

SOBRE AS FORMAÇÕES CONCEITUAIS DO ESPAÇO VAZIO DE PETER BROOK

ABOUT THE CONCEPTUAL FORMATIONS OF PETER BROOK'S EMPTY SPACE

Larissa Elias

Docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – EBA-UFRJ

41

Resumo: Os últimos anos da década de 1950 e os primeiros da de 1960 marcam o início do romance de formação da noção de espaço vazio na poética de Peter Brook. Este artigo trata de algumas experiências teatrais realizadas por Brook, entre os anos de 1962 e 1968, e de algumas ideias formuladas pelo próprio encenador em dois artigos que escreve no início dos anos 1960 – *A conexão de Beck* e *Feliz Sam Beckett* –, que constituem esse romance.

Palavras-chave: espaço vazio; teatro da crueldade; improvisação.

Abstract: The last years of the 1950s and early 1960s mark the beginning of the formation novel of the notion of empty space in Peter Brook's poetry. This article addresses some of the theatrical experiences, performed by Peter Brook between the years 1962 and 1968, and some of the ideas, formulated by the director in his articles written at the beginning of the 1960s – *The Beck connection* and *Happy Sam Beckett* –, that constitute this novel.

Keywords: empty space; theatre of cruelty; improvisation.

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. Ele parece exigir a consideração a partir de uma perspectiva ampla, e de definições e campos variados. Talvez a 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” (1992, p. 229) – possa ajudar a compreendê-lo. Citando o

pintor Huang Pin-Hung¹, dizem os mesmos autores: “(...) Uma tela pode ser inteiramente preenchida, a ponto de que mesmo o ar não passe mais por ela; mas algo só é uma obra de arte se, como diz o pintor chinês, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos (...)” (idem, 215).

¹ Huang Ping-Hung (1865-1955) nasceu em Jinhua, na província Zhejiang, na China. Algumas de suas técnicas de pintura – apesar da influência da arte antiga chinesa – em especial suas experiências com os efeitos da luz e sua utilização autônoma do pincel e da tinta, convergem com o Impressionismo e o Modernismo ocidentais. Ele desenvolveu traços caligráficos em suas obras, formando um estilo exuberante, no qual habilmente manipulava sólido e vazio.

O quadro *Fórmula de primavera* de Pável Filónov² poderia ser considerado um exemplo disso: com seu excesso de cores e formatos, com seus contornos indefinidos, com movimentos e focos extremamente variados, a um ponto que não é possível determinar neles qualquer começo, meio ou fim, abrindo-se, desse modo, como um vastíssimo campo imagético e simbólico – espaço de sensações.

O *espaço vazio* de Peter Brook tornou-se, em seu trabalho, uma prerrogativa tão fechada e determinada *per se*, que, mesmo ante o discurso da *mudança de ponto de vista* [*shifting viewpoint*], preside a ordem cênica brookiana, seja pelo preenchimento do lacunar (dramaturgicamente falando), como se verifica em *O cerejal* (1981) – montagem com base no texto *O jardim das cerejeiras*,

² Pável Nikolayevich Filónov (1883-1941), pintor russo, alinhado à arte de vanguarda. Em 1912, escreveu o artigo *O cânon e a lei*, em que formulou os princípios do Realismo Analítico ou anti-cubismo. Projetou a cenografia da peça *Vladimir Maiakóvski*, e publicou, em 1914, um manifesto de pintura analítica, além de ilustrar livros futuristas de Velimir Khlebnikov. Participou ativamente da Revolução Russa, em 1917. Em 1929, uma grande retrospectiva da obra de Filónov estava planejada para o Museu Russo, em São Petesburgo. Entretanto, o governo soviético impediu que a exposição fosse adiante. A partir de 1932, Filónov literalmente passava fome, mas ainda assim se recusava a vender suas obras para colecionadores particulares. Ele queria doar todas elas para o Museu Russo com o intuito de iniciar um museu do Realismo Analítico. Filónov morreu de fome em 3 de dezembro de 1941, durante o cerco nazista a Leningrado. O quadro em questão foi criado entre 1927-1929.

de Anton Tchekhov –, seja pelo enxugamento minimalista a que tende um espetáculo como *A tragédia de Hamlet* (2000). Tanto no primeiro quanto no segundo, o *espaço vazio* ganha o estatuto de forma teatral – tornada tradição estética no teatro de Peter Brook – que é sempre refeita e sempre citada diretamente ou não.

Talvez seja importante, entretanto, acompanhar alguns aspectos da genealogia dessa noção, dessa prática, na obra e no pensamento de Brook, a começar do seu interesse pelo *Livro do chá* publicado em 1906 por Kakuzō Okakura (1862-1913). Chamo atenção para um trecho deste livro, citado por Yoshi Oida³:

Aquilo que define a realidade de uma sala, por exemplo, é o espaço vazio delimitado pelo teto e pelas paredes, não o teto e as paredes em si. A utilidade de uma moringa de água está no vazio onde a água pode acomodar-se, não na forma da moringa, nem no seu material. A vacuidade é todopoderosa porque ela pode conter tudo. Somente no vazio o movimento torna-se possível. Todo ser capaz de fazer de si mesmo um vazio onde os outros possam livremente penetrar, pode transformar-se no mestre de todas as situações. O todo sempre dominará a parte. (KAKUZŌ OKAKURA. Citado por: OIDA, 1999, p. 51-52)

³ Yoshi Oida, ator, nasceu em 1933, em Kobe, Japão. Começou a trabalhar com Peter Brook em 1968, quando foi convidado para participar da montagem de *A tempestade*, de Shakespeare.

