro, e toda a plateia fez “ahhhhhh...” Você conhece essa peça?

SL – Eu conheço. Eu fiz essa peça.

SJ – Então você sabe, Verchinin é esse glorioso, um homem não muito bom, que tira proveito da pobre Macha, que está morrendo para que algo importante aconteça na vida dela. E esse homem lindo entra, bem, na nossa peça era um homem negro muito bonito, e isso foi bem anti-gamente, nos anos 70, e isso não era comum de ser feito. Mas aquilo... Você somente faria isso nos Estados Unidos, você vê? Claro, Peter trabalhou com muitos africanos. Eu estava na viagem para a África, você vê, isso está tudo lá, no trabalho dele.

SL – Quem estava na África com ele?

78 International Center of Theatre Research fundada por Peter Brook em 1970.

<http://en.wikipedia.org/wiki/International_Centre_for_Theatre_Research>.

77 Toshi Tsushitori.

SJ – Isso foi incrível. Eu não tinha, quer dizer... Ele escreveu para mim e disse: “você acha que pode vir pra África somente para podermos manter nosso relacionamento, para que, quando evoluirmos aqui você não perca o desconhecido que irá acontecer nessa viagem.” Quer dizer, isso era só pra manter a comunicação entre nós. Eu não tinha um grande trabalho para fazer lá, eu era somente parte do grupo. <risos> Ele era tão bom pra mim. Ele é maravilhoso. Eu espero que ele esteja bem!

SL – Um-hum <concordando>. Eu também.

<diálogo fora do contexto>

SL – Bom, muito obrigado, Sally, por...

SJ – De nada.

<diálogo fora do contexto>

FIM.

julho de 2012

Entrevista de Sérgio Lessa com Yoshi Oida

Transcrição e Tradução – Livia Cordeiro Mantovani

Supervisão – Giselle A. Freire e Sérgio Lessa

Revisão – Giselle A. Freire

Yoshi Oida (YO) – Você vai encontrar o Jean-Guy Lecat?

Sérgio Lessa (SL) – Sim. Na verdade, ele disse que está no Festival de Avignon e que ele vai voltar semana que vem.

YO – Um-hum <concordando>.

SL – Eu fiz um *workshop* com ele, uma vez quando ele esteve em São Paulo.

YO – Ah, claro, certo... (pausa) Chloe... Esta é Chloe. Ela não liga pra nada <risos>.

<diálogo fora do contexto>

YO – (pausa) Você foi ao *Bouffes du Nord*?

SL – Sim, eu já estive lá antes... Eu estive lá hoje de manhã e o rapaz que trabalha lá disse... Eu perguntei a ele se eu podia entrar, e como estava tendo uma peça lá e eu não pude tirar muitas fotos e andar lá por dentro. Mas, ele foi muito gentil em me deixar entrar. Como foi quando você entrou lá pela primeira vez?

YO – O que você quer dizer?

SL – O que você sentiu quando o grupo todo chegou no *Bouffes du Nord*?

YO – Foi em 1973, não, 74. E em 1950, teve um incêndio⁷⁹, então ele estava em ruínas. Tudo cinza porque tinha queimado...

SL – Tinha sido um incêndio recente?

YO – Vinte anos antes, 1950. Então, o teatro esteve fechado por vinte anos. Eu fui lá, e Peter queria ter um teatro.

SL – Oh <entendimento>.

YO – Então, eles o levaram lá. E o teatro estava daquele jeito, então, eles tentaram chamar Rozan⁸⁰ lá pra fazer alguma coisa. E <falado em francês> a estreia foi em 1974, então, antes disso, eles reformaram, mas ainda não estava pronto. Mas, tinha que abrir, porque todas as entradas estavam vendidas. Na última semana, muitas pessoas vieram e “bléblébléblé”.

SL – <risos>.

YO – E, então, estava cinza.

SL – Estava cinza?

79 O incêndio foi em 1952.

80 Micheline Rozan: co-fundadora do Centro Internacional de Pesquisa Teatral de Brook.

YO – Sim, o palco todo, cinza. E, então, quando o Maha... Acho que foi para Mahabharata que eles o começaram a pintar de vermelho, a cor indiana.

SL – Ah <entendimento>, entendi.

YO – Era basicamente uma pátina feita pela pintora grega Chloe Obolensky.

SL – Certo. Eu tenho algumas perguntas que eu preparei para te fazer, tudo bem?

YO – Sim, sim.

SL – Eu li que você... Eu gostaria de saber um pouco mais sobre como você conheceu Brook, como vocês entraram em contato, e se foi... Vocês começaram essa parceria logo de início ou... Como foi isso?

YO – Eu espero que você tenha lido meu livro.

SL – Eu li, mas eu não terminei.

YO – Um Ator Errante? <falado em francês>.

SL – Hm <não entendimento>?

YO – Um Ator Errante... meu livro chamado Um Ator Errante.

SL – Sim... Não, eu li o outro.

YO – Em Um Ator Errante eu escrevi sobre como o conheci. Então, você lê o livro... <risos>

SL – Claro, eu tenho ler.

