

O MARAT/ SADE DE PETER BROOK: polifonia, violência e excessos

The Marat/Sade by Peter Brook: polyphony, violence and excess

Larissa Elias

Escola de Belas Artes

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

19

Resumo: *Marat/Sade*, encenação e filme de Peter Brook, realizados, respectivamente, em 1964 e 1967, são obras artísticas impregnadas de excesso e violência visuais e sonoras. Ambas se organizam por meio da mesma estrutura polifônica proposta pela dramaturgia de Peter Weiss. Tais obras permitem que vejamos a poética de Peter Brook fora da perspectiva de uma certa ideia de espaço vazio.

Palavras-chave: Marat/Sade; Peter Weiss; Peter Brook

Abstract: *Marat/Sade*, staging and film by Peter Brook, held respectively in 1964 and 1967, are artistic works impregnated of visual and sonorous violence and excesses. They are organized by the same polyphonic structure proposed by the drama of Peter Weiss. These works allow us to see Peter Brook's poetics out of the perspective of a certain idea of empty space.

Keywords: Marat/Sade; Peter Weiss; Peter Brook

Deitado em sua banheira, cabeça levemente tombada, envolvida em uma espécie de turbante branco, do qual escapam alguns fios de cabelo, jaz Jean-Paul Marat. Na mão esquerda uma folha de pergaminho; sob o antebraço algumas folhas; a mão e o antebraço estão sobre uma tábua que cobre a banheira – funcionando como uma mesa –, e sobre a tábua uma colcha verde. A

tábua e a colcha cobrem parte do corpo de Marat, deixando visíveis o peito e os braços nus; o braço direito está tombado para fora da banheira e, na mão, que encosta no chão, está a pena. Na linha do cotovelo, no chão, atrás da mão que segura a pena, está o punhal, sujo de sangue, usado para matá-lo, momentos antes da cena retratada. A banheira tem um tipo de “cabeceira” onde se apoia

lateralmente a cabeça de Marat, cujo rosto está inteiramente virado para a frente; olhos fechados. Um lençol branco, sujo de sangue, que parece estar por baixo do corpo de Marat, cobre a “cabeceira” da banheira. Ao lado da banheira, um cubo cor de madeira, formato semelhante ao de uma mesinha de cabeceira, da mesma altura da banheira. Nele, um pote de tinta, uma pena, e umas poucas folhas. A luz, que parece vir de trás e de cima, ilumina o rosto, os ombros, parte do braço direito, a ponta da pena, o antebraço esquerdo, a mão e o pergaminho que ela segura. O peito, o pescoço, o braço esquerdo, o antebraço direito, a mão, e parte da pena que ela segura, estão na penumbra. No pergaminho preso à mão de Marat se lê: “Ou 13 juillet, 1793. Marieanne Charlotte Corday au citoyen Marat. Il suffit que je sois bien malheureux pour avoir droit a votre bien veillance”.

Começo descrevendo a tela *Assassinato de Marat*, de Jacques-Louis David (1748-1825), de 1793¹ – uma das muitas representações do momento imediatamente seguinte ao assassinato de Jean Paul Marat.

Perseguição e assassinato de Jean Paul Marat – Representados pelo Grupo Teatral do Hospício de

¹ Dimensões: 165 cm x 128 cm. A obra se encontra no Musée Modern Museum que integra os Museus Reais de Belas Artes da Bélgica, em Bruxelas.

Charenton sob a direção do Senhor de Sade, é o título completo do drama, em 2 atos, escrito durante o ano de 1963 e finalizado em 1964², pelo dramaturgo alemão Peter Weiss, e encenado, no mesmo ano de 1964, pelo diretor britânico Peter Brook (1925). No ano de 1967, Brook realiza o filme, a partir da versão teatral. A respeito da filmagem diz Brook:

Peter Weiss e eu havíamos falado muito em transformar *Marat/Sade* num verdadeiro filme, partindo do zero. [...] Começamos a desenvolver um roteiro elaborado e muito invulgar e, somente depois, nos demos conta de que aquilo [...] se tornaria um filme demasiadamente caro [...] David Picker, diretor da United Artists, ofereceu uma verba muito baixa [...] para que eu e um produtor [...] fizéssemos um filme baseado sobre *Marat/Sade*, outorgando-nos completa liberdade para executá-lo [...] contanto que o terminássemos no tempo devido. Um cálculo rápido demonstrou que tal exigência significava concluir o filme em quinze dias. Isso [...] indicava que precisávamos conceber nosso filme de um modo completamente distinto, atendo-nos, tanto quanto possível, à versão teatral que já estava ensaiada e pronta. (BROOK, 1994, p. 249-250)

É o filme que, fundamentalmente, serve-me aqui de material para análise, além de textos, depoimentos e fotografias da montagem de Peter Brook. Neste artigo, vou me referir a ambos, texto e

² De acordo com Peter Weiss: “Primeira redação da peça: de fevereiro a abril de 1963. Continuação dos trabalhos entre novembro de 1963 e março de 1964”. (WEISS, 1968, p. 115).

encenação/filme, pela alcunha *Marat/Sade*.