A referência feita por Oida contém duas assertivas sobre as quais Peter Brook iria se debruçar, notadamente a partir do fim dos anos 1970, após a publicação do livro *The empty space*, em 1968⁴, e após uma série de experimentos e espetáculos realizados no período que vai de 1964 a 1968, como o *Teatro da crueldade*, *Marat-Sade*, *US* e *A tempestade*. São elas as que dizem respeito ao vazio como um espaço pleno de possibilidades e ao vazio como o estar pronto e aberto para a penetração – idéias estas fundadoras de uma “noção” de *espaço vazio* que começa a se formular ainda na década de 1960, antes da publicação do livro que o nomeia e antes dos primeiros espetáculos do Centro Internacional de Pesquisas Teatrais [Centre International de Recherches Théâtrales] – o C.I.R.T., criado em 1970, por Peter Brook e Micheline Rozan⁵.

⁴ *The empty space* [O espaço vazio] é o título original do livro de Peter Brook, publicado em 1968, traduzido no Brasil como *O teatro e seu espaço*. Devido à mudança de sentido que se operou na tradução, ao me referir ao livro, uso sempre o título original.

⁵ Em 1974, P. Brook e M. Rozan fundaram o Centro Internacional de Criações Teatrais [Centre International de Créations Théâtrales] – o C.I.C.T. “A nova situação, em que a pesquisa vem se juntar à produção do espetáculo deve encontrar, pensavam P. Brook e M. Rozan, seu equivalente no plano institucional. Isso justifica a criação de um organismo que é como a sucursal gêmea do C.I.R.T.: o Centro Internacional de Criações Teatrais ou C.I.C.T. A

A imagem do vazio, que tomo de empréstimo d’ *O livro do chá*, para me referir ao vazio trabalhado por Brook, também se aproxima de uma idéia de moldura que ganhará força em seu teatro a partir, primeiro, da incorporação do tapete como *lugar* de representação – lugar que dá espaço ao acontecimento, à contação da história – e, segundo, do encontro deste suporte com a arquitetura do Bouffes Du Nord.

De acordo com os relatos do próprio Brook nota-se que as suas ideias sobre um espaço vazio começam a ganhar terreno durante a montagem de *Rei Lear*, em 1962, e que, a partir de 1968, inicia-se mais claramente seu processo de formulação. Foi, todavia, a partir dos *espetáculos no tapete* [*carpet shows*] – apresentações improvisacionais (pequenas cenas ou esquetes, sempre improvisadas, criadas a partir de um tema, de um objeto, de uma música, ou um jogo de sonoridades, jogos com bastão etc.) feitas sobre um tapete – realizados em turnê de cem dias pela África, iniciada em dezembro de 1972,

denominação mesma insiste na bipolaridade C.I.R.T./C.I.C.T. e na vibração discreta R/C – [iniciais das palavras no original, em francês: *recherche* (pesquisa) e *création* (criação)] – sinal da aparição de um novo tipo de trabalho, em continuidade àquele já engajado. ‘Os dois centros vivem um para o outro e um pelo outro’ ” (BANU, 2002, p. 41). [Todos os textos em língua estrangeira, incluindo os de Peter Brook, foram traduzidos por mim.]

que o *espaço vazio* começou a ocupar, na trajetória de Brook, um lugar *essencial*, tanto do ponto de vista cênico quanto estético. E o tapete, com a função de *lugar* de representação, passou a ser a forma material mais evidente da “noção” de *espaço vazio* [*empty space*] sobre a qual, então, passa a se fundar a poética brookiana. O tapete é o lugar que oferece espaço para o jogo teatral. O lugar que, ao encontrar-se com um outro, que é o Théâtre des Bouffes du Nord, torna-se, em conjunto com ele, uma unidade indissociável, uma *forma essencial*, ou usando as palavras de Jacques Polieri “uma unidade indeformável” (PICON-VALLIN, 2006, p. 77), que carrega consigo as alcunhas de forma “justa”, “viva” e “simples”.

Guardadas as simplificações que esse tipo de ordenação inevitavelmente acarreta, talvez se possa dividir a produção teatral de Peter Brook em quatro grandes períodos: 1) o início da carreira (1942-1962), que vai do primeiro espetáculo, *Dr. Fausto*, em 1942, até a montagem, em 1962, de *Rei Lear*⁶ – espetáculo que se poderia denominar “de fronteira”; 2) um período intermediário (1963-1970), que se dá entre esse primeiro momento da carreira e a viagem à África, em que surgem as

⁶ De acordo com Michael Kustow, biógrafo autorizado de Peter Brook, esta foi sua primeira produção para a Royal Shakespeare Company – RSC (KUSTOW, 2005, p. 123).

primeiras ideias e os primeiros impulsos práticos na direção da noção de vazio, como na temporada experimental *Teatro da crueldade* [*Theatre of cruelty season*], 1964, na LAMDA⁷; em montagens como *Marat-Sade*, 1964 (transformada em filme, em 1967), *US*, em 1966, *A tempestade*, em 1968, seu primeiro trabalho com um grupo internacional de atores, e *Sonhos de uma noite de verão*, 1970; 3) a viagem ao Irã e as turnês pela África e pelos Estados Unidos (1971-1973), em que Brook faz os *espetáculos no tapete*, quando começa a se constituir propriamente a “noção” de *espaço vazio*; e 4) os desdobramentos do *espaço vazio*, a partir da instalação de Brook e de seu grupo internacional de atores e colaboradores, no Théâtre des Bouffes du Nord, em Paris, em 1974, se estendendo até a atualidade.