YO – <risos> Então, você vai entender como foi que eu o conheci.

SL – Mas, a primeira vez que vocês entraram em contato... Não, tudo bem, eu li o livro. Eu leio e depois te pergunto de novo. Porque, eu sei que é uma longa história <risos>.

YO – Sim...

SL – E como estava organizado o grupo quando você entrou... Quan-

do o Centro⁸¹ foi estabelecido e...

YO – Não, no começo, Jean-Louis Barrault convidou Peter para fazer um espetáculo. Então, Peter queria fazer esse espetáculo experimental baseado em *A Tempestade*, de Shakespeare, a peça seria em francês mas queria um ator japonês em um dos personagens. Então, Peter pediu a Jean-Louis Barrault para encontrar um ator japonês. Então, Jean-Louis Barrault escreveu uma carta para um professor de japonês, e o professor me ligou para eu ir trabalhar com o Peter. Então, eu o encontrei em 1968, mas era a Revolta de Maio de 68, então, não pudemos fazê-lo. Então, fomos à *Round House* e fizemos uma demonstração do que seria. E em 1970, Peter quis montar um grupo internacional. Então, ele me chamou novamente, e eu voltei. Isso foi num teatro... Foi no espaço *Gobelins*... Na *Gobelins Tapestry*⁸². Nós trabalhamos lá até 72, 73. A pesquisa havia terminado e Peter queria começar a fazer teatro em Paris. E ele encontrou o *Bouffes du Nord*. Então, nós começamos lá em 1974.

SL – E, antes disso, quando ele te chamou, ele chamou bastante gente do mundo todo ou foram só alguns...

YO – Não, para a pesquisa teatral, haviam várias nacionalidades diferentes: africanos, espanhóis, alemães, iranianos, o grupo todo. Mas, quando ele começou em 1970, ele chamou uma parte dos atores que eram franceses e outra parte formada por um grupo internacional de africanos, americanos, ingleses e japoneses. Tudo misturado, e então, ele começou. Mas, ele nunca teve um grupo fixo.

SL – Não, cada peça tem um elenco diferente.

YO – Sim, era um contrato para cada peça. Havia um “centro”, mas o “centro” era apenas o escritório dele, e ele mesmo.

SL – Entendi. Eu achava que era assim, mas não tinha certeza. Mas, depois de bastante tempo, ele estabeleceu um time principal...?

YO – Sim, havia uma espécie de time em 1980. Mas, era completamente liv...

81 Referência ao Centro Internacional de Pesquisa Teatral.

82 Gobelins Tapestry Manufactory.

SL – Livre.

YO – E então, para *Mahabharata*, ele chamou todas as pessoas. Então, em 1980, havia uma espécie de grupo, mas, nunca um “grupo” ou, como se diz, um salário garantido... Só de trabalho.

SL – Quando você chegou, você teve que arrumar algum emprego para se manter? Da primeira vez que você veio...

YO – Não, quando eu vim, houve a produção de Jean-Louis Barrault...

SL – Mas, depois disso...

YO – Da segunda vez, eu recebi salário por três anos por causa do grupo de pesquisa. A partir de 1973, 1974, eu tive salário...

SL – E quem pagava por isso?

YO – Hum <não entendimento>?

SL – Quem dava dinheiro ao Brook para pagar tudo?

YO – Eu não sei... <risos>.

SL – Não seria o governo ou...?

YO – Hm <não entendimento>?

SL – O governo não dava...?

YO – Não dava <risos>.

SL – Tudo bem, tudo bem, claro.

YO – Eu não sei de onde vinha o dinheiro. Eu retirava meu salário do escritório do Peter <risos>, ou eu trabalhava.

SL – Um-hum <entendimento>.

YO – Quando eu não trabalhava, recebia meu Seguro Desemprego. Às vezes eu trabalhava sozinho.

SL – Um-hum <entendimento>.

YO – Eu fazia um espetáculo, *workshop*, ou...

SL – Bom... E como... Eu tenho uma pergunta: Como começava... Dos

anos 1970 até os anos 1980, como começava cada peça? Brook tinha uma ideia na cabeça e falava com os outros para realizá-la...

YO – Ele costumava ter um projeto e então, chamava os atores. Era uma coisa normal. Ele sempre chamava os mesmos atores. Então, parecia um grupo, mas, às vezes alguns não eram escolhidos e outros eram. Então, nunca havia um sentimento de grupo.

SL – E quando ele decidia fazer uma peça, como começava? Vocês falavam sobre o texto ou tentavam fazer algum trabalho? Como era o início do processo?

YO – Depende da peça. Às vezes...

SL – Oh <pensativo>, as primeiras.

YO – Hm <não entendimento>?

SL – As primeiras.

YO – A primeira foi Timão de Atenas. (pausa) De qualquer forma, para mim, era a primeira vez que eu falava francês, então, eu tive que aprender francês.

SL – <risos>.

YO – As outras pessoas começavam a improvisar e a falar... (pausa) Era normal. Ensaios normais.

SL – Um-hum <entendimento>. E... Outra dúvida que eu tenho: Com os figurinos e as cenografias era a mesma coisa que com os atores, ou havia um grupo com quem ele sempre queria trabalhar?