Marat/Sade, de Weiss, trata-se de uma peça dentro de outra peça. A situação dramática é: no hospício de Charenton, França, no dia 13 de julho de 1808, os pacientes, dirigidos por outro paciente, o Marques de Sade, apresentam uma “peça”, na qual representam personagens da Revolução Francesa e na qual o Marques de Sade representa a si mesmo. Os espectadores da “encenação” são o diretor do hospital, suas esposa e filha, os enfermeiros e as freiras. A “peça encenada” versa sobre o episódio da morte de Jean-Paul Marat – um dos líderes da Revolução Francesa –, assassinado com um punhal, em sua banheira, por Charlotte Corday. Na “peça encenada”, o episódio é recortado por debates político-ideológicos entre Marat e o Marques de Sade. A “peça encenada” constitui-se, assim, do que antecede ao assassinato, do próprio assassinato e do que o sucede.

Peter Weiss combina dois fatos históricos: o primeiro: Jean-Paul Marat, um dos mais importantes líderes da Revolução Francesa, pertencente ao partido dos Jacobinos, sofria de uma doença psicossomática de pele que o

obrigava a passar muitas horas dentro de uma banheira para aliviar a coceira que sentia. No dia 13 de julho de 1793, Charlotte Corday (simpatizante dos Girondinos, partido conservador que se opunha aos radicais Jacobinos) bate à porta da casa de Marat – sendo esta sua terceira tentativa – e é recebida por ele e sua mulher Simone Evrard. Charlotte o golpeia em sua banheira³; o segundo: O Marques de Sade esteve internado no Hospício de Charenton entre 1801 e 1814, ano em que morreu, e, lá, dirigia peças, nas quais também atuava. Nas palavras de Weiss:

Charenton era (segundo a descrição de J. L. Casper, em “Charakteristik der Franzoesischen Medizin”, Leipzig, 1822) uma instituição para a qual eram levados aqueles que, graças a seu comportamento na sociedade, se haviam tornado para ela impossíveis, mesmo que não estivessem loucos. Lá estiveram internadas pessoas que haviam exercido malfeitos, cuja divulgação pública não convinha fazer em tribunais populares, bem como outros, aprisionados por causa de atitudes políticas grosseiras e ainda outros que se haviam deixado usar como maus instrumentos de altas cabalas. Na melhor sociedade parisiense era considerado um entretenimento requintado assistir às representações de Sade no “buraco escapatório para o refugio moral da sociedade burguesa”. (WEISS, 1968, p. 111-112)

³ Assim a enxerga Peter Weiss: “Charlotte Corday a ninguém havia revelado seus planos. Educada na imersão extática de sua vida conventual, ela desabrochou sozinha e, pensando em Jeanne d’Arc e na bíblica Judith, transformouse a si mesma numa santa”. (WEISS, 1968, p. 115). Corday foi guilhotinada por esse crime em 17 de julho de 1793.

Aos fatos históricos, Weiss une a situação fictícia, que é a do encontro entre Sade e Marat, no qual os dois debatem seus pontos de vista e discordâncias. O dramaturgo ressalta esse aspecto:

Sua discordância [de Sade] com Marat, que aqui apresentamos, é, porém, inteiramente imaginária e só encontra justificativa no fato de ter sido Sade quem pronunciou a oração fúnebre sobre Marat nas pompas fúnebres dêste. E mesmo nesse discurso sua relação com Marat permanece ainda duvidosa, já que o fez para salvar sua própria cabeça, pois nesse momento já se encontrava novamente em perigo, estando seu nome numa lista de futuros guilhotinados. (WEISS, 1968, p. 112)

Quanto aos discursos de Marat, porém, eles correspondem, como assinala Weiss, “em seu conteúdo – às vezes com fidelidade literal – aos escritos que deixou” (WEISS, 1968, p. 114).

Para Weiss:

Praticamente nenhuma figura da Revolução Francesa foi apresentada tão terrível e sanguinária pela escrevinhação histórica burguesa do século XIX quanto Marat e isto não nos espanta, já que suas tendências levam em linha reta ao Marxismo, como também a uma perigosa aproximação ao sistema ditatorial. (WEISS, 1968, p. 114)

Weiss serve-se também, em sua organização dramaturgica, do que define como: “diálogos analíticos e filosóficos, contrapostos aos cenários de excessos corporais” (WEISS, 1968, p. 111-112), referindo-se à concepção

dramática de Sade nas obras *Diálogo entre um padre e um moribundo* e principalmente em *Filosofia na alcova*⁴.