Resultado de uma série de conferências de Brook, o livro *The empty space* lança os pressupostos dessa estética do vazio, que se tornará hegemônica em sua trajetória artística. O convite partiu da Granada Television, que programou a sequência de palestras em universidades

⁷ 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.

no norte da Inglaterra (Manchester, Keele, Hull e Sheffield). 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, segundo conta o biógrafo Michael Kustow: “Nas suas quatro conferências, Brook traçou as suas agora famosas quatro partes da taxonomia do teatro – o Mortal, o Sagrado, o Rústico e o Imediato” (KUSTOW, 2005, p. 153). A série se tornaria a base do livro, de acordo com Kustow.

Em minha dissertação de mestrado – *O vazio de Peter Brook: ausência e plenitude* (2004) – trabalhei no sentido de tentar organizar a noção de espaço vazio como um conceito mais unívoco, homogêneo, perspectiva que se altera, a partir da minha pesquisa de doutorado, quando passo a pensar o espaço vazio como sensação e multiplicidade, como um “ponto de coincidência” de uma série de práticas e noções, auxiliada, em parte, pela definição de Deleuze e Guattari:

Todo conceito tem componentes, e se define por eles. (...) É uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceitual. (...) Todo conceito tem um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes. (...) É um todo, porque totaliza seus componentes, mas um todo fragmentário. (...) Em primeiro lugar cada conceito remete a outros conceitos (...). Em segundo lugar, é próprio do conceito

tornar seus componentes inseparáveis *nele* (...). Em terceiro lugar, cada conceito será pois considerado como o ponto de coincidência, de condensação ou de acumulação de seus próprios componentes. (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 27, 31 e 32)

O *espaço vazio* poderia ser pensado, portanto, como um conjunto de proposições, de imagens, de impressões. Poderíamos ainda considerar que ele se cola aos inúmeros componentes que estão em jogo (desde procedimentos atoriais às concepções de cenário, luz, música etc.) na formação da poética teatral de Peter Brook. Mas me parece que esse conjunto não opera – e talvez não possa operar – uma totalização entre os componentes. Porque o *espaço vazio* não contém componentes inseparáveis. Talvez se possa dizer, então, que o *espaço vazio* se perfila a uma variedade de componentes cênicos, e deles se projeta como uma sensação conceitual.

Mudar a relação entre atores e espectadores e desobstruir o espaço teatral de elementos cenográficos desnecessários (incluindo a iluminação), eram questões que desde o final dos anos 1950 interessavam a Peter Brook. Foram problemas dessa natureza que o conduziram a reflexões sobre a necessidade de um espaço vazio e às primeiras experimentações nesse sentido.

No livro *A porta aberta*⁸, Brook faz a seguinte reflexão:

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 para recebê-la. (BROOK, 1999, p. 4)

Na verdade esta é já uma conclusão consequente às muitas experiências realizadas desde o início da década de 1960, que se estenderam até ao ano de 1974, quando Brook se instala no Bouffes du Nord, e que lá continuaram a acontecer, em outras bases, no entanto.

Não é possível precisar quando surge pela primeira vez a ideia de um espaço vazio, mas há indícios, como o episódio da quase destruição da maquete do cenário criado para *Rei Lear*, em 1962, relatado por Brook, dez anos depois:

Uma noite, percebi que esse brinquedo fantástico era absolutamente inútil. Tirei quase tudo da maquete e o que ficou parecia melhor. Foi um momento muito importante para mim, principalmente porque nessa época convidavam-me sempre para dirigir em

⁸ Deste livro, publicado originalmente em 1993, fazem parte três artigos: *Artimanhas do tédio*, que é uma adaptação de *Le diable c'est l'ennui*, transcrição de uma oficina ministrada por Brook em Paris nos dias 9 e 10 de março de 1991; *O peixe dourado* e *Não há segredos*, que são adaptações de palestras proferidas em Kioto por ocasião da outorga do prêmio da Fundação Inamori, em novembro de 1991.

anfiteatros e eu não sabia como trabalhar sem uma boca de cena e um mundo imaginário. (BROOK, 1994, p. 31)⁹

The empty space, escrito e publicado nos anos 1960, num tom quase de manifesto, traz questões e inquietações, tais como elas estavam sendo pensadas naquele momento. Um momento ainda anterior às viagens africana e americana, quando elas seriam testadas mais radicalmente. Do livro, transpiram inúmeras ideias que vão futuramente convergir para o *espaço vazio* de Peter Brook – que definiria, ao mesmo tempo, uma estética e uma metodologia.

