

O ESPAÇO VAZIO EM SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO (1970): UMA CELEBRAÇÃO CIRCENSE

Resumo



Este artigo aborda questões sobre o processo de concepção dos cenários e trajes de cena para o espetáculo *Sonho de uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, sob direção de Peter Brook. Apresenta de forma breve os princípios que conduziram a concepção do espetáculo teatral e conseqüentemente os desenhos e propostas dos elementos cênicos.

Palavras-chave:

Cenografia. Peter Brook. *Sonho de uma Noite de Verão*.

O ESPAÇO VAZIO EM SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO (1970): UMA CELEBRAÇÃO CIRCENSE

SERGIO RICARDO LESSA ORTIZ (USP)¹

¹Mestre em Artes Cênicas e bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo. Professor do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. E-mail: sergiolessa@usp.br

A visão de Peter Brook do texto

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

Rumo à ruptura, a produção de Brook abriu novas possibilidades para as produções seguintes de Shakespeare, incen-

tivando outros diretores a inovarem e ousarem em seus trabalhos, devido ao resultado plástico que atinge. Nesta versão, o diretor opta por revelar: as ambiguidades e obsessões do amor, a incerteza do desejo sexual, as imagens grotescas do subconsciente e as loucuras amorosas. Certamente a essência da encenação está embasada nas seguintes falas: uma proferida por Puck - “como são loucos os mortais”, e a máxima de Bottom - “tive uma visão extraordinária”. Provavelmente estes foram os nortes que guiaram o processo idealizado em conjunto com a cenógrafa e figurinista Sally Jacobs, quando começaram a trabalhar na produção de *Sonho de uma Noite de Verão*.

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

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

De acordo com a lógica da direção esta é uma peça que opera em muitos níveis e a tarefa do espetáculo era tornar cada nível igualmente real e verdadeiro. Sendo assim, Brook tinha a crença de que o mais difícil elemento a ser trabalhado seria conferir verossimilhança ao universo das fadas. Devido à experiência anterior com a montagem de *A Tempestade*, tinha uma intuição “sobre uma maneira de dar ao mundo invisível a sua própria realidade plausível.”

(*Idem*). Descreve que antes da montagem de *Sonho de uma Noite de Verão*, havia sido influenciado por um espetáculo de acrobatas chineses que se apresentaram em Paris. Durante a apresentação, observou que os artistas chineses, diferentes dos artistas circenses ocidentais, não estavam ali para se exhibir:

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

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

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

É uma celebração *para os atores*, a ser realizado *por atores*, ou seja, é uma celebração das artes do teatro. E como se trata de um espetáculo alegre, onde os elementos mais presentes são a ação e ilusão, a peça deveria transbordar em magia e fantasia. Como forma de se aproximar deste resultado, Brook introduz os atores no mundo acrobático, de virtuosismo, de destreza, de vastos movimentos físicos, pelo simples prazer de fazer as coisas difíceis. E, assim, aproxima o espetáculo do universo do circo musical,

ou do teatro popular. Este deveria ser o teatro que celebra o teatro e, portanto, suas soluções teriam que ser as mais teatrais possíveis. O que, segundo seu ponto de vista, é completamente diverso de usar o circo como uma metáfora.

O processo de criação do espetáculo

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

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

E continua descrevendo que depois dessa rotina bastante intensa,

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

está desperto e envolvido, está-se fadado a retirar ideias de regiões de cérebro por demais familiares e já muito usadas, em detrimento de níveis mais criativos. (*Ibidem*, p. 208)

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

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

Apesar da semelhança metodológica com a linha de Grotóvski, Brook afirma, naquele momento, que não se deve utilizar somente um método durante o processo de pesquisa. Para ele, todos os métodos possuem vantagens e riscos, como, por exemplo, “somente com exercícios de improvisação não se chega a lugar algum em Shakespeare.” (CROYDEN, 2003, p. 21) Sendo assim, até atingir o resultado desejado, experimenta diferentes possibilidades sem fórmula definida. Combina exercícios. Uma das grandes debilidades no processo de improvisação ou no teatro improvisado, a seu ver, é que, embora exista uma grande liberdade, a improvisação não consegue chegar tão longe quanto o desejado. “Como tudo é tão livre, percebe-se que no final está se lutando contra nada. Tudo flui em uma direção e não há nenhum elemento de uma luta real.” (*Ibidem*, p. 13)