A dramaturgia de Weiss é tecida de um emaranhado de citações e de fatos históricos arrolados a suposições e a invenções fictícias. O autor procede a um processo tal de colagem e montagem, não somente pela quantidade de referências em jogo, mas também pela articulação que faz entre elas, que seu texto acaba por assemelhar-se a uma obra produzida em processo, uma espécie de roteiro dramaturgico criado, por exemplo, via processo improvisacional envolvendo atores, dramaturgo, diretor etc. Entretanto, é o texto de um autor que se apresenta “pronto”, “finalizado” para a encenação, mas cuja forma assemelha-se a uma *assemblage*, fazendo aqui uma aproximação com a reflexão de Marjorie Perloff:

Como, então, funciona hoje a literatura (ou a arte?). Diz Barthes: [...] “Os textos buscam então constituir uma *semiosis*, isto é, uma *mise en scène de significância*. O texto de vanguarda [...] põe em questão o saber dos signos”. [...] Para Smithson, escrever, num “mundo profuso”, toma a forma de *assemblage* – a acumulação (mas não a mistura nem a filtragem) de imagem fotográfica, ilustração, cópia heliográfica, gráfico, mapa, comentário, narrativa e citação (a última abarcando de Flaubert e Barthes até o Princípios de glaciologia

⁴ Ambos publicados no Brasil.

estrutural de P. A. Shumkii, para jogar com “le savoir des signes”). (PERLOFF, 1993, p. 362-364)

De acordo com Jean-Sarrazac, a citação “produz um efeito de heterogeneidade que extrai do universo dramático sua unidade orgânica e o revela como lugar de um arranjo, de uma montagem” (SARRAZAC, 2012, p. 49). E referindo-se aos procedimentos de colagem e montagem, ressalta:

Os termos montagem e colagem opõem-se ao texto teatral concebido como um “belo animal”, uma obra orgânica, formando um todo aparentemente liso e homogêneo, sem cerzimentos visíveis. Ambos participam da crise do drama, na medida em que voltam a questionar categorias dramáticas tradicionais, tais como a ideia de uma ação principal dotada de uma progressão linear [...]. Montagem e colagem designam, com efeito, uma heterogeneidade e uma descontinuidade que afetam igualmente a estrutura e os temas do texto teatral. (SARRAZAC, 2012, p. 119-120)

Peter Brook encena o texto de Peter Weiss em 1964. Na montagem, que, *mutatis mutandis*, obedece à estruturação dramatúrgica proposta por Weiss (embora com cortes e deslocamentos no texto, além de modificações resultantes da tradução para o inglês, que obviamente imprimem leituras e escolhas do diretor Brook), se observam intensos excessos,

volumes, barulhos, tumulto, histeria, acumulação, citações e referências em profusão, multiperspectivismo. Uma concepção cênica polifônica, composta de várias vozes, no sentido da quantidade de significantes em jogo, e no sentido da variedade de sentidos provocados. Um “espaço cheio”, não necessariamente contrário à ideia de um “espaço vazio”, uma vez que esta ideia, alargada – tanto para o período anterior como para o período posterior ao momento da carreira de Brook, localizado nos anos 1971, 1972 e 1973⁵ –, poderá agregar configurações diversas, e provavelmente não alinhadas, embora, se lidas (as

⁵ A produção teatral de Peter Brook, grosso modo, pode ser dividida em quatro grandes períodos: 1. 1942-1962 – início da carreira, do primeiro espetáculo, *Dr. Fausto*, em 1942, até a montagem, em 1962, de *Rei Lear*; 2. 1963-1970 – período intermediário, entre esse primeiro momento da carreira e a viagem à África, em que surgem as primeiras ideias em direção à noção de vazio, em que são realizados os trabalhos: *Teatro da crueldade* [*Theatre of cruelty season*], 1964; *Marat/Sade*, 1964 (transformado em filme, em 1967); *US*, 1966; *A tempestade*, 1968; e *Sonhos de uma noite de verão*, 1970; 3. 1971-1973 – período da primeira viagem ao Irã e das turnês pela África e pelos Estados Unidos, quando Brook dá início aos chamados *espetáculos no tapete* [*carpet shows*]. Neste momento, começa a se constituir propriamente a “noção” de *espaço vazio*; e 4. 1974 até a atualidade – período marcado pela instalação de Brook e de seu grupo internacional de atores e colaboradores, no Théâtre des Bouffes du Nord, em Paris, em que se assiste aos desdobramentos da noção de *espaço vazio*.

configurações) a partir do discurso de Brook, possam parecer convergentes.

O “excesso”, a “profusão de citações” e a “polifonia de elementos e perspectivas” aproximam, a meu ver, a montagem de Brook e a estruturação dramática de Weiss, e ambas, nesse sentido, parecem jogar com o saber dos signos (“le savoir des signes”, referido por Perloff). A concepção de *Marat/Sade*, cênica e dramática, é presidida por uma lógica de ambivalências, dissonâncias e heterogeneidades.

Marat/Sade representava para Brook, à época de sua encenação, um hibridismo de gêneros e formas, que reunia todos os elementos do nomeado por ele “teatro rústico”⁶, noção que aponta para a ideia, entre outras, de uma combinação contraditória de gêneros e técnicas e para um jogo de contrastes e oposições.