Observemos, exemplarmente, um trecho breve do livro-manifesto: “Eu posso pegar qualquer espaço vazio e chamá-lo de palco nu. Um homem atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa está olhando para ele, e isto é tudo o que é necessário para que um ato de teatro aconteça” (BROOK, 1996, p. 9).

⁹ Este trecho, assim como outros trechos, tanto deste como de outros artigos, que compõe o livro *O ponto de mudança*, estão numa entrevista dada por Peter Brook a Denis Bablet, no período de 14-28 de novembro de 1972, publicada na revista *Travail théâtral*, em 1973. Logo no início, Bablet avisa que se trata de uma “conversa reconstruída após o fato” (BABLET, 1973). Outro aspecto, que vale a pena ressaltar é que, no início dos anos 1960, Brook escrevia para a *Encore magazine*, revista publicada entre 1954 e 1965, da qual Charles Morowits foi cofundador. Muitos trechos de artigos de Brook, citados por Michael Kustow, cuja referência de publicação é a revista, também estão no livro *O ponto de mudança*.

Essas são duas frases chaves que encontramos logo nas primeiras páginas do livro: elas expõem a tônica dos princípios que moverão Brook, a partir de então. 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.

Peter Brook não sonega suas fontes, ao contrário, ele faz questão de reconhecer seus modelos, dos quais se realimenta continuamente – como é o caso de William Shakespeare, que ocupa na poética brookiana um lugar estrutural –, pois tem a firme convicção de que os sentidos nunca pertencem ao passado e de que podem ser reenviados para a experiência presente de cada um. Entretanto, afirma que, para um teatro ser vivo, as descobertas de cada dia de ensaio devem ser testadas no dia seguinte (e isso significa que se deve ser capaz de abandonar as descobertas), que se deve crer, continuamente, que a “verdadeira peça” não foi alcançada, e que o processo criativo deve estar submetido a um refazer e a um reescrever permanentes. Suas referências são também, e fundamentalmente, as relações com o mundo contemporâneo: ele invariavelmente cita espetáculos,

exposições – e artistas plásticos –, e muitos filmes a que assistiu e com os quais estabelece contrapontos e aproximações com relação ao desenvolvimento do próprio trabalho.

Em dois artigos, escritos no início dos anos 1960, *A conexão de Beck* e *Feliz Sam Beckett*¹⁰, Brook trava um interessante debate em que relaciona as obras comentadas às inquietações que o acompanhavam naquele momento, relativamente à criação de suas obras artísticas. No primeiro, ele faz uma breve análise do espetáculo *A conexão*, encenado em 1959 pelo Living Theatre – companhia de teatro liderada por Julian Beck e Judith Malina –, que assistira em Nova York, e compara-o ao filme *Hiroshima, meu amor* (1959), de Alain Resnais, e ao seu filme *Moderato cantabile* (1959), que acabara de concluir – sendo *Hiroshima* com roteiro de Marguerite Duras e *Moderato* baseado em romance da mesma autora. No segundo artigo, compara *Dias Felizes* (1961), de Samuel Beckett, cuja montagem também assistiu em Nova York, ao filme *O ano passado em Marienbad* (1961), do mesmo Resnais. Todos esses eventos, que aconteceram entre 1959 e 1961, Brook os

¹⁰ Os artigos, que fazem parte do livro *O ponto de mudança*, não têm data, mas pelas referências que Brook faz, pode-se concluir que foram escritos no início dos anos 1960.

vira recentemente quando resolve refletir sobre eles.

A partir dessas obras ele abre uma discussão sobre questões que vão percorrer toda a sua produção. *A conexão*, por exemplo, assume, de acordo com Brook, um caminho do que ele chama de naturalismo saturado, pós-Stanislavski, em que os atores tentam se fazer passar por pessoas reais, em que não há qualquer comprometimento com enredo, fio da história ou ritmo. Brook acha que, apesar dessas rupturas, o espetáculo criava um tipo de ilusão e chega a afirmar neste sentido: “Na verdade, se alguns dísticos brechtianos fossem pendurados para nos ajudar a definir uma atitude emocional, talvez então nos deixássemos levar pela ilusão” (BROOK, 1994, p. 47). Ressalta, ainda, que *A conexão* aponta para um desenvolvimento do naturalismo, ao se deter sobre o indivíduo, que é o que ele pretendeu fazer em *Moderato cantabile*, um filme que valoriza o “poder de caracterização dos atores, no sentido mediúnico da expressão” (BROOK, 1994, p. 49).

Quando compara *A conexão* com *Hiroshima*, Brook valoriza justamente o caráter documental deste último, que, segundo ele, se contrapõe à “entrega sentimentalóide e sonhadora [do público] à ilusão” (BROOK, 1994, p. 46), afirmação que atribui a Brecht. Brook, entretanto, deixa claras suas divergências com relação

a Brecht no que diz respeito à ilusão: “Estou convencido de que quase tudo que Brecht dizia sobre a natureza da ilusão pode ser aplicado ao cinema – e só com muitas restrições ao teatro” (BROOK, 1994, p. 46). Esse caráter documental – “A câmera em *Hiroshima* apresenta-nos uma sucessão de documentos que nos põem cara a cara com a vasta realidade histórica, humana e emocional de Hiroshima” (BROOK, 1994, p. 46) – é o que, de alguma forma, na interpretação de Brook, se radicaliza em *A conexão*, num tipo de saturação do real, em que não se perde completamente o efeito da ilusão, mas, como ele diz a respeito da forma em *Hiroshima*, faz com que “penetremos nela (...) de olhos abertos” (BROOK, 1994, p. 46).