YO – Em Timão de Atenas, a primeira: Timão de Atenas - que foi a primeira peça em que eu trabalhei - acho que ele pedia aos atores para trazerem suas próprias ideias. Então, todos os atores traziam imagens de jornais e revistas ou livros e eles vinham. E o cenário... Se existe algum documento, eu não sei. Oficialmente, não sei quem assinou...

SL – Do Timão, eu não sei.

YO – De qualquer forma, o grupo se representava. Eu não participei disso, não me lembro. Então, de qualquer forma, eu acho que o forte não era o cenário. A segunda, *Iks*, também, só provamos, só tentamos,

e me parece que decidimos não usar.

SL – E as coisas que ele trazia eram de vocês ou o grupo tinha um...

YO – O diretor de palco ia a um mercado de pulgas e trazia algo.

SL – Certo.

YO – E... (pausa) Depois disso, ele fez Medida por Medida, que eu também não lembro, eu não sei, eu não estava lá. E depois, Ubu... Também não teve um cenógrafo. Então, ele...

SL – Ele começou quando...

YO – ...fez Mahabharata.

SL – Mahabharata. Como foi esse processo?

YO – Hm? <não entendimento>.

SL – Como foi? Eu sei que ele chamou Jean para escrever a peça para ele...

YO – Mahabharata... sim, Jean-Claude Carrière.

SL – Sim, Jean-Claude Carrière escreveu a peça toda. E como foi para o grupo? Como começou? Vocês conversaram sobre ela? Como foi?

YO – <risos> Eu não me lembro, mas, de qualquer maneira, ele escreveu muitos textos e nós tentamos. Mas, antes... Em 1971, ele tinha um escritor, Ted Hughes... Você conhece Ted Hughes? Ele é um poeta.

SL – Sim.

YO – E Ted Hughes escreveu alguns rascunhos, muitos rascunhos, e nós tentamos. E o figurinista era... o, eu não me lembro, mas depois eles mudaram para um americano. Então, nós tínhamos um figurino. Eles fizeram com o tecido indiano. Tecido...

SL – Um-hum <entendimento>.

YO – Mahabharata é uma meta-peça de Ted Hughes. E nós tentamos cada cena. E, naquele momento, o cenário e os figurinos eram de Chloe Obolensky.

SL – E como foi? Vocês podiam interferir no trabalho dela ou ela trazia

alguns desenhos e coisas... Como era?

YO – De qualquer forma, ela tinha alguma ideia, observava os atores, e decidia algo. Não me lembro se era um esboço ou não. E nós íamos ao ensaio, onde ela pensava que sim, nós discutíamos, nós conversávamos e ela decidia.

SL – Um-hum. <entendimento>.

YO – Então, nós atuamos e depois da temporada nos fizemos o filme, e daí ela refez os figurinos.

SL – Ah, era completamente diferente da peça?

YO – Não, não completamente, mas para o trecho “War”, tudo era diferente. No começo, era o mesmo, eu acho. Daí, para o trecho “War”, ela mudou os figurinos. E... Eu acho que para o cenário, nada. O chão tinha algo... Ela queria que tivesse um lago, e um rio. Eu acho que foi o Jean-Guy quem fez.

SL – E como era o trabalho entre Chloe e Jean-Guy? Eles trabalhavam juntos?

YO – Não, Jean-Guy trabalhava com o espaço, com o teatro.

SL – Certo. <concordando>.

YO – No *Bouffes du Nord*, ela fez uma piscina. Ele realizou a proposta do rio. Eu acho que colocaram um tapete no chão, acho que foi a Chloe quem pediu.

SL – Mas o rio, ele fez.

YO – Sim, foi Jean-Guy. Mas a ideia, eu acho que veio do Peter.

SL – A ideia foi do Peter?

YO – Sim. Ela queria um rio, queria uma piscina pequena...

SL – Eu não tenho a menor ideia de como era a peça. Eu sei como o filme é, porque eu posso... Como foi a peça? Tinha muitos cenários diferentes ou apenas esse rio?

YO – O rio e uma pequena lagoa, só isso. Ele só mudava as diferentes estradas dos tapetes, tapetes de diferentes cores. Ah! <lembrando>

Antes de A Conferência dos Pássaros, em 1980... Aquela moça, qual é o nome dela? Eu esqueci. Ela fez os figurinos para Sonho de uma Noite de Verão.

SL – A Sally Jacobs?

YO – Sim! Ela fez as coisas para a Conferência dos Pássaros. E ela fez os figurinos. E o cenário, nós estávamos em Avignon, então Jean-Guy fez o espaço. E então quando começamos com ela, a mesma situação... A Conferência tinha uma árvore em Avignon. Então, quando começamos com ela, nós colocamos uma planta, uma árvore. E, então, nós fomos, naquele momento, os figurinos era de Sally.

SL – Um-hum. <entendimento>.