Sobre a peça, diz Brook:

⁶ Resultado de uma série de conferências de Brook, o livro *The empty space* (publicado em 1968) lança os pressupostos dessa estética do vazio que se tornará hegemônica em sua trajetória artística. Brook preparou as conferências no final do ano de 1964, e fez a primeira – *O teatro mortal* – em 01 de fevereiro de 1965, na Manchester University; Quatro partes – quatro conferências – compõem o livro. Nelas, o encenador procura dar conta de significações diversas para o teatro, por meio de atributos e campos de atuação distintos. Divide-as, então, em quatro linhas, as quais nomeia da seguinte maneira: Teatro Mortal; Teatro Sagrado; Teatro Rústico; e Teatro Imediato. Publicado no Brasil sob o título *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

[...] Weiss não utiliza apenas o teatro total, essa veneranda ideia de colocar todos os recursos do palco a serviço da peça. Sua força não reside apenas na quantidade de elementos que mobiliza; está sobretudo na dissonância causada pelo entrelaço de estilos. O lugar de cada elemento é definido pelo seu oposto [...] a abstração é vivificada pela imagem cênica, a violência é iluminada pelo implacável fluxo de pensamento. [...] posso afirmar que a força do espetáculo está diretamente ligada à riqueza imaginativa do material. Esta, por sua vez, é consequência da pluralidade de níveis que operam simultaneamente [...] (BROOK, 1994, p. 73-74)

A peça/ Weiss e a encenação/ Brook são tecidas, ambas, por um tenso arranjo entre coros – às vezes falados, às vezes musicalizados –, diálogos atravessados por monólogos – especialmente os discursos de exposição ideológica de Sade e Marat, e repetidas interrupções. A peça-encenação subdivide-se em, pelo menos, três níveis de ação, ou três linhas principais de narrativa:

1. A encenação do assassinato de Marat, em sua banheira, por Charlotte Corday: dos fatos que o antecedem, do ato, dos momentos seguintes ao ato, e de fatos que o sucedem.
2. As intervenções internas à encenação, que interrompem o “enredo”: dos quatro Cantores; do “povo”; do Anunciador (que cumpre a função dupla de narrador e condutor das duas peças – a peça

encenada e a peça propriamente que a abriga. Ele “assume”, por vezes, o papel de uma espécie de assistente de direção); de Sade, de Marat e de Jacques Roux – “padre, socialista radical”, interpretado por um paciente, “cujas mangas da camisola estão amarradas por sobre as mãos” (WEISS, 1968, p. 10). Na encenação, tais intervenções se materializam como: discursos mais ou menos exaltados – no caso de Sade, os discursos são, em geral, “controlados”; diálogos/debates; cantos/comentários; “distúrbios” com movimentação intensa dos atores, muito barulho e algazarra, assumindo cores de manifestações violentas na maioria das vezes. Essas intervenções referem-se à própria revolução, ao seu contexto histórico, político e social, e às questões de cunho ideológico-filosófico que envolvem esse contexto ou que são por ele envolvidas, sob a perspectiva destes Sade e Marat, ficcionais e “reais”.

3. As interrupções da “peça encenada”. Estas interrupções podem se dar por: discussões entre o Marques de Sade e o Coulmier, diretor do Hospital (em geral debates políticos

ou “questões de ordem”), estas também de cunho ideológico-filosófico; “surto” de algum dos internos ou de vários; necessidade de correção para dar continuidade à “peça encenada”. Exemplos: uma paciente que dorme e não entra em cena na hora determinada, como acontece com a paciente que representa Charlotte Corday e precisa ser despertada, e às vezes conduzida e amparada; um paciente que esquece sua fala e é corrigido/dirigido por Sade ou pelo Anunciador; um paciente que tem um “ataque” repentino; um paciente que confunde realidade e ficção, como é o caso daquele que representa Duperret, deputado girondino e amante de Charlotte, e que, em total descontrole, tenta beijá-la agressivamente.

O imbricamento entre as instâncias da ficção e da realidade são estruturantes da narrativa, que propositadamente as confunde: ficção “peça encenada” *versus* ficção-realidade da peça, que abriga a “peça encenada” *versus* realidade propriamente, considerando aí os fatos históricos envolvidos e as questões políticas,

ideológicas e filosóficas, expressas por Sade e Marat em seus discursos e escritos, e que formam o substrato do texto elaborado por Weiss. Sobre seu interesse por *Marat/Sade*, Brook dirá: “[...] o contínuo vaivém entre os planos. Foi esta qualidade que mais me impressionou quando li *Marat/Sade* de Peter Weiss pela primeira vez [...]” (BROOK, 1994, p. 72). Sua observação revela justamente esse caráter de simultaneidade e embaraçamento presentificado em *Marat/Sade*.

Até aqui, venho me referindo, de modo quase indistinto, à dramaturgia de Weiss e à encenação de Brook. De fato, a tarefa de diferenciá-los é bastante complexa, uma vez que, Brook se atém a estrutura dramaturgicã proposta por Weiss. Mas, ainda que Peter Brook persiga essa estrutura, e ainda que Weiss faça uma série de indicações cênicas absorvidas por Brook em sua encenação, deve-se ressaltar que esta última se organiza de acordo com escolhas feitas pelo diretor, e configura-se como um “outro” texto, diferenciado e autônomo. Este “outro” texto materializa-se na ação cênica, por meio da concepção espacial, objectual e visual da cena, dos ritmos impressos, da concepção musical, do jogo sonoro, e da composição atorial. As estruturas e o campo simbólico, propiciados pela

dramaturgia, são redimensionados em uma nova estrutura e em um novo campo simbólico.

