

O tapete na poética de Peter Brook: suporte material do conceito de *espaço vazio*

Larissa Cardoso Feres Elias

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Palavras-chave: Espaço vazio, improvisação, *carpet show*

A partir da montagem de *Rei Lear*, em 1962, os espetáculos de Peter Brook passam a ser atravessados pela noção de espaço vazio, e, desde 1972, quando Brook faz sua primeira turnê à África, com seu grupo internacional, o tapete passa a ser a forma material mais evidente do conceito de *espaço vazio* – *empty space*, que se torna um conceito fundante do teatro brookiano. 1968 é o ano em que se inicia claramente sua formulação cênica.

Neste ano, Jean-Louis Barrault, que coordenava o festival *Théâtre des Nations*, convidou Peter Brook para dirigir *A tempestade* de Shakespeare. Brook, que estava interessado nas questões atoriais, depois das pesquisas iniciadas com o *Teatro da crueldade*, em 1964, sugeriu a formação de um grupo experimental de atores internacionais, para trabalhar durante dois meses. O lugar encontrado para os ensaios era uma sala destinada à exposição de tapeçarias no Mobilier National, "um depósito onde a mobília do funcionalismo é recebida e enviada" (BROOK, 2000: 201), no bairro Gobelins¹, no sudoeste de Paris. Segundo Yoshi Oida, o ator japonês do grupo, "um lugar frio e impessoal, com muros de pedra concebidos inicialmente para estocagem e exposição de tapetes e tapeçarias" (OIDA, 1999: 24). O primeiro exercício foi entrar no espaço de olhos fechados, e através do toque e da emissão de sons encontrar as pessoas do grupo: "[...] depois nos sentamos e abrimos os olhos simultaneamente. Éramos uns vinte e cinco sentados lado a lado no tapete [...] Depois da experiência desse encontro internacional sobre um tapete *gobelin*, descobri o prazer que é fazer parte de uma unidade maior que si mesmo" (OIDA, 1999: 25-26). Essa é a primeira menção ao uso do tapete.

De volta a Paris, em novembro de 1970, Brook cria o Centro Internacional de Pesquisas Teatrais – CIRT, que se instala naquela mesma sala no Mobilier National. Havia atores de França, Estados Unidos, Inglaterra, Espanha, Portugal, Argélia, Japão e África (Mali e Camarões). Ao relatar o começo dos trabalhos, Oida ressalta o uso do tapete como área de atuação e de discussão: "Estendemos um tapete de seis metros quadrados no chão, rodeado de almofadas. Este espaço criado nos servia como área de atuação e discussão. Esse era o nosso estilo. Naturalmente, a idéia original tinha sido de Brook. Ele dizia que não pode haver verdadeira comunicação quando se está sentado em volta de uma mesa" (OIDA, 1999: 76). Brook também fala do tapete ao se referir a esse momento: "Estávamos mais uma vez instalados no Mobilier National, no vasto retângulo de pedra – a velha galeria de tapeçarias – no alto de um longo lance de escadas. Estávamos sentados em círculo sobre um tapete, preparando um exercício [...]" (BROOK, 2000: 229).

Em de janeiro de 1971, Peter Brook comunica ao grupo o projeto de participar do Festival Internacional de Shiraz, no Irã. Em junho o grupo embarca para o Irã, e em 28 de agosto de 1971 estréia o espetáculo *Orghast*, com texto do poeta inglês Ted Hughes. Foi no começo da viagem pelo Irã, que o grupo fez seu primeiro *carpet show* ou espetáculo do tapete: “Chegamos perto de uma vila, ao pôr-do-sol [...]. De repente, já estávamos desdobrando nossos tapetes sobre uma montanha de estrume e logo começamos [...] era nossa primeira experiência numa apresentação teatral popular, inspirada no teatro tradicional de rua [...] De fato, esse foi nosso primeiro 'Espetáculo do tapete'” (OIDA, 1999: 90-91).

Esse pequeno espetáculo, segundo Brook, foi motivado por uma tradição do teatro iraniano, o *Ru'hozi*, uma forma de *commedia dell'arte*, em que pequenos grupos se reúnem e se apresentam nos eventos sociais, sendo que havia uma forma de *Ru'hozi* que acontecia nos bordéis de Teerã: “a cada manhã, os atores se reuniam para ouvir o diretor anunciar-lhes o tema que escolhera para aquele dia. Então eles improvisavam durante horas seguidas, deixando o tema desenvolver-se [...] até que, tarde da noite, viesse o último espetáculo [...] representavam com uma velocidade estonteante, com uma criatividade súbita, e, como nós havíamos feito experiências com a mesma forma durante muito tempo, ficamos cheios de admiração. A tentativa de experimentarmos por nós mesmos era grande demais para ser resistida; então escolhemos um vilarejo distante e tentamos fazer o nosso próprio Ru'hozi [...]” (BROOK, 2000: 248-249).