Isso, contudo, não o impede de também lançar mão dessa técnica durante os ensaios. Segundo descrito pelos atores, houve alguns momentos de improvisação, porém de um modo

particular. Por exemplo, ainda durante o processo de levantamento do espetáculo, realizaram uma improvisação da peça em um clube em Birmingham, com jovens da região. Abandonaram, naquele momento, todos os acessórios cênicos, as ações e as criações que haviam desenvolvido durante semanas. Tudo foi realizado subitamente no local. Bottom, por exemplo, estava esparramado no chão deitado junto com os jovens com um jornal cobrindo-lhe o rosto, conforme relata em *Fios do tempo*. Seu objetivo ali era aproveitar tudo o que aquele novo espaço poderia oferecer. O resultado foi um espetáculo com muito frescor e vitalidade.

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

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

Essa experiência ensina a Brook que toda produção tem dois lados distintos. Há a

mise-en-scène - a produção externa - vinculada às condições físicas do local onde será apresentado o espetáculo. Essas condições incluem a plateia, a altura e a amplitude do palco, o número de espectadores e assim por diante. E outra denominada existência oculta, que independente da forma externa, surge pelo relacionamento e descobertas entre os personagens de um espetáculo. E a variação destas possibilidades pode realizar montagens muito diferentes dependendo da variação destas condições.

Vale ressaltar que o processo de experimentação, transcorrido durante o período de pesquisa para levantar a peça, ainda não havia sido concluído nem mesmo até a pré-estreia em Stratford. Segundo Brook, “se aquele primeiro espetáculo tivesse sido a nossa estreia oficial, essa versão de *Sonho de uma Noite de Verão* teria naufragado sem deixar rastros.” (*Idem*) Comemora o fato de terem tido a possibilidade de realizar algumas pré-estreias, que possibilitaram a remoção dos obstáculos que impediam o trabalho de ganhar vida. Nesse momento, tem outra revelação importante para seus processos: “os espectadores são integrantes inseparáveis na química do processo teatral” (*Ibidem*, p. 210) e decide estar mais atento a estas questões.

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

Segundo Margaret Croyden, em *Conversations with Peter Brook*, o diretor teria experimentado, com o espetáculo, um exercício con-

temporâneo. Já Brook acha que a peça somente ganha forma com a paixão dos envolvidos, uma vez que o teatro é uma arte coletiva. E assim, para ele, naquele momento, o espetáculo significava a paixão que permitia que ele trabalhasse dessa forma.

Experiência no espaço vazio: o cenário de *Sonho de uma Noite de Verão*

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

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

Brook queria explorar um espaço em que a teatralidade pudesse ser comemorada, onde nada impusesse um formato à história e nem qualquer um dos trajes impusesse uma interpretação aos atores. Todas as soluções deveriam ser puramente funcionais do ponto de vista teatral. O local tinha que ser algum lugar que não contasse nenhuma história, mas que permitisse a visão das difíceis ações teatrais a serem executadas. Durante o primeiro encontro entre Brook e Sally, em um hotel no bairro de Chelsea, em Nova Iorque, eles argumentavam

que não queriam que o espaço tivesse nenhuma associação com a arquitetura de algum lugar reconhecível. Buscavam um espaço grande e aberto, que sugerisse a ideia de “paisagem”. Desejavam uma caixa de mágica na qual pudessem explorar possibilidades. “Mas, sem criar nenhuma expectativa de que algo poderia ser criado ali. Sem revelar qualquer sinal de que iríamos representar colunas gregas, ou árvores ou qualquer outra coisa, ainda.” (ORTIZ, 2017, p. 133), aponta Sally em entrevista concedida ao pesquisador.