Brook não fala em ruptura com o naturalismo ou com a ilusão em momento algum, mas numa espécie de evolução ou aprofundamento do naturalismo, quase uma transcendência, por meio da qual dele se absorveria o essencial: o foco no indivíduo e na vida real, graças à intensidade do ator e das imagens ultra-realistas. Sinais objetivos, como ele vê nas obras de Beckett, que, assim como *Marienbad*, “tentam expressar em termos concretos o que à primeira vista parecem abstrações intelectuais” (BROOK, 1994, p. 51). Neste segundo artigo, comparando as duas obras – *Dias Felizes* e *Marienbad* –, Brook contrapõe as imagens de Beckett, para ele completas – assim como o quarto

fechado de *Entre quatro paredes* (1944), de Jean-Paul Sartre –, ao que ele considera a grande falha de *Marienbad*.

As figuras criadas por Beckett – “os dois vagabundos debaixo da árvore”, de *Esperando Godot* (1952), aqueles “pais em latas de lixo”, de *Fim de Partida* (1957), “uma mulher coberta de terra até a altura de seus (fartos) seios” em *Dias Felizes* (1961) – têm, de acordo com Brook, o poder de tornar visíveis, de concretizar as abstrações, as experiências e as impossibilidades humanas. *Marienbad*, contudo, que Brook considera uma experiência temporal (“o filme é uma apaixonada série de ‘agoras’ – montagem não é ordem, são relações” (BROOK, 1994, p. 54) –, e nisso reside, para ele, seu maior mérito, pois explora elementos que ele mesmo está interessado em pesquisar), não conseguiria, em sua opinião, ultrapassar numa sequência de imagens artificiais vazias, imitativas e abstratas, o que ele chama de ilustração, sendo esta a grande falha de *Marienbad*, no seu entender. Todavia, o filme, de outra perspectiva, reforça, e é o que Brook está interessado em experimentar: “[sua] convicção de que no teatro, mais ainda do que no cinema, não precisamos aceitar as limitações de tempo, personagem ou enredo. Não precisamos usar nenhuma dessas muletas tradicionais – e mesmo assim podemos continuar sendo

concretos, dramáticos e substanciosos” (BROOK, 1994, p. 55).

Toda a problemática que ele percorre ao refletir sobre essas quatro obras – *A conexão*, *Hiroshima*, *meu amor*, *Dias felizes* e *O ano passado em Marienbad* – será investigada especialmente em três dos próximos projetos que irá desenvolver então: *Teatro da crueldade*, *US* e *A tempestade*. São propostas bastante abertas, em que Brook colocará à prova, num movimento de ruptura com eles, elementos como ritmo – que se refere tanto ao tempo cronológico, e às relações de causalidade, quanto ao andamento –, ilusão – lançando mão do efeito de distanciamento brechtiano¹¹ –, enredo, diálogo e personagem. E é muito curiosa a trajetória de Brook, pois, se por um lado, ele quer se desvencilhar dos limites impostos pelo tempo cronológico ou pelo seguimento do fio da história, ele se incomoda tremendamente com a falta de

¹¹ Entendendo-se brechtiano aí como o faz Jean-Pierre Ryngaert em *Ler o teatro contemporâneo: “Adjetivo derivado do nome de Bertolt Brecht e que designa uma dramaturgia inspirada no teatro de Brecht, na historicização e no distanciamento com fim ideológico”*. A *historicização* consistindo, segundo o crítico, em “escapar à anedota e à visão individual do homem apresentando-o em seu aspecto social”, o “conjunto das condições históricas” fazendo dele “um ser transformável”. Quanto a *distanciamento*, seguindo ainda Ryngaert, “aplica-se ao conjunto dos procedimentos dramaturgicos que visam a mostrar o objeto representado sob um aspecto estranho, para revelar seu lado oculto ou que se tornou demasiado familiar” (RYNGAERT, 1998, p. 224).

ritmo – no caso, de andamento – causada, por exemplo, pelo desprendimento que há, desses elementos, em *A conexão*: “Esse artifício supremo do teatro (...) essa maravilha chamada andamento – foi aqui jogada pela janela” (BROOK, 1994, p. 47). Se a ele interessa uma relação de estranhamento com a realidade, como propõe Brecht e como provocam as imagens beckettianas, ele não quer romper completamente com a possibilidade de “penetração” na obra, com a manutenção, de algum modo, de uma situação de envolvimento entre o espectador e a obra, o que não elimina a ilusão.