O espaço da cena em Brook é uma sala, tornada “casa de banhos” do hospital, da seguinte maneira organizada: no chão, 12 estrados, no formato semelhante ao de triângulos, formam um grande círculo, criando uma arena entre eles. Esses estrados são tampas de alçapões que, ao longo da encenação, serão abertos. Eles servem para guardar objetos e também são espaços nos quais se pode adentrar, e, em vários momentos da encenação, os atores entram nesses alçapões cujas medidas parecem aproximadamente 1,60m de profundidade, 1,80m de comprimento e 1,20m de largura. Ao centro desta arena, formada pelos estrados, há um grande e redondo “ralo”, aparentemente de ferro. À frente deste círculo de estrados, há mais um alçapão, no formato de um quadrado, também coberto por um estrado. Os estrados/alçapões são um dos elementos cênicos que imediatamente nos “atraem”, como um *punctum*, de acordo com a definição de Roland Barthes, em seu ensaio sobre a fotografia:

É ele [elemento] que salta da cena, como uma seta, e vem trespassar-me. Existe uma palavra em latim para

designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento aguçado; essa palavra convinha-me sobremaneira porque remetia também a ideia de pontuação e porque as fotos a que me refiro estão efetivamente pontuadas, por vezes salpicadas, por esses pontos sensíveis. Essas marcas, essas feridas são, precisamente, pontos. A este [...] elemento [...] eu chamaria, portanto, *punctum*. (BARTHES, 1980, p. 46-47)

Neste sentido, vale também atentar para a observação de Brook, de que no filme “aquilo que um diretor de cinema não pode evitar [...] é mostrar aquilo que seus próprios olhos vêem” (BROOK, 1994, p. 250). Embora, tanto os movimentos de câmera como a montagem de um filme possam conduzir o “olhar” do espectador, o *punctum* seria fruto da relação direta obra/espectador.

Os estrados são como esses “pontos sensíveis” a que se refere Barthes. O espaço da cena constitui-se, a meu ver, de alguns “pontos sensíveis”: a cadeira/banheira de Marat, que se desloca ao longo do espetáculo; os três baldes localizados ao fundo; uma enorme janela que ocupa quase toda a parede e por onde vaza uma luminosidade branca e intensa, como

que vinda de “fora”, sendo esta a única conexão com o lado de “fora”, e a grade que separa a “casa de banhos”, onde será encenada a “peça”, da área do público.

Além desses pontos, há vários outros objetos dispostos pelo espaço: a cadeira de Sade, bancos compridos de madeira, em todo o entorno da sala, as cadeiras do diretor do hospício, o Coulmier e sua família, uma escada, banquinho, bandeiras da França, um quadro com a imagem de Napoleão pendurada em uma das paredes, objetos da “peça encenada” como coroa e cetro, etc. Num dos cantos do espaço, ficam os músicos, com seus instrumentos. São músicos tocando ao vivo, visualizados, como pacientes do hospício, integrados, portanto, ao contexto geral da narrativa. Há ainda os “equipamentos” da casa de banho, parte da composição cenográfica deste lugar, como mangueira e registro de água. Os alçapões por dentro são revestidos de azulejos brancos e aparentam ter ralos e saídas de água, como se fossem banheiras. O personagem do Coulmier, antes do início da “peça encenada”, descreve assim o lugar:

Acredito, como autor, o Monsieur de Sade, que sua obra encenada em nossa

moderna casa de banho / não será falsa / com todos esses instrumentos para a higiene mental e física. Muito pelo contrário, tudo isso faz parte do cenário / pois em sua obra, o Monsieur de Sade tentou / mostrar como morreu Jean-Paul Marat e como esperou em sua banheira / antes que Charlotte Corday viesse a sua porta. (Legendas do filme *Marat/Sade*, 1967)

Inúmeros outros objetos serão retirados dos alçapões ao longo da encenação. Este cenário descrito pelo personagem contém uma ideia importante para o teatro Brook, que é a de um espaço, cujos objetos inerentes ao próprio espaço poderão servir à cena e às improvisações dos atores. Portanto, Brook, a partir do sugerido por Weiss, concebe uma cenografia, cuja ideia nuclear é propiciar um espaço para que a “peça encenada” se concretize nesses termos, quais sejam: encenar a morte de Marat dentro da “realidade” de uma casa de banhos, isto é, o teatro de Sade e dos “loucos” se servirá das possibilidades que aquele lugar oferece; como se se estabelecesse uma relação com a “realidade objetiva” do lugar, sem outros recursos, usando os objetos ali disponíveis, e lidando com as limitações daquele lugar.

A ideia da improvisação num espaço qualquer, não previamente organizado para uma cena, utilizando-se daquilo que o próprio lugar oferece, é uma das ideias formadoras da noção de

espaço vazio que, nos anos 1960, começa a ser ventilada por Brook. *Marat/Sade* nasce também no encalço de uma experiência anterior chamada *Teatro da crueldade*, inspirada nas formulações de Antonin Artaud (1993), e realizada alguns meses antes de *Marat/Sade*, também no ano de 1964⁷. O *Teatro da crueldade* se apresentava sob a forma de improvisações em série, sem roteiro dramático ou qualquer tentativa de unidade, em qualquer nível. Eram “questões” formais, políticas, que se desejava experimentar. Brook, neste momento (desde o final dos anos 1950 e ao longo dos 1960), parece estar bastante interessado nas muitas experiências de vanguarda sendo realizadas em todo mundo, especialmente de artistas como John Cage (1912-1992), Julian Beck (1925-1985) e Judith Malina (1926-2015) – do Living Theatre –, Samuel Beckett (1906-1989), Alain Resnais (1922-2014), La Monte Young (1935-).