YO – E então, em Roma, nós realizávamos a Conferência dos Pássaros com a árvore. Mas sempre chovia muito, então nós não podíamos fazer a peça do lado de fora. Então, 3, 4 dias depois, o diretor de palco decidiu que nós deveríamos fazer a peça dentro do teatro. Mas não havia uma árvore! Então, eles puseram um tapete. Um tapete persa. É por causa daquele incidente que o cenário é só um tapete. Então, quando voltamos para Paris, nós não tínhamos árvore, mas colocávamos um tapete.

SL – Era de areia, não era?

YO – Eh <não entendimento>?

SL – Um tapete de areia, como um tapete japonês, não era? Era nessa peça?

YO – Não, não, era um tapete persa!

SL – Certo.

YO – Um grande tapete! Até hoje eles o usam de vez em quando. O tapete. E depois... Assim, portanto, no *Bouffes du Nord*, de qualquer forma eles não puseram nada. Mas quando fizemos *Iks*... Não, a primeira foi Timão de Atenas... A segunda, os *Iks*, nós fizemos um buraco na parede, no qual nós subíamos pela parede. Mas não havia cenário. Então, o tempo todo, não tínhamos cenário. Da primeira vez, era um tapete. E em Mahabharata também, nós trocávamos a cor do tapete.

SL – Quais cores vocês tinham no decorrer da peça? Muitas? Ou...

YO – Dois ou três tapetes.

SL – Certo.

YO – E quando ele fez Hamlet, o tapete era vermelho.

SL – O vermelho.

YO – Mas antes era um bege, e alguma outra cor... Dois tapetes, eu acho. Nós jogávamos o tapete por cima da terra. Essa terra foi o Jean-Guy que fez, então, se você perguntar pro Jean-Guy, você saberá quem fez. E então, em *A Tempestade*, ao invés de um tapete, Chloe fez um quadrado... retângulo com bambus. E dentro dos bambus, ela pôs terra, areia e uma grande pedra - uma rocha. E quando nós fomos para Suez, Chloe fez algo, ao invés... porque era um teatro antigo e nada de areia. Não havia nada no cenário, então ela pôs madeira e tecido transparente com cor de terra. Desta cor. <Aponta para o tecido bege escuro da sua poltrona na sala>.

SL – Oh <entendimento>.

YO – Ela usou isso para fazer o espaço... A Chloe fez. Naquele momento, o figurino era da Chloe, foi ela que o fez. *A Tempestade*. E então... Depois de *A Tempestade*... Depois de *A Tempestade*, *The Man Who* também não teve um cenógrafo. Nós só usávamos o figurino de médico ou pijama. Então... <falas se sobrepõem>.

SL – Então, ninguém fazia.

YO – Então, não tivemos muitos designers de figurinos. Então, depois de Tierno Bokar... Não, Hamlet!

SL – Não, antes disso, vocês tiveram *Qui est là*. Como foi?

YO – *Qui est là* também não teve... <falas se sobrepõem>.

SL – Os figurinos, vocês tiveram... -

YO – Nós conversamos sobre o que íamos vestir...

SL – Mas o Brook decidia quem... -

YO – A assistente dele decidia. Nós não tínhamos um cenógrafo e um figurinista.

SL – Voltando a Mahabharata, como foi no Festival de Avignon? Você se apresentou lá? Era ao ar livre?

YO – Sim, ao ar livre, do lado de fora de Avignon. Antes, eles levaram uma pedra, foi Carrière. Então... Jean-Guy fez o espaço...

SL – Um-hum.

YO – ...uma escada entre o público e nós. Jean-Guy começou a trabalhar lá de verdade em Carmen. Então, até o tour de Carmen, Peter pedia que todo o espaço... Não, antes, Mahabharata. Não, Carmen. Ele sempre pedia um palco que não fosse italiano. Eu acho que no momento que Jean-Guy começou a trabalhar lá, em cada estreia, era: “Faça-me um teatro”.

SL – Oh, meu Deus.

YO – Naquele momento, eles tinham todo o dinheiro do mundo. Então eles faziam um teatro a cada temporada. E Mahabharata também, quando nós fomos a todos os lugares, Jean-Guy fazia um teatro novo.

SL – Oh, meu Deus.

YO – Em todo espaço... Em Glasgow, o espaço era um museu de trens. Em Nova Iorque, eles foram a um cinema, quebraram tudo e o transformaram para Mahabharata. Então, eu acho que você deveria ir falar com Jean-Guy. Não é o cenário exatamente, mas sim *fazer um teatro* que tenha passasse a mesma sensação que o *Bouffes du Nord*. Para *A Tragédia de Carmen* e também para Mahabharata, Jean-Guy fez teatros pelo mundo todo <risos>.

SL – Mas em todo lugar que vocês iam, Brook queria preservar a ideia de *Bouffes du Nord*, ou... -

YO – Sim, na verdade, não italiano, mas como o círculo. Que permitisse que o público estivesse inserido no espaço.

SL – Um-hum.

YO – Ele não faz mais isso agora...

SL – Não dá mais...

YO – Ele não pode...

SL – Mas, naquele tempo, quem dava tanto dinheiro?

YO – Eu não sei, não me pergunte.

SL – Mas ele recebia muito para fazer isso...

