

## O TAPETE E O BOUFFES: “FORMA ESSENCIAL” NA POÉTICA DE BROOK

## THE CARPET AND THE BOUFFES: “ESSENCIAL FORM” IN BROOK’S POETIC

Larissa Elias (UFRJ)

### Resumo

Nos primeiros anos da década de 1970, o tapete surge, na produção teatral de Peter Brook, como um elemento propiciador do jogo teatral. Com a função de demarcador do lugar de representação, ele é um lugar que se oferece como campo para produção de espaços simbólicos e imaginários. Em 1974, Peter Brook e seu grupo internacional se instalam no Théâtre des Bouffes du Nord, em Paris. O encontro entre estes dois lugares – o tapete e o Bouffes – acabaria por contribuir para a produção de uma estética do *espaço vazio* e para a institucionalização de uma poética.

**Palavras-chave** | Peter Brook | Bouffes du Nord | espetáculo no tapete

### Abstract

In the early years of the 1970s, the carpet appears in the stage production of Peter Brook as an element that favors the theatrical play. With the function of bounding the place of representation, it is a place that offers itself as a field for the production of symbolic and imaginary spaces. In 1974, Peter Brook and his international group settle at the Théâtre des Bouffes du Nord, in Paris. The meeting between these two places – the carpet and the Bouffes – would eventually contribute to the production of an aesthetic of *empty space* and to the institutionalization of a poetics.

**Keywords** | Peter Brook | Bouffes du Nord | carpet show

**Larissa Elias** é doutora em Teatro pela UNIRIO, Professora Adjunta do Curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes – EBA – da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

**Larissa Elias** holds a PhD in Theatre from UNIRIO. She is presently an Adjunct Professor at the Federal University of Rio de Janeiro – UFRJ.

## **O tapete e o Théâtre des Bouffes du Nord: “forma essencial” na poética teatral de Peter Brook**

Larissa Elias

Tapetes floridos e coloridos por todo o lado, atores sentados no chão, sobre os tapetes. Aliada a esta imagem, outra: atores conversando, brincando, gargalhando, falando alto, fazendo “números”, correndo, jogando, gritando, saltando sobre bastões, dançando... Como crianças deliciosamente irresponsáveis e freneticamente abandonadas em suas brincadeiras. Essas são impressões retidas de *O cerejal*, montagem realizada por Peter Brook, em 1981, no Théâtre des Bouffes du Nord, em Paris. Delas emergem elementos rítmicos e espaciais fundamentais da concepção do encenador para a peça *O jardim das cerejeiras* de Anton Tchekhov.

As imagens descritas revelam também aspectos básicos do teatro improvisacional pesquisado por Peter Brook, notadamente a partir das viagens ao Irã, a algumas regiões da África, e aos Estados Unidos, entre os anos de 1971 e 1973, em que Brook e seu grupo internacional de atores e colaboradores apresentavam os chamados *espetáculos no tapete (carpet shows)*: os tapetes definindo a área de representação; um teatro narrativo – contador de histórias; os atores como contadores – agentes e peças do jogo teatral; e a brincadeira como estrutura deste jogo. E mais, estas imagens reúnem princípios elementares e recorrentes na obra teatral de Peter Brook, desde então.

O uso do tapete, nessas apresentações, era um modo de romper com a ideia de que teatro é algo que se faz dentro de um edifício teatral, era um modo de flexibilizar, para aquele grupo, as formas teatrais conhecidas, e colocá-lo em contato com outras possibilidades. O tapete, que tem um determinado formato – em geral retangular – é uma forma física e visível – como uma construção, um edifício – que ali cumpria a função de delimitar a área de representação, e, assim, oferecer espaço para o jogo do imaginário, no qual se podiam inventar convenções, imagens, ideias, histórias. O tapete era um lugar que se abria como um amplo espaço simbólico.

O tapete passa a ser um elemento de repetição, estrutural, na poética de Peter Brook, que materializa a noção de *espaço vazio* – termo cunhado em fins dos anos 1960 – e seus desdobramentos. É uma de suas formas visuais, talvez a mais importante ou a mais flagrante.<sup>1</sup> É um formato, para Brook, que contém a mesma flexibilidade do teatro elisabetano. Características do espaço elisabetano como: a estrutura circular, sem teto; a área de representação, com seus vários planos, cercada pelo público, frontal e lateralmente; parte da platéia no chão, muito próxima dos atores; e características da dramaturgia da época como o verso branco e o desrespeito de alguns autores, como Shakespeare e Marlowe, às unidades de tempo e de ação, todos esses são aspectos que, para Brook, traduzem a flexibilidade do teatro elisabetano. Durante as viagens do início da década de 1970, fazendo os *espetáculos no tapete*, ele e seu grupo internacional concluíram que fazer improvisações sobre o tapete era a melhor maneira de estudar Shakespeare:

Descobrimos que o melhor modo de estudar Shakespeare não era examinar reconstruções de teatros elisabetanos, mas simplesmente fazer improvisações sobre um tapete. Percebemos que era possível começar uma cena de pé, terminar sentados, e ao levantar de novo nos vermos num outro país, em outra época, sem perder o ritmo da história. Em Shakespeare há cenas em que duas pessoas caminham num espaço fechado e de repente estão ao ar livre sem nenhuma mudança aparente. Uma parte da cena é no interior, a outra é externa, sem qualquer indicação do ponto em que ocorre a transição (Brook, 1999: p. 24).

O tapete é um formato móvel e, sendo assim, pode assumir a “forma” de qualquer lugar, em qualquer “tempo”. A repetição estrutural desse elemento material na obra de Peter Brook produz e anula formas, sucessivamente. Porque o tapete aponta para um formato, mas é um formato que não define uma forma, e por isso oferece a possibilidade do jogo. O formato do tapete, retangular, está presente, de algum modo, em

---

<sup>1</sup> Em 1968, Peter Brook publicou seu famoso livro-manifesto *The empty space*, resultado de uma série de conferências realizadas em Universidades do norte da Inglaterra. O livro foi publicado no Brasil em 1970, com o título *O teatro e seu espaço*.

quase todos os espetáculos de Brook, a partir de 1974, sempre dentro de uma forma circular, maior, que o abrange. Há, e isso fica bastante visível em *O cerejal*, um movimento de convergência, desse círculo maior, para o centro, onde está o menor círculo, e vice-versa. “Da circunferência para o centro – é o primeiro movimento – e, de novo – do centro irradiando para o mundo” (Banu, 2002: p. 77), explica Georges Banu. O Théâtre des Bouffes du Nord tem a mesma circularidade do espaço elisabetano, sendo a planta baixa do teatro, segundo afirma Brook, muito semelhante à do teatro elisabetano The Rose.

No caso de *O cerejal*, a simetria do Bouffes é também a simetria da casa. Tudo o que existe de um lado, existe como duplicata do outro: as rampas, as portas, as