

MARAT-SADE (1964): uma experiência de contestação política ou um exercício de distanciamento?

MARAT-SADE (1964): An Experience Of Political Contestation Or An Exercise In Detachment?

Sérgio Ricardo Lessa Ortiz (mestre pelo programa de pós-graduação da ECA-USP – artes cênicas)

sergiolessa@usp.br

RESUMO

Este artigo aborda questões sobre o processo de concepção de trajes de cena para o espetáculo *Marat-Sade*, de Peter Weiss, sob direção de Peter Brook. Reflete brevemente sobre os princípios que nortearam a concepção do espetáculo teatral e consequentemente dos desenhos para os trajes de cena.

Palavras-chave: Trajes de cena, Peter Brook, *Marat-Sade*.

ABSTRACT

This article brings up questions about the designing process of costumes for the spectacle *Marat-Sade* written by William Shakespeare, directed by Peter Brook. It briefly reflects on the principles that guided the performance direction and consequently the designs for those scene costumes.

Keywords: Scene costumes, Peter Brook, *Marat-Sade*

1 Introdução - 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 simbólico.

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. Constata 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 1780 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)

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.

2 Os trajes de cena de *Marat-Sade*

Quando atenta-se aos trajes de cena, percebe-se uma aproximação intensa com a contextualização histórica. Evidentemente, 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 - Simonne 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 merveilleses*¹: uma peça muito utilizada, 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.

¹ *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 merveilleses*, por sua vez, era a versão feminina. Elas escandalizaram 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 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 preferencia pessoal, e quanto como indicadores sociais.

Duperret também está branco, mas muito mais cru e sujo do que na versão alemã.



Fig. 1 - Momento em que Charlotte Corday (Glenda Jackson) encontra-se com Duperret – imagem extraída da montagem na Royal Shakespeare Company (1964). Fonte: (WEISS, 1977: XI).

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.



Fig. 2 - Foto da representação do hospício no filme de 1966, com o anunciador, Simonne Évrard e Marat sentado à banheira (1966). Fonte: <http://1.bp.blogspot.com/-3wqp5mjBb4c/TZ78FTDZQvI/AAAAAAAAAJk/L11u1zOLE08/s400/marat-sade.jpg>

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 exposta 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 alguns 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 expos 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!”² O resultado final foi tão surpreendente que Gunilla foi premiada durante um festival em Nova Iorque.

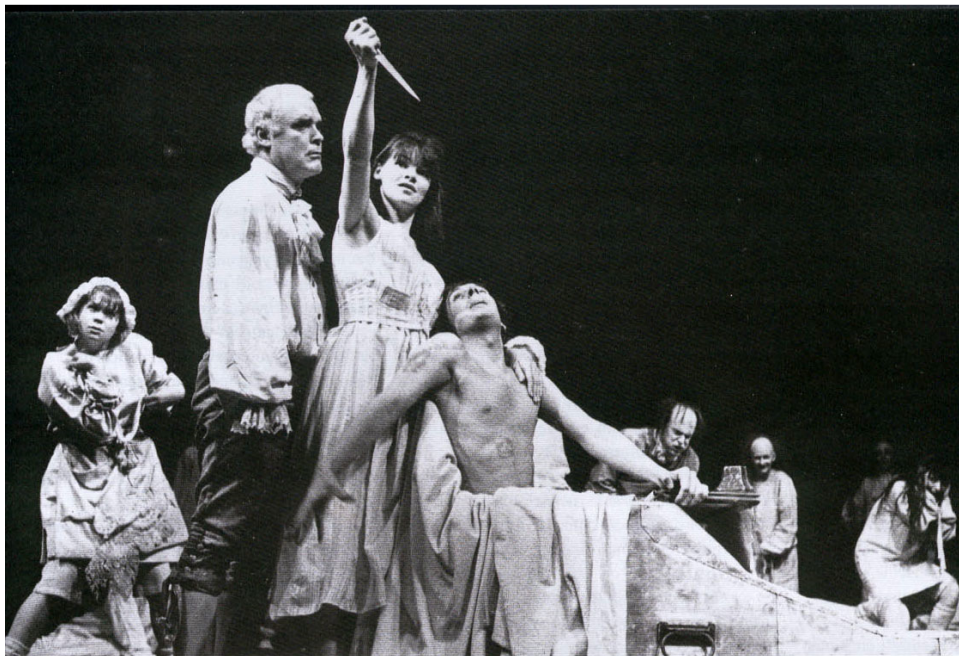


Fig. 3 - Foto do início do espetáculo, quando Charlotte Corday (Glenda Jackson) mostra o que veio fazer no espetáculo, entre Sade (à esquerda) e Marat (à direita) – extraída da montagem na Royal Shakespeare Company (1964) Fonte: (BROOK, 1987: 46).

² Relato extraído da entrevista concedida ao pesquisador em novembro de 2012.

Referências Bibliográficas

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. 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.

_____. A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CROYDEN, Margaret. Conversations with Peter Brook: 1970-2000. London: Faber and Faber, 2003.

EICHENBERG, Fernando. “O poeta do Espaço Vazio.” In Revista Bravo! ano 4 número 37. Ed. Davila Ltda. São Paulo, outubro 2000.

FOIX, Marita. Peter Brook: teatro sagrado y teatro inmediato. Buenos Aires: Atuel, 2008.

KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte e na pintura em particular. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral, 1880-1980. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

TODD, Andrew & LECAT, Jean-Guy. The open circle: Peter Brook's Theatre Environments. New York: Faber and Faber Inc., 2003.

VIANA, Fausto R. P. O Figurino teatral e as renovações do século XX. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

WEISS, Peter. Marat-Sade. São Paulo: Abril Cultural, 1977. Coleção Teatro Vivo.

Vídeo

MARAT-Sade. Direção: Peter Brook. Produção: Michael Birkett. USA:

10º Colóquio de Moda – 7ª Edição Internacional
1º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda
2014

MGM/UAVídeo, 2001, 1 DVD