YO – Mas... Na França, era só em Avignon e no *Bouffes du Nord*, mas ele ia a outros países. E cada país tinha dinheiro para dar.

SL – Sim, claro.

YO – Nos Estados Unidos ou Dinamarca; Espanha, Madri e Barcelona; Perth e Melbourne... Japão, Glasgow... Eles fizeram tudo... <falas se sobrepõem>.

SL – O cenário todo... Todas as vezes... Oh <impressionado>, meu Deus. Então, Jean-Guy trabalhou muito!

YO – Sim... Naquele momento, realmente, Jean-Guy tinha muito trabalho... Então, sobre isso, você pode falar com Jean-Guy...

SL – Sim, claro. Eu vou. Quando a Mahabharata... Vocês tiveram muitas dificuldades? Porque era uma peça muito longa, durava 9 horas... Era difícil juntar todos os atores? Como era? Conte-me mais sobre isso. Era...

YO – Era difícil por causa de cada nacionalidade... Na versão francesa, haviam muitos atores franceses. Na versão inglesa, o elenco mudava.

SL – Oh, mudava completamente?

YO – Não completamente, mas...

SL – Uma parte.

YO – ...uma parte. E, de qualquer forma, dez meses de ensaio para a versão francesa. E quando traduzimos para o inglês, mais três meses de ensaio.

SL – Três meses de trabalho duro? Oh, meu Deus.

YO – E todos os problemas que... - Tinha muita pressão de fora. Quando fomos a Perth... Nós tínhamos o problema dos ventos. Então, foi muito difícil. Todos os problemas que...

SL – Então vocês tiveram que... <falas se sobrepõem>.

YO – A versão francesa durou um ano e a versão inglesa durou um ano. E na versão francesa... E na versão inglesa, Peter sempre tinha que se afastar. Então, era: “Yoshi, você cuida do *show*.” Então, eu tinha que cuidar do *show*. Coisas horríveis!

SL – Oh <impressionado>, meu Deus <risos>.

YO – Dez meses... -

SL – A primeira versão levou dez meses para...

YO – Sim! Dez meses de ensaios e um ano de apresentação. E a versão inglesa, três meses de ensaio e um ano de apresentação.

SL – O cenário e os figurinos mudaram da versão francesa pra versão inglesa?

YO – Os figurinos eram os mesmos.

SL – Só mudaram para o filme?

YO – Sim. E os atores mudaram. Manter os atores nas mesmas condições por um ano foi difícil.

SL – Um-hum.

YO – Às vezes, alguém se machucava ou alguma outra coisa, então nós tínhamos que ensaiar as mudanças. No *Bouffes du Nord*, uma vez, o espetáculo começou, mas um dos atores não tinha chegado <risos>. Era um africano. E o Peter ficou tão bravo. E então ele <o ator> disse <voz fina>: “Não se preocupe, estou aqui!” <risos>.

SL – <risos> Mas durante a peça, os atores mudaram? Durante a temporada?

YO – Não, basicamente, não. Às vezes, alguém ficava doente, então mudava. Mas... Felizmente, não mudanças grandes. Então, era ok. Mas, às vezes, era um problema grande, então outras pessoas tinham que cobrir os papéis pequenos.

SL – Em sua opinião, o filme manteve a mesma impressão que a peça?

YO – Não, claro que é completamente diferente. Ao mesmo tempo, é o mesmo texto. Mas, é mais curto...

SL – Sim. O que foi cortado?

YO – Eu não sei.

SL – <risos>.

YO – Mas, ao mesmo tempo, na peça, eu estava interpretando dois papéis; mas, no filme, só um papel. Porque no filme não era possível um ator fazer dois papéis e eu incluir a outra parte, então...

SL – Certo.

YO – Eu não me lembro realmente quais partes foram cortadas.

SL – Agora, *Qui est là*...

YO – *Qui est là*?

SL – Sim. Esse é o nome, não?

YO – Não, não. *The Man Who*; *L'Homme Qui*. Uma vez chamaram... Nós fomos à Inglaterra e chamaram *The Man Who* de *L'Homme Qui*. E foi assim que ele fez *Qui est là*.

SL – Hmm... Por que mudou?

YO – Não, é outra peça. *L'Homme Qui* é *The Man Who*...

SL – Ah ! *L'Homme Qui*! Um-hum. *Qui est là* é outra peça. Eu escolhi esta peça, *Qui est là*, porque eu estava interessado em como Peter lida com diretores diferentes. Para essa peça, especificamente, você estudou Stanislavski e os outros? Como foi?

YO – Eu acho que o Peter teve uma ideia de fazer um espetáculo, como um *workshop show*, usando textos de Meyerhold, Stanislavski, e outro diretor inglês, qual era o nome dele? Ele falava sobre *Hamlet*. Qual é o nome daquele diretor histórico inglês famoso⁸³?

SL – Hm... <falas se sobrepõem> ...Certo.

YO – Ele queria usar esses textos para falar sobre o teatro. Mas você não pode fazer teatro com apenas um texto. Como eles estavam fa-

lando sobre *Hamlet*, Peter quis pegar uma parte de *Hamlet*. Porque, para alimentar um espetáculo noturno, os textos dos diretores não eram suficientes, então eles puseram estes fragmentos para complementar ...