Esse foi o começo de uma experiência que seria largamente explorada nas viagens que o grupo faria quase um ano e meio depois da ida ao Irã, primeiro à África e depois aos Estados Unidos. A viagem pela África começou em 1º de dezembro de 1972 e durou três meses. A primeira apresentação foi na Argélia: “chegamos numa cidadezinha chamada In-Salah. [...] Era de manhã [...] de repente eu disse: ‘Vamos representar pela primeira vez, aqui!’ [...] Descemos, desenrolamos nosso tapete, sentamos e logo reuniu-se uma platéia. [...] era o desconhecido total, não sabíamos o que podia ser comunicado e o que não podia. Soubemos depois que jamais havia [...] surgido por lá um ator mambembe nem uma mera improvisação. [...] Foi algo que, talvez num segundo, mudou a noção de cada ator sobre o que a relação com o público poderia ser” (BROOK, 1994: 157-158). Eles chegavam aos vilarejos, pediam autorização ao chefe, faziam sua proposta e começavam. Havia três improvisações básicas. O *Espetáculo da bota*: no início um tapete vazio. Depois alguém coloca um par de sapatos no centro do tapete, e um ator após o outro improvisa, explorando maneiras diferentes de utilizá-lo. O *Espetáculo da caminhada*: um ator caminha no tapete, outro entra e também caminha, e a caminhada pode virar outra coisa, e assim por diante. O *Espetáculo do pão*: um homem vende pães, outro compra esses pães, e outros tentam roubá-los. Muitos tipos de improvisação foram feitos, com sons, ritmos, cantos, varas de bambu, e também com fragmentos de *A conferência dos pássaros*, poema persa do século XII, de Farid Uddin Attar.

Os *carpet shows* concretizavam a experimentação de um teatro de caráter improvisacional e narrativo, em que, por meio de pequenas convenções, objetos, sons, palavras, gestos e movimentos, podem se produzir, assim constatou Brook e seu grupo, imagens e sentidos múltiplos e poderosos. Em *Fios do tempo*, ao descrever a viagem à África e os *carpet shows*, Brook fala sobre o significado do tapete: “Desde o início o nosso tapete era o desconhecido. Ele tornou-se a expressão mais simples e direta da diferença entre o teatro e a vida cotidiana. Uma vez sobre o tapete, eram instantaneamente necessárias uma nova intensidade, uma nova concentração, uma nova liberdade. Os atores tornavam-se cada vez mais vividamente conscientes desse desafio que sempre se repetia. No momento em que davam o primeiro passo em direção ao tapete, eles aceitavam a responsabilidade que se estenderia durante todo o período em que estivessem nessa zona especial” (BROOK, 2000: 252).

Em junho de 1973, o CIRT seguiu os Estados Unidos. Em Nova York, no Brooklyn Academy of Music, apresentou um tipo de *workshop* chamado *Dias de teatro*: “[...] sessões abertas de trabalho que duravam todo o dia e que incluíam demonstrações, discussões e fragmentos de trabalhos ainda em curso” (BROOK, 2000: 267). Foram apresentados pequenos espetáculos em todos os lugares do bairro, e, na última noite do *workshop*, a primeira versão de *A conferência dos pássaros*, ainda improvisada.

Uma das principais razões que levaram Brook e seu grupo à África foi a busca por um público ideal “que respondesse com vivacidade e tivesse abertura total a quaisquer formas, porque não foi de modo algum condicionado pelas formas ocidentais” (BROOK, 1994: 173). O tapete apresentava-se como um campo *nu, aberto – bare stage*ⁱⁱ –, *vazio* de formas conhecidas, *cheio* de possibilidades, e imprevisível. Os *carpet shows* eram também uma forma totalmente desconhecida para aquele grupo de artistas, que se apresentava para um público que se podia ver, à luz do sol, ou à noite, apenas com “um par de lâmpadas” (BROOK, 1994: 161), que experimentava olhar para a cara das pessoas na platéia, compartilhar o mesmo espaço *vazio* com os espectadores, ver um público que sempre estivera invisível.

As descobertas feitas no período de viagens serão a base de uma poética que vai se firmar a partir da instalação de Brook e seu grupo no Théâtre des Bouffes du Nord, em 1974. O tapete tornou-se o símbolo material da idéia de espaço *vazio*: uma forma, que nasceu da necessidade de romper com as formas existentes, e que ganhou o estatuto não de cenário, mas de *lugar* de representação. O tapete, na poética de Brook, formaliza um conceito de ruptura, *empty space*, que quebra com uma conceituação do teatro como arte definida pela cenografia. É a materialização do conceito de espaço *vazio*, uma das formas visuais desse conceito, talvez a mais importante, ou, pelo menos, a mais flagrante. É um elemento estrutural, de repetição já definido no teatro de Peter Brook, onde a imagem teatral se faz no desaparecimento do próprio teatro ou na sobrevivência dos seus vestígios.

ⁱ Manufacture des Gobelins: fábrica de tapetes, criada em 1601, mais conhecida como fábrica real que supria a corte de Luis XIV. O Mobilier National ocupa a casa onde funcionava a antiga fábrica.

ⁱⁱ “I can take any *empty space* and call it a *bare stage*”, escreve Brook em **The empty space**, publicado em 1968. BROOK, 1996, p. 9, [grifo meu]. *Bare* pode ser nu, vazio, despido, exposto, aberto.

Bibliografia

BROOK, Peter. **O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

___ **The empty space**. New York: Touchstone, 1996.

___ **Fios do tempo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. São Paulo: Beca, 1999.