Brook diz, inclusive, que apesar de na encenação de *A conexão* não ter boca de cena e nem cenário, existe sim ilusão, “na medida em que o palco está arrumado como uma sala miserável, mas não como um cenário; é como se o teatro fosse uma extensão dessa sala” (BROOK, 1994, p. 46). E é desse tipo de procedimento que ele irá se valer ao se estabelecer no teatro Bouffes du Nord. Como afirma Béatrice Picon-Vallin: “Desde *Timon d’Atenas* o jogo não se limita à área central, mas se investe no volume inteiro, materializando-o como continente e conteúdo” (PICON-VALLIN, 2002, p. 274). Isto porque lá, no Bouffes du Nord, os espaços representados se fundirão ao lugar real da construção, da edificação, criando assim uma espécie de espaço ilusório, em que o público passa a fazer parte da obra.

Sobre sua divergência com relação a Brecht, no que se refere à ilusão, Brook comenta, num outro artigo, ao relatar seu primeiro encontro com ele, em 1950:

(...) constatei que no fundo não concordava com sua concepção da diferença entre ilusão e não-ilusão. Na montagem de *Mãe coragem* com o Berliner Ensemble, notei que quanto mais ele tentava destruir a crença do público na realidade dos fatos apresentados em cena, tanto mais eu mergulhava inteiramente na ilusão. (BROOK, 1994, p. 66)

Este texto foi escrito em 1964 ou pouco depois, pois nele Brook se refere ao período, então recente, entre a temporada de *Teatro da crueldade* e a montagem de *Marat-Sade*, ambos dirigidos por ele e apresentados em 1964. O vínculo de Brook com *o contar uma história*, e com a utilização de textos dramaturgicos como base principal de seus espetáculos, jamais será rompido. Essa utilização é, na maioria dos casos, pautada pela fidelidade, mesmo nas adaptações, em que faz pequenos (ou às vezes grandes) cortes e altera a ordem de algumas cenas como fez em *A tragédia de Hamlet*.

Essas três experiências – *Teatro da crueldade*, *US* e *A tempestade* – são talvez as únicas em que ele se desapega completamente da sua preocupação com o ritmo, e, nas duas primeiras, chegando a abandonar qualquer resquício de fio narrativo, procedendo, sobretudo, à colagem de vários materiais.

Em *A tempestade*, embora partindo de um único material – a peça de Shakespeare – Brook também procede a um tipo de colagem utilizando fragmentos do texto, imagens não-verbalizadas, abstrações de temas da peça etc.; algumas partes são improvisadas durante as apresentações, o tempo é descontínuo, há uma atualização por meio dos figurinos – calça jeans e camiseta para os ingleses e os franceses, e quimono para o japonês Yoshi Oida –, os atores falam em inglês e francês, Yoshi em japonês. Em suma, aí, Brook se permite lançar mão de uma série de procedimentos que rompem com a estrutura do texto.

O *Teatro da crueldade* se apresentou para o público durante cinco semanas – a partir de janeiro de 1964 – como um *trabalho em processo* [*work in progress*], dando continuidade às pesquisas que Brook desenvolvia na London Academy of Music and Dramatic Arts – LAMDA, também chamado Teatro da LAMDA. “Eles tiveram doze semanas ao todo para treinamento”, conta Kustow, “para cinco semanas exibição do trabalho em processo na LAMDA” (KUSTOW, 2005, p. 140). Exercícios de improvisação, cenas, esquetes, performances, às vezes usando textos, às vezes sons etc., cuja ordem de apresentação variava periodicamente, compunham o experimento, que punha de lado enredo, personagens, diálogo e tempo

(cronológico), muletas, como Brook se referia naquele momento a estes elementos, das quais queria se livrar ou cuja necessidade material queria no mínimo testar, pôr à prova. Outros dois aspectos que estavam sendo colocados em jogo nesta experiência e que teriam lugar fundamental na obra brookiana, quando pensada globalmente, seriam o ritmo e a ilusão. Neste trabalho, o encenador se associaria, ainda, ao músico Richard Peaslee¹² que compôs para ele um tipo de “música concreta no estilo de John Cage” (SMITH, 1973, p. 119).

Trechos de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry; cenas de *Os biombos*, de Jean Genet; esquetes *nonsense* de Paul Ableman; e uma peça curta de John Arden, *Ars longa, vita brevis*, eram alguns dos textos apresentados ou usados para improvisos. Uma peça curta de Artaud, *O jato de sangue*, era encenada primeiramente com sons e gritos, e depois repetida com as palavras escritas pelo autor; era ainda representada uma versão de *Hamlet*, dirigida por Charles Marowitz (o assistente de Brook), feita a partir de uma colagem de fragmentos do texto – com duração de 28 minutos –, constituída somente de imagens. Em uma

¹² Richard Peaslee, compositor e músico americano. Compõe para os seguintes espetáculos de Peter Brook: *Marat-Sade* (1964), *US* (1966), *Édipo* (1968), *Sonho de uma noite de verão* (1970), *Orghast* (1971), *Antônio e Cleópatra* (1979).

das apresentações, de acordo com Brook, Hamlet “atirou Ofélia nos joelhos da platéia, enquanto se balançava numa corda sobre suas cabeças” (BROOK, 1996, p. 52). Havia também duas peças criadas por Brook: *O banho público* – em que Glenda Jackson fazia um *striptease* – e *A guilhotina*. Nessa época, Brook estava começando a ler o texto *Marat-Sade* de Peter Weiss, e essas peças, de acordo com David Richard Jones, “apresentavam imagens que pareciam antecipar *Marat-Sade*” (JONES, 1986, p. 223)¹³. Tudo podia variar e algumas vezes, conta Michael Kustow, “Brook e Marowitz iam para o palco para discutir porque eles estavam fazendo aquele tipo de coisa, ou Brook ensaiava uma cena de Shakespeare – uma noite [foi] uma cena de *Ricardo III*” (KUSTOW, 2005, p. 141).