SL – Mas vocês tentaram com alguma outra peça, ou desde o começo, foi *Hamlet*?

YO – Apenas *Hamlet*. Todos os textos, de Meyerhold, Stanislavski e...

SL – Brecht...

YO – Eh <não entendimento>?

SL – Brecht, não?

YO – Gordon Craig.

SL – E como foi... Você tentou... Você leu aqueles textos dos diretores? <falas se sobrepõem>.

YO – Sim, nós tentamos muitas coisas. Então, ele fez uma colagem, e fez o espetáculo.

SL – Um-hum <entendimento>. E você tem alguma memória de algum dos exercícios que você fez para a peça?

YO – Bruce Myers interpretou Meyerhold; eu interpretei Stanislavski. Então, eu declamei alguns textos de Stanislavski. E Bruce Myers declamou os textos de Meyerhold e... Quem interpretou Gordon Craig? De qualquer forma... Enquanto nós interpretávamos os diretores, de repente nós interpretávamos Shakespeare.

SL – Um-hum. E quando você estava estudando, por exemplo, Stanislavski, que era o seu papel, você tinha que apresentar aos outros o que tinha pesquisado? Como funcionava?

YO – Nós líamos alguma coisa, cada um de nós lia. E Mandy, assistente de Peter Brook, pegava esses textos e...

SL – Do que vocês tinham lido para...

YO – Sim. Então nós tínhamos um texto completo sobre Stanislavski e... Mas era difícil fazer um espetáculo com aquilo...

83 É provável que refira-se a Edward Gordon Craig, pelo que indica o diálogo que vem a seguir.

SL – <risos> As pessoas gostaram?

YO – Não foi um grande sucesso.

SL – Não foi... E havia um tapete ou um cenário? Quem fez?

YO – Não, não havia cenário. Mas, de qualquer forma, Peter sempre punha um “pa...” “pódio” de 6 ou 7 metros de largura e nós interpretávamos lá. Esse estilo começou com *The Man Who*, e *L’Homme Qui* era a mesma coisa. E o tapete, desta cor <Yoshi aponta para sua poltrona da sala que é da cor bege>. Mais nada.

SL – E as paredes, naquele tempo, eram vermelhas por causa de Mahabharata?

YO – As paredes?

SL – Sim. Havia uma cortina ou estavam descobertas...? <falas se sobrepõem>.

YO – ...E então, eu acho que em 1996, Peter fez a ópera *Pelléas et Mélisande*⁸⁴. Naquele momento, eles mudaram a cor: Mahabharata é mais esse tipo de cor <aponta novamente para o estofado da cadeira que era bege> e agora é mais avermelhado, mais cor de vinho. Desde a ópera *Pelléas et Melisande*.

SL – Certo. E então, Hamlet. Como começou a tragédia? Você trabalhou nela?

YO – Não.

SL – Não... Você trabalhou no filme?

YO – Num sábado, eu atendi o telefone e ele disse, “Em Londres, você faz o Guildenstern, e no filme você vai fazer o ator”. Então, uma semana depois, eu estava em Londres. Então, em Londres, Guildenstern. Eu cheguei em Londres e tive um dia de ensaio, porque eu sempre ensaio. E, no dia seguinte, era a estreia.

SL – <risos>.

84 Na realidade o nome que Peter Brook adotou para este espetáculo é: *Impressions de Pelléas*, que diferentemente do que foi informado por Yoshi Oida foi encenada em 1992.

YO – Então, o Peter disse, “Você não está nervoso?” E eu respondi, “É claro que estou nervoso. Olhe para mim, eu não consigo mentir”. Foi uma longa discussão. No cinema, eu fiz o bobo-da-corte, o ator, e outra pessoa fez o Guildenstern. Você viu o vídeo?

SL – Sim, eu vi. Eu gostei muito. Ela esteve... Alguém me disse que esteve no Brasil também... a peça.

YO – Eu não sei. E, então, ele fez uma versão francesa.

SL – Ele fez uma versão francesa de...

YO – Hamlet.

SL – Como foi? Você ouviu... -

YO – As pessoas dizem que a versão inglesa é melhor.

SL – Um-hum.

YO – Mas eles fizeram uma versão francesa, então... Hamlet muda...

SL – Sim, completamente <falas se sobrepõem>.

YO – O elenco mudou...

SL – E como você... Depois... Qual foi sua última peça com Brook?

YO – Tierno Bokar.

SL – Um-hum.

YO – A versão francesa de Tierno Bokar. E naquele momento, eu não tinha um papel, então eu fiz um papel pequeno. O Peter disse: “Você não precisa fazer um papel pequeno”; e eu disse: “Não, esta é minha última grande peça para Peter Brook, então, para terminar com Peter, eu vou fazer.” Então, eu fiz o papel pequeno. E então eles mudaram para o inglês. Você viu Tierno Bokar?

SL – Não, não vi.

YO – Então, ele fez uma versão inglesa também. Ele fez no Barbican⁸⁵.