O processo criativo de *Marat/Sade* fora também baseado em improvisações, mas, ao contrário de *Teatro da crueldade*, não se apresentava

⁷*Teatro da crueldade* [Theatre of cruelty season], 1964, na LAMDA. Em 1963, Peter Brook, juntamente com Charles Marowitz, seu assistente de direção, dão início a um laboratório experimental que vai resultar na temporada *Teatro da crueldade*, levada a público durante cinco semanas, a partir de janeiro de 1964, na London Academy of Music and Dramatic Arts – LAMDA. A criação de um grupo de pesquisa foi a condição exigida por Peter Brook para aceitar o convite de Peter Hall, feito em 1961, de se juntar a ele, e a mais dois diretores, para formar a nova direção da Royal Shakespeare Company.

ao público em forma de improvisações em série⁸.

No filme, são trinta atores em cena, além de seis músicos, enquanto na montagem eram trinta e seis atores e cinco músicos, segundo Helfer & Loney (1998, p. 130, 131, 140). Os figurinos dos internos seguem, quase todos, o mesmo padrão, assemelham-se a camisolões, numa coloração de “algodão cru”, sendo que alguns dos pacientes usam toucas. Os internos que interpretam personagens como Charlotte Corday e Duperret usam figurinos e adereços que citam a moda da época. Os Cantores e o Anunciador usam, por cima do uniforme, outros figurinos e adereços coloridos, todos com chapéus ou similares. O chapéu do Anunciador é estilo Napoleão. Os chapéus e maquiagem dos Cantores têm as cores da bandeira francesa. Seu figurino e maquiagem remetem a figuras populares, de feira, grotescas. Sade usa calça preta e camisa clara com rendas no peito e no punho. O Coulmier, com sua esposa e filha, roupas à moda da época. Os enfermeiros usam camisa azul, com

avental claro. As freiras, de hábito, num tom acinzentado. Predomina o tom cru dos uniformes sob o cinza das paredes. Sobressaem as cores dos Cantores e do Anunciador, e das bandeiras da França espalhadas pelo espaço cênico.

A música é também um elemento estruturante da encenação. Há uma intensa sincronia entre movimentos, gestos e sonoridade. O jogo cênico, pautado pelos excessos e algazaras, gritos, surtos, confusão e exaltação, ritmos intensos e dissonantes, se estabelece por meio de um complexo arranjo entre elementos espaciais, objetos, música, sons e movimentos corporais. A atmosfera produzida é permanentemente tensa, sempre a um passo do descontrole total. A situação cênica proposta por Weiss e encenada por Brook se desenvolve por meio de consecutivos transbordamentos. Os temas da revolução, os discursos inflamados de Marat, a situação de miséria do povo francês, a contrarrevolução que avançava, os discursos polêmicos e incitadores de Sade, a insanidade dos pacientes-atores, são instrumentos detonadores dessa ambiência barulhenta e bagunçada, à beira da histeria e da desordem. Essa ambiência expressa na encenação é

⁸ Segundo Albert Hunt e Geoffrey Reeves (1995), Brook trabalhou com improvisações pela primeira vez na montagem de *O balcão*, de Jean Genet, em 1960.

indiretamente insinuada por Brook ao descrever as filmagens de *Marat/Sade*:

[...] dispondo de três e, às vezes, de quatro câmeras funcionando a todo vapor e queimando metros de celuloide, cobrimos a produção como se se tratasse de uma competição de boxe. As câmeras avançavam e recuavam, giravam e rodopiavam, procurando agir como aquilo que acontece na cabeça do espectador e simular sua experiência; tentavam seguir os lampejos contraditórios do pensamento bem como acompanhar as pancadas no estômago, com os quais Peter Weiss havia recheado sua casa de loucos. (BROOK, 1994, p. 250)

Algumas sequências do filme-encenação retratam com clareza essa ambiência polifônica e “cheia”, de planos entrecruzados e embaralhados, excessiva, volumosa e explodida.

Duas sequências são exemplares: a primeira é a da chegada de Charlotte Corday a Paris que, no texto de Weiss, mostra-se num quadro intitulado “Canção da Pantomima da chegada de Corday em Paris” (WEISS, 1968, p. 27-29); e a segunda é a da decapitação dos aristocratas condenados e do Rei, intitulada “O Triunfo da Morte” (WEISS, 1968, p. 30-32). Ambas são sequências musicais e coreografadas. Na primeira, a coreografia é uma espécie de marcha no mesmo lugar; os corpos são rijos. Alguns atores jogam o tronco para frente e para trás, para um lado e para o