Esse *brainstorm* de ideias fez com que a cenógrafa pegasse um pedaço de papel e comesse a esboçar algo. “Quando eu vi, eu já havia criado uma caixa com três folhas”, explica. Brook disse a ela: “É isso, nós estamos prontos!” Assim, chegaram ao conceito desse espaço vazio que não deveria contar nenhuma história. Neutro. Todo branco como as folhas de papel. Um item fundamental para complementar a ideia do cenário era a necessidade da companhia, isto é, de que todo grupo trabalhasse unido – experiência vivenciada desde o trabalho com *Marat-Sade* em que todos estão, o tempo todo, em cena. Quer fosse em cena ou fora dela, os atores estavam sempre inseridos no palco. Porém, surge a questão: “onde a companhia deveria estar?” Sally esquematiza uma galeria na parte superior da caixa a partir da ideia de que ali, fora de cena, os atores poderiam interagir ou simplesmente assistir ou ir e vir. Com a evolução da proposta neste espaço criado, os atores poderiam estar em fios, no chão, no ar. Pular. Balançar. Cair. Voar. Saltar. Correr. Concretizando, assim, a solução espacial encontrada.

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

navam.

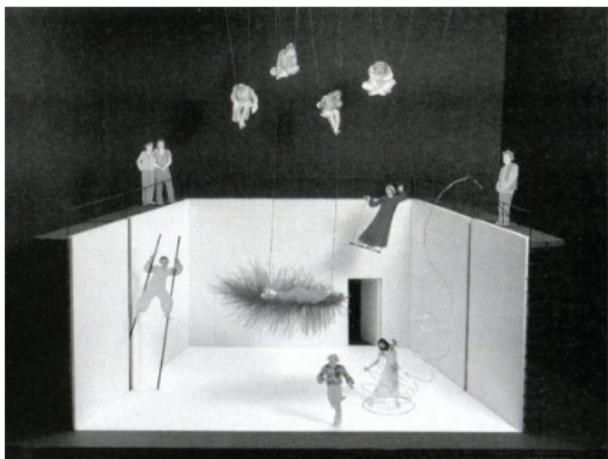


Figura 1 - Foto do modelo proposto e realizado por Sally Jacobs para *Sonho de uma Noite de Verão* (1970) com todos os elementos relatados para o espetáculo. Fonte: (CROYDEN, 2003, p. 04)

Entre os críticos, sempre se afirma que Brook começa a trabalhar com o palco nu. E não teria sido diferente com *Sonho de uma Noite de Verão*. Na opinião de Brook, não há nada de errado com o palco nu. “Por que é necessário colocar alguma coisa no palco?” (*Ibidem*, p. 6) Também se iniciaram assim os ensaios: com um palco nu e os atores com roupas de trabalho: jeans e suéteres. Porém, logo percebem que havia algo errado com essa experiência, por uma razão muito simples – ela não trazia a alegria necessária ao espetáculo em questão. Não era o ponto de partida para uma celebração. Brook não queria um grande, desértico e livre espaço vazio. Mas estava em busca de um lugar acolhedor, pequeno e bastante iluminado.

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

bs prefere chamá-lo.

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

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

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



Figura 2 - Atores utilizando as escadas e a galeria superior durante a representação – foto da montagem na Royal Shakespeare Company (1970). Fonte:(TREWIN, 1971, p. XV)

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

Para Sally, o mesmo efeito de deslumbramento deveria se passar com as árvores da

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



Figura 3 – Hérnia sendo enrolada por uma bobina de fio – foto da versão de Stratford-upon-Avon (1970). Fonte: (BROOK, 1974, p. 76)

Havia algo de maligno nesse movimento controlado pelas fadas. E, quando se tem um dispositivo como esse, pode-se usá-lo de várias maneiras no desenrolar da trama. Originalmente, as bobinas haviam sido pensadas apenas como elementos de suporte onde os per-

sonagens pudessem ir, servindo para dividir o espaço de algum modo. Porém, quando foram utilizadas pela primeira vez, os atores descobriram que conseguiriam alguns efeitos visuais e sonoros ao manejar estes elementos, o que enriqueceu bastante o trabalho com os elementos do cenário.

Todos se tornaram muito hábeis em lidar com os fios. E, ao longo de sua utilização, percebeu-se que eram úteis não só para esconder, mas também para escorar os personagens que dormiam em cena. Mas, os fios não foram a única solução para esse problema. Na peça, existem dois casais a dormir em tempos diferentes, além de Titânia e Bottom. Se esta fosse a única solução, a pequena caixa branca ficaria completamente obstruída com travessas. Simplesmente não haveria espaço para as cenas com todos os personagens adormecidos nessa área, a não ser que se compensasse esta situação de alguma forma.