Ainda com a Royal Shakespeare Company, em 1966, Peter Brook montaria *US*, um espetáculo no estilo *happening*, cujo título significava, ao mesmo tempo *United States* e *us* (nós), como explicaria, mais tarde, em *Fios do Tempo*: “(...) desde o início, determinamos o trocadilho do título *US* para ressaltar que a agonia dos Estados Unidos não poderia ser descrita de maneira conveniente como um problema distante, referente apenas a 'eles' que estavam lá:

¹³ *Marat-Sade*, de Peter Weiss, é encenada por Brook neste mesmo ano de 1964. Na montagem a atriz Glenda Jackson, que representa Charlotte Corday, não faz o *striptease*. Certamente essas imagens, que antecipavam o que se veria em *Marat-Sade*, foram retrabalhadas na encenação ganhando outros contornos.

‘U.S.’ é também ‘US’” (BROOK, 2000, p. 192).

US surgiu da necessidade de Brook de se posicionar com relação a um acontecimento que afetava todo o mundo naquela altura, que era a guerra do Vietnã. O trabalho começou em dezembro de 1965. Além do tema Vietnã não havia mais nada, nenhum tipo de texto, a não ser um vasto material, não só sobre o território em guerra, mas sobre vários assuntos e movimentos da atualidade, da cultura pop, pelos quais Brook se interessava:

Livros de História e histórias em quadrinhos da *Marvel*; audiências do Senado dos EUA no Vietnã e na China e textos de John Cage; a história do Vietnã e monografias sobre *happenings*, documentários e reportagens de TV; intervenções de Lyndon Johnson e *O pequeno livro vermelho* de Mao; *rock and roll* e o *Bhagavad Gita*. (KUSTOW, 2005, p. 161)

Um dos temas usados nos improvisos foi a *Composition 1960 #5*, de La Monte Young, cujo roteiro era o seguinte:

Turn a butterfly (or any number of butterflies) loose in the performance area.
When the composition is over, be sure to allow the butterfly to fly away outside.
The composition may be any length but if an unlimited amount of time is available, the doors and windows may be opened before the butterfly is turned loose and the composition may be considered finished when the butterfly flies away.

Essa era uma das “*performance pieces*” que constituíam a série de *Compositions 1960*, de Young, cuja importância, para o compositor, era a de levar a platéia a ouvir o que, a princípio, pertenceria exclusivamente ao campo da percepção visual. No mesmo ano, John Cage, por quem Brook continuava encantado (assim como por toda a vanguarda novaiorquina da época), continuava a trabalhar em *Cartridge music*, com “sons mínimos”, extremamente silenciosos, praticamente inaudíveis, mas tornados perceptíveis apenas via amplificação sonora. Transformavam-se, assim, em material musical, sons que estariam, na verdade, situados para além do nível da audição comum. E, como Cage, La Monte Young, incentivaria, em suas composições, uma ligação mais intensa entre música e teatro, criação e performance ao vivo.

Os ensaios de *US* duraram quinze semanas, e o espetáculo fez uma temporada de cinco meses. Durante o processo de criação de *US*, Jerzy Grotowski e Ryszard Cieslak conduziram um trabalho com os atores durante duas semanas. Um experimento que Brook não quis descrever, segundo ele por duas razões. Primeiro, porque era um trabalho “essencialmente não-verbal”. E, para ele, “verbalizar é complicar e até mesmo destruir exercícios que são claros e simples (...)” (BROOK,

1994, p. 61-62). Segundo, porque, para que se mantivesse a confiança, as confidências não deveriam ser reveladas, pois nisso residia a liberdade do trabalho.

US era, portanto, uma criação coletiva, resultado de improvisações feitas a partir de várias fontes, sem uma dramaturgia fixa. Não ter texto era uma condição necessária para a existência daquele experimento, dizia Brook (BROOK, 1996, p. 23), que assim o chamava: “Royal Shakespeare Theatre’s group-happening-collaborative spectacle on the Vietnam war” [espetáculo happening colaborativo do grupo de teatro Royal Shakespeare sobre a guerra do Vietnã]. Entretanto, com a temporada e a integração do espetáculo ao repertório da RSC, foi necessário fixar um roteiro. Brook, que considerava este espetáculo um tipo de *happening*, mas que o caracterizava também com uma forma de teatro de protesto, avalia que o insucesso ou o esvaziamento da sua proposta se deveu à sua repetição em temporada, como se sua fixação tivesse sido uma traição àquilo que se pretendia: “uma performance teria sido o verdadeiro ponto culminante” (BROOK, 1996, p. 23).