outro. Outros movimentam os braços como se “socassem o ar”. Outros giram o tronco sobre os quadris. Os movimentos são acompanhados por uma marcação percussiva, de sons metálicos, de intensidade fortíssima. Durante toda a cena, incide um volume grande de fontes sonoras: instrumentos, cantos coral e individual, gritos, batidas de pé, etc. Ouve-se muita “bateção”, objetos cênicos também são utilizados para produzir as “batidas”, mas não é possível identificar exatamente tudo o que produz essa sonoridade barulhenta e atordoante. A totalidade é dissonante, mas há uma sincronia, por exemplo, entre o balanço dos corpos e as “batidas” vindas de uma das fontes sonoras. Há também sincronia entre som e o movimento de um dos enfermeiros, que abaixa e levanta o tronco, levando os braços para dentro de um balde, como se “lavasse” algo. Os versos, da canção, que antecedem a balbúrdia são: “Através dos vapores dos perfumes/ Charlotte exalou gangrena dos mortos/ E ela ouviu o som da guilhotina” (legendas do filme *Marat/Sade*, 1967). Ao fim da sequência, diz Corday: “Que tipo de cidade é esta/ O sol apenas atravessa o nevoeiro/ um nevoeiro que não é formado por nuvens e neblina/ mas sim por um bafo denso e quente como em

um matadouro” (legendas do filme *Marat/Sade*, 1967). Pode-se supor que o enfermeiro “lava o sangue”.

A sequência seguinte a essa terá características semelhantes quanto ao número de volumes sonoros e agitação. Sendo a coreografia uma “representação” da guilhotina. O Anunciador, com seu bastão, e um dos Cantores, com um objeto que não foi possível identificar, friccionam a grade do ralo de ferro no centro da cena, fazendo as vezes da engrenagem da guilhotina; dois outros atores batem com um estrado no chão, este som correspondendo ao momento do corte; outros atores em fila – os condenados –, um a um, pendem a cabeça para frente, como se a tivessem perdido. O momento da decapitação dos aristocratas finaliza com duas imagens: os atores dentro de um dos alçapões com suas cabeças para fora, figurando as cabeças cortadas (esta imagem assemelha-se à pintura *Cristo carregando a cruz*, de Bosch, de após 1500), e um dos cantores derramando tinta vermelha dentro de um balde. Em seguida, entra em cena o “Rei”, um boneco cuja cabeça é um repolho e o nariz uma cenoura. Servindo-se do mesmo acompanhamento sonoro, a

“cabeça” do “Rei” é “decapitada”, mas aí em vez de cair somente a “cabeça”, o boneco inteiro é jogado em um dos alçapões. Há um breve silêncio e, neste intervalo, um dos Cantores derrama tinta azul no balde. Logo após, outro Cantor pega o repolho – a “cabeça” do “Rei”. Todos avançam sobre ela e começam a despedaçá-la. Barulhos de instrumentos e gritos se misturam, até que, ao toque de um som determinado, todos correm para dentro dos alçapões, que são fechados.

Os excessos se materializam também pelas inúmeras referências pictóricas visualizadas na encenação de Brook: “um mar de citações imagéticas”, à semelhança de “um mar de tapetes persas”, expressão usada por Jean-Guy Lecat para definir “a atmosfera básica do espaço” em *O cerejal*, montagem de Brook, de 1981 (LECAT & TODD, 2003, p. 78). De Hieronymus Bosch (1450-1516), a Pieter Bruegel (1525-1569), a David, e sua retração de Marat. O retrato de David é um referente na representação de Marat, assim como as cenas de grupo nos remetem para algumas telas como *Cristo carregando a cruz*, de Bosch, já citada, e *A parábola dos cegos* (1568), de Bruegel. É possível também perceber

a presença dessas referências pictóricas nos rostos e nos figurinos.

O tumulto, que constantemente assalta a montagem teatral, é exacerbado na cena final, e particularmente no último dia de filmagem, quando já findadas as temporadas teatrais. Como relata Brook, neste dia, o cenário foi inteiramente destruído:

Filmamos a última cena no final das filmagens. Os atores que encenavam a peça há dois anos não agüentavam mais. E quando propus tudo demolir, tudo quebrar, tudo destruir, tivemos um dos happenings mais extraordinários a que assisti... Tivemos trinta minutos de selvageria e de destruição completamente alucinante... rodamos sem parar, com três câmeras, exatamente como em um motim. Os operadores de câmera iam pro lado para carregar o aparelho e depois voltavam. Os atores saltavam, gritavam, punham fogo. Eles puseram fogo no cenário, depois vinham com água para apagar. (In: GURGEL, 2004, p. 165)⁹

Objetos, elementos cenográficos, adereços, etc. são invariavelmente utilizados em momentos diversos da ação. Em *Marat/Sade* está colocada a questão da eficiência do espaço e dos objetos. Observa-se de fato sua funcionalidade, e o jogo de convenções se estabelece por meio do uso desses suportes.

⁹ Depoimento dado por Peter Brook ao jornal inglês *The guardian*. Londres, 28 de junho de 1996, s/p.

A ideia de um lugar aberto ao jogo do imaginário tangencia o espetáculo em sua totalidade, mas a afirmação soa como redundância, pois qualquer experiência artística, criativa, seja de que natureza, estilo ou estética for, está, em última instância, de algum modo, vinculada ao imaginário.