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



Figura 4 - Alan Horward, como Oberon, à esquerda; Sarah Kestelman, como Titânia, abraçada com David Waller, como o Bottom, deitados no trapézio de plumas de avestruz; e, finalmente, John Kane, como Puck, à direita –foto da versão levada para Nova Iorque (1971). Fonte:(TREWIN, 1971, p. XIV)

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

Para as entradas e saídas de cena, além dos trapézios, utilizaram-se as portas, quando estavam abertas, bem como as escadas colocadas na caixa branca, mas essa não é a razão exata para o fato de existirem. Jacobs relata que, no teatro em Stratford, a cortina corta fogo, por regulamentos de proteção contra incêndio, tinha que ser vista pelo público. As paredes do cenário foram projetadas para fora do arco do proscênio, então, tiveram que ser cortadas num ponto

para que a cortina pudesse descer. “A quebra foi, originalmente, feita sob medida para permitir a queda da porta de ferro.” (BROOK, 1974, p. 49)

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

Sally revela que, uma semana após os ensaios começarem, tinham um modelo esquemático do cenário, feito com andaimes, para que os atores pudessem experimentar a estrutura do cenário. E foi com este modelo que trabalharam a maior parte do período de ensaios. Logo em seguida, surgiram os trapézios desenvolvidos para a experimentação dos atores. Segundo ela, teria sido impossível ensaiar sobre uma superfície plana no palco durante várias semanas. Já toda estrutura das escadas e da galeria superior só foram desenvolvidas nos últimos ensaios. Tudo fora idealizado para evitar que os atores tivessem um choque súbito ao entrarem nos últimos dias de ensaios e se depararem com toda essa complexa estrutura.

É importante salientar uma questão acerca da utilização do espaço em *Sonho de uma Noite de Verão*. Quando Brook realiza o espetáculo, seu livro *O espaço vazio* já estava concluído, o que nos leva a crer que alguns itens estavam latentes nessa experimentação cênica. A princípio, pode-se dizer que o espaço cênico proposto se assemelha muito com o que Brook expõe no livro. Ao relembrar o que é exposto no livro, primeiramente, existe um total despreendimento das indicações colocadas no texto, tais como a floresta e a representação de Atenas. Em

segundo lugar, o espetáculo em questão é um texto shakespeariano que foi encenado em um palco elisabetano – a sede da Royal Shakespeare Company, em Stratford-upon-Avon, ou seja, o discurso de Brook afirmando que “a inexistência de cenário no teatro elisabetano era uma de suas maiores liberdades, acaba definitivamente contribuindo para o processo de escolha do espaço a ser usado para representação: um espaço vazio, livre e neutro.” (BROOK, 2008, p. 122)

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

REFERÊNCIAS

BONFITTO, Matteo. A Cinética do Invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BROOK, Peter. O espaço vazio. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

_____. Fios do tempo: memórias. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. Peter Brook's Production of William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream For the Royal Shakespeare Company. Chicago: Dramatic Publishing Company, 1974.

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

ORTIZ, Sergio. R. L. Entrevista com Sally Jacobs - figurinista. Separata de VIANA, Fausto. MOURA, Carolina B. De. **Dos bastidores eu vejo o mundo [recurso eletrônico]: cenografia, figurino, maquiagem e mais**, p. 113 - 143. São Paulo: EACH/USP, 2017.

TREWIN, J. C. Peter Brook: a biography. London: Macdonald & Co. Ltd., 1971.

Abstract

This article deals with questions about the process of scene design and scene costumes for William Shakespeare's: *A Midsummer Night's Dream* under the direction of Peter Brook. It briefly presents the principles that led to the conception of theatrical performance and consequently the drawings and proposals of the scenic elements.

Keywords

Set design. Peter Brook. *A Midsummer Night's Dream*.

Resumen

Este artículo aborda cuestiones sobre el proceso de concepción de los escenarios y trajes de escena para el espectáculo *Sueño de una Noche de Verano*, de William Shakespeare, bajo la dirección de Peter Brook. Presenta de forma breve los principios que condujeron a la concepción del espectáculo teatral y consecuentemente los dibujos y propuestas de los elementos escénicos.

Palabras clave

Escenografía. Peter Brook. *Sueño de una Noche de Verano*.