O *Teatro da crueldade* foi o primeiro de outros exercícios teatrais que se seguiriam – como *US* e *A tempestade* – cujas prerrogativas eram, no entanto, semelhantes. Nele uma série de improvisos era realizada diante do público, tendo como

ponto de partida um procedimento muito livre de montagem entre um ou vários textos teatrais e alguns outros motes como exemplifiquei anteriormente. Os três experimentos configuravam-se como espetáculos improvisacionais, isto é, não eram apenas espetáculos em que a improvisação se impunha como método principal de criação, eram formas espetaculares improvisadas.

O objetivo era questionar e negar quaisquer convenções, enquanto convenções, e principalmente conhecer a reação do espectador. Entender a qualidade do evento, cuja força era inseparável da relação com a plateia; saber quais os pontos de convergência entre espectadores e atores, pois o jogo entre organismos vivos era o que, afinal, se pretendia explorar. A cada etapa ganhava vulto a percepção de que, quanto mais aberto o campo – e isso começava a significar um lugar vazio e um ator vazio –, mais livre seria o jogo do imaginário e mais intensificada se tornaria a relação entre ator e espectador.

Dentre outras atitudes (como o investimento nas pesquisas atoriais, graças ao desenvolvimento de trabalhos vocais e corporais, mas, principalmente, trazendo o improviso para o centro dessas pesquisas), num processo que começou em 1962, mais pontualmente na montagem de *Rei Lear*, esse caminho será então o de ir esvaziando o palco, até não ter mais cenário e, finalmente, chegar ao tapete, suporte que

será utilizado nos pequenos espetáculos improvisacionais, chamados *espetáculos no tapete*. O tapete era um lugar que, inicialmente, funcionava apenas como delimitador da área de representação, como um lugar propício para o jogo. Um lugar que, em sua vacuidade, se oferecia como um espaço vazio, um espaço para o imaginário.

A necessidade de um *espaço vazio* se produz em Brook num movimento que está diretamente ligado ao seu entendimento de que somente a ausência de cenário, tal como no teatro elisabetano, pode dar *espaço* para a expressão da vastidão, do distúrbio e da irregularidade do universo shakespeariano. Como afirmaria em *The empty space*: “nós temos enfim que tomar consciência de que a ausência de cenário no teatro elisabetano era uma das suas grandes liberdades” (BROOK, 1996, p. 86).

Essas são experiências primevas de “formações” de uma noção de *espaço vazio*, que se insinua como sensação conceitual. Uma noção que vai se desdobrar em inúmeros aspectos (desde o “espaço vazio” do lugar, ao “espaço vazio” instaurado pelo caráter inusitado de um lugar qualquer, e ao “espaço vazio” do ator) e que vai pautar a produção de materialidades diferenciadas, de formas espetaculares diversas. E que vai, ainda, a partir da fixação de Brook e de seu grupo no Bouffes

du Nord em 1974, se traduzir num certo padrão formal.

Artigo recebido em 26/10/2011

Aprovado em 10/01/2012

Referências bibliográficas

- BABLET, Denis. Rencontre avec Peter Brook. In: *Travail théâtral*. Paris, n. 10, octobre-janvier 1973.
- BANU, Georges (org.). Brook. *Les voies de la création théâtrale*. Vol. 13. Col. Arts du spectacle. Paris: CNRS, 2002.
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BROOK, Peter. *The empty space*. New York: Touchstone, 1996.
- BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BROOK, Peter. *Fios do tempo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- ELIAS, Larissa. *O vazio de Peter Brook: ausência e plenitude*. Rio de Janeiro: UNIRIO, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: __. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HELPER, Richard; LONEY, Glenn (eds.). *Peter Brook: Oxford to Orghast*. Australia: Harwood Academic Publishers, 1998.
- JONES, David Richard. *Great directors at work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*. California: University of California Press, 1986.
- KUSTOW, Michael. *Peter Brook: a biography*. New York: St. Martin's Press, 2005.
- OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. São Paulo: Beca, 1999.
- PICON-VALLIN, Béatrice. L'espace et le temps. In: BANU, Georges (org.). *Brook. Les voies de la création théâtrale*. Vol. 13. Col. Arts du spectacle. Paris: CNRS, 2002.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Jacques Polieri na história das artes do espetáculo. In: __. Apostila complementar ao livro *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Col. Folhetim Ensaio, 2. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SMITH, A. C. H. *Orghast at Persepolis: an international experiment in theatre*. New York: The Viking Press, 1973.

Referências videográficas

BROOK, Peter. *Moderato cantabile*.
Produção: Raoul J. Lévy. França, 1959.

BROOK, Peter. *La cerisaie* [filme de teatro].
Produção: F.R.3 / C.I.C.T. França, 1981.

BROOK, Peter. *The tragedy of Hamlet*.
Produção: Arte France, BBC, NHK Japan e
AGAT FILMS & Cie. França, 2001.

RESNAIS, Alain. *Hiroshima, meu amor*.
Produção: Argos, Como, Daiei, Pathé.
França/Itália, 1959.

RESNAIS, Alain. *O ano passado em Marienbad*. Produção: Argos, Cineriz, Cinétel, Como, Cormoram, Tamara, Precitel, Silver, Soc. Nouvelle, Terra. França/Itália, 1961.

The magic of Peter Brook. Produção: Camera Three. State Education Department. WCBS TV. Nova York, s/d. Documentário sobre a montagem de *A tempestade*, realizada por Peter Brook em 1968.