Ao pautar a encenação num jogo de convenções, poder-se-ia dizer que Brook começa a trabalhar com uma das formações do *espaço vazio*, mas o fato é que o que se vê materialmente em *Marat/Sade* é de uma natureza diversa daquilo que se verá nas encenações de Brook a partir de 1974, por exemplo.

A violência e os excessos de *Marat/Sade* diferem de uma certa “suavidade estética” e de uma “limpeza visual” que podem ser vistas, de modo geral, em muitas de suas montagens, a partir de 1974, ano de sua instalação no Théâtre des Bouffes du Nord. O mínimo de elementos cênicos, a presença de um tapete ou de uma forma retangular semelhante a um tapete, delimitando a área de representação, e, por vezes, uma luz que banha todo o espaço, imprimindo-lhe uma única cor – havendo uma variação dessa cor ao longo do espetáculo – são características recorrentes que materializam essas suavidade e limpeza. Alguns exemplos são: *Conferência dos*

pássaros (1979), *O cerejal* (1981), *O Mahabharata* (1985), *A tempestade* (1990), *Impressões de Pelléas* (1992), *O homem que* (1993), *Qui est là* (1995), *Eu sou um fenômeno* (1999), *Le costume* (1999) *A tragédia de Hamlet* (2000), *Tierno Bokar* (2004), *Fragments* (2008), *The suite* (2011)¹⁰.

A violência de que *Marat/Sade* está impregnada tem uma relação direta com a violência dos temas abordados, sejam os anos mais radicais da revolução francesa, seja o episódio da morte de Marat – cujo retrato da morte é iconicamente fixado pela pintura de David – sejam os princípios ideológicos e filosóficos defendidos por Sade, seja o encarceramento dos pacientes no hospital psiquiátrico nos moldes em que se dava, assim como a violência com que novas formas artísticas procuravam se impor nos anos 1960. Lembre-se da importância que a obra de Artaud terá para Peter Brook no processo criativo de *Marat/Sade*.

A polifonia e os excessos de *Marat/Sade* recusam uma visão que se tornou hegemônica da obra do artista: a de uma obra erguida sob a égide de uma certa ideia de *espaço vazio*. Ideia esta

que se constrói principalmente a partir do livro de Brook, *The empty space*, publicado em 1968, e que é em parte reforçada pelo discurso do próprio artista, pela abordagem de críticos, estudiosos, e biógrafos. A noção de *espaço vazio*, que efetivamente se formula no dinamismo dos processos criativos do artista, se endurece e se cola à obra como “marca”. A produção artística de Peter Brook é vastíssima, tanto no que diz respeito à quantidade de trabalhos realizados, quanto à variedade de formas, e se expande para muito além desta noção, especialmente se olhamos para sua produção anterior ao ano de 1974. O que me interessa aqui, ao voltar-me para uma montagem realizada nos anos 1960, que rendeu também uma obra fílmica, é chamar a atenção para o que está fora desta noção. *Marat/Sade* facilita esse retorno já que, por conta do filme, e por conta de ser um filme realizado de acordo com a encenação teatral (sempre considerando que, mesmo nesse caso, serão obras diferenciadas), pode-se rever o objeto artístico, o que, de modo geral, não é possível fazer quando se trata de espetáculos teatrais.

Devo ressaltar, por fim, que, ainda que a produção de Brook, a partir

¹⁰ As datas são as do ano de estreia dos espetáculos.

de 1974, se vincule fortemente a esta noção de *espaço vazio*, não se deve cometer o equívoco de pensar que as obras produzidas se equivalem ou que todas obedecem a um mesmo princípio. Na verdade, a própria noção de *espaço vazio* deve, a meu ver, ser percebida de maneira alargada. Retomando minha tentativa anterior de compreendê-la, a partir da formulação de Deleuze e Guattari, de que “as figuras estéticas (e o estilo que as cria) não têm nada a ver com retórica”, que “são sensações: perceptos e afectos, paisagens, rostos, visões e devires” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 229), repito: “do *espaço vazio* brookiano talvez o que haja a assinalar em primeiro lugar seja uma sugestão, uma sensação, de conceito, e uma fuga simultânea à determinação conceitual” (ELIAS, 2009, p. 16).

Referências Bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BROOK, Peter. *The empty space*. New York: Touchstone, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- ELIAS, Larissa. *Está à venda o jardim das cerejeiras – Peter Brook via Anton Tchekhov*. Rio de Janeiro: UNIRIO, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas –PPGAC, 2009.
- GURGEL, Gabriela Lírio. *Filmando uma peça: teatro e cinema na obra de Peter Brook*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras, 2004.
- HELPER, Richard; LONEY, Glenn (eds.). *Peter Brook: Oxford to Orghast*. Australia: Harwood Academic Publishers, 1998.
- HUNT, Albert; REEVES, Geoffrey. *Peter Brook: directors in perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- LECAT, Jean-Guy; TODD, Andrew. *The open circle: Peter Brook's theatre environments*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WEISS, Peter. *Perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat*. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1968.

Referências Videográficas

BROOK, Peter. *Perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat representados pelo grupo teatral do Hospício de Charenton, sob a direção do Marques de Sade*. Produção: United Artists, 1967.