SL – Um-hum.

85 Barbican Centre em Londres.

YO – E, então, Peter queria ir pra Nova Iorque. Eles já tinham ido para Nova Iorque com a versão francesa. Mas ele traduziu para o inglês, ele quis ir de novo para Nova Iorque. Então ele me disse, “Você faz Tierno Bokar”. E eu disse, “OK.” Mas ele não conseguiu encontrar um bom teatro, então nós não fomos para Nova Iorque. Então, eu não fiz Tierno Bokar em inglês. Ah! Na verdade, eu fiz Fragmentos, de Beckett.

SL – Um-hum <entendimento>.

YO – Vários atores fizeram, mas, quando... Nos EUA e em Roma, eu e Bruce Myers fizemos Fragmentos, de Beckett.

SL – Hm, muito bom.

YO – E foi (meu) último espetáculo, em Abril do ano passado.

SL – Um-hum <entendimento>.

YO – E depois de Roma, eu fiz uma temporada de televisão no Japão. Na época do Tsunami...

SL – Oh, sim... <risos>.

YO – ...Naquele momento.

SL – Oh <impressionado>, horrível. Você sente que... Brook está ficando... Ele começou com muitas coisas e agora está tentando evitar coisas no teatro para ter apenas o ponto principal das coisas. Por exemplo... Em minha opinião... Eu vi A Flauta Mágica, e ele usa apenas bambus. E você vê tudo com bambus. E você acha que sempre foi assim, ele estava tentando passar tudo com apenas uma expressão ou...

YO – Eu acho que... No Édipo que ele fez no Teatro Nacional em Old Vic em Londres... Ou antes, ele começou a com o minimalismo.

SL – Um-hum <entendimento>.

YO – A ideia dele é... Ele acha que o processo artístico não é sobre adicionar, mas sobre retirar. Então, nos ensaios, ele punha muitas coisas, e depois, as retirava. Então era... -

SL – Um-hum <entendimento>. Era sempre assim?

YO – ...era como Matisse. Você não tem que adicionar, você retira.

SL – Você retira... <risos>. E o processo foi sempre assim ou o processo mudou?

YO – Como você sabe, eu já te disse, no começo, não havia nem cenário e nem figurino.

SL – Um-hum <entendimento>.

YO – Quando nós começamos no *Bouffes du Nord*, nós tínhamos o espaço e mais nada. Porque quando fomos para a África, não havia cenário. Então ele queria fazer um espaço vazio.

SL – Um-hum <entendimento>.

YO – Se o ator se move, isso é um teatro. Basicamente, ele não precisa de cenário ou de figurino. Então, basicamente, é o ator... O figurino está ajudando na ação. O cenário está ajudando...

SL – Um-hum <entendimento>.

YO – ...ajudando o ator. O ator não é uma decoração do cenário. O ator não é um manequim para o figurino. Ele queria fazer do ator o centro para ajudar. Então, para cenógrafo e o figurinista, de certo modo, é bem frustrante... -

SL – Você tem que... -

YO – Mas, ao mesmo tempo, essa simplicidade é muito difícil.

SL – Sim.

YO – Porque você vê o bambu, você pode ver tudo. Mas... Se você vence, você não pode repetir. E ele se repetia, então era, “De novo, bambu?” <risos>.

SL – <risos>

SL – Ele já tinha usado isso antes?

YO – Sim.

SL – Onde?

YO – Não, porque quando nós começamos em 1970, no *Gobelins*, ele começou a usar bambu em tudo.

SL – Oh <compreendendo>, certo.

YO – Ele não é somente o bambu.

SL – E... Isso é curiosidade minha, não é parte da... Como é... Quando vocês começaram, como era o processo com os atores? Ele deixava todo mundo fazer coisas e ia tirando como ele fazia com os cenários ou...

YO – Na verdade, não há um sistema. Depende dos atores, depende do espetáculo, depende do caso. Não há método. Então, eu não vou dizer “como”, porque o Peter não ia gostar disso <risos> Mas, de fato, não há um sistema. Às vezes ele faz do jeito convencional, ou deixa o ator fazer. Mas, basicamente... Quando eu dirigi pela primeira vez, em 1975, eu pedi a ele, “Dê-me uma palavra, o segredo de dirigir”. Ele disse, “Paciência”. Então, de certo modo, ele não diz, “Faça isso”. Ele espera até... O que o Peter gosta, o ator faz e ele espera até que o ator chegue lá. Então, basicamente, ele não diz, “Faça isso”.

SL – E quando... Mas ele diz... Quando você não está no ponto, ele diz, “Não é isso, eu não gosto disso”? Ou...

YO – Sim, sim, claro <falas se sobrepõem>.

SL – Eu vejo que ele é muito calmo. Ele é calmo daquele jeito o tempo todo ou às vezes ele fica bravo? <risos>.

SL – Nervoso...

YO – Não vou dizer nada <risos> Ele é basicamente calmo.

SL – <risos> Então, muito obrigado por tudo. Foi realmente maravilhoso.

YO – Mas, de qualquer forma, se você pesquisar... Seria bom falar... Você deveria falar com Chloe.

SL – Sim. Eu vou. Eu estava pensando em... - Eu tenho o endereço dela... -

YO – Ah! <lembrando> E você deveria falar com Jean Kalman, o iluminador.

SL – Hmm <interessado>.

YO – Porque não há cenário sem... -

SL – Sem luz. Sim! Como... Você pode... Você pode escrever isso para mim?

<Barulho de papel e escrita> (longa pausa)

YO – E... Só um minuto... A esposa dele é japonesa, então, eu pedi a ele para me dar o telefone...

(Barulho de pulsos telefônicos)

(Yoshi Oida fala em japonês com a esposa de Jean Kalman)

(Yoshi Oida fala em francês com o próprio Jean Kalman)

(Yoshi Oida passa o telefone para Sérgio Lessa)

(Sérgio Lessa fala ao telefone com Jean Kalman)

<diálogo fora do contexto>

SL – E ele trabalhou com Brook todos esses anos?

<Yoshi Oida fez um gesto afirmativo>

SL – Ótimo!

YO – Quarenta e dois anos.

SL – Ótimo!

YO – Não o tempo todo, mas... Duas semanas atrás, ele veio ver minha ópera e nós conversamos...

SL – Qual ópera?

YO – Em Paris, uma ópera cômica que eu fiz, Os Pescadores de Pérolas, de Bizet.

SL – Como ator ou diretor?

YO – Como diretor.

SL – Diretor? Ótimo! Como é mudar de lugar? De ator para diretor?

YO – Não, mas eu comecei a dirigir em 1974.

SL – Oh, você começou em 74?

YO – Sim.

SL – Ótimo...

YO – Agora eu vou encenar uma ópera... Se chama O Progresso do Peregrino.

SL – Um-hum <entendimento>. Você acha que tem alguma coisa que você aprendeu com Brook e que você repetiu? <falas se sobrepõem>.

YO – Claro, eu aprendi muito com Peter Brook. Mas não é uma escola... Não é a escola do Peter, então...

SL – Ótimo...

YO – Você nunca viu meu *site*?

SL – Eu entrei nele... Eu o vi apenas uma vez. <falas se sobrepõem>.

<diálogo fora do contexto>

YO – Então, desde 1975... <falas se sobrepõem>

SL – Hmm! <compreendendo>.

YO – Ah, *voilà, voilà*, aqui (longa pausa). <vai buscar uma versão de seus livros em francês>.

YO – Isto está melhor para ver.

SL – Ok, deixe-me ir até aí. Oh, quantos trabalhos! (longa pausa).

SL – Você prefere óperas a... -

YO – Hm <não entendimento>?

SL – Você prefere dirigir óperas?

YO – Não! Mas as pessoas me pedem, então eu faço... <risos>.

YO – Então, estou me tornando um trabalhador de óperas.

SL – Oh <impressionado>, é bastante! Este aqui é baseado em algum texto japonês?

YO – Qual?

SL – ***Fiore di Riso, Fiori di...***⁸⁶

YO – Sim, isso é italiano, mas é baseado no texto de *Kyogen*, um tipo de teatro japonês.

SL – Hum <entendimento>, ótimo... Madame de Sade é japonês também?

YO – Sim, de Yukio Mishima. (pausa).

SL – No momento você está dirigindo alguma coisa, você está na ópera?

YO – Não, eu... *Future*⁸⁷...

SL – Ah, “*Future*”! (Pausa) Esta aqui está...

YO – Está terminada.

SL – Está terminada?

YO – Agora em Novembro, haverá o Festival Inglês de Ópera, Dança e Teatro...

SL – E alguma delas vai... Você já esteve com algum trabalho como diretor no Brasil ou nunca aconteceu?

YO – Eu só fiz meu *One-Man Show*⁸⁸ no Brasil. Em São Paulo... - Não! Mais uma, *As Criadas*, de Jean Genêt. Nós fomos a São Paulo. E mais uma! Viagem de Inverno.

SL – Oh <impressionado>, ótimo!

YO – Também fomos com essa... -

SL – Sim, Jean Genêt foi...- Eu gosto muito dele.

YO – Sim, *As Criadas*... Mas eu não dancei, como dançarino. É um texto muito curto. E bastante improvisação.

SL – Hum <entendimento>, ótimo!

86 *Fiore di Riso, Fiori di Fango*

87 No *site* de Yoshi Oida há uma seção chamada “*Future Calendar*” (Calendário Futuro).

88 Espetáculo de um homem só.

YO – Então, um dançarino brasileiro... - Você já ouviu falar de Ismael Ivo?

SL – Sim.

YO – Ele é o músico... Ele fez o papel de Claire e o outro negro fez também...A irmã, e... -

SL – Ótimo! E esse trabalho que você faz...Você tem um contrato com eles para fazer?

YO – Sim, o contrato acabou e eu coloquei.

SL – Certo, ótimo... Eu adorei estar com você desta vez.

<diálogo fora do contexto>

FIM.

A presente pesquisa conta com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) sob o processo de n processo nº 2011/03370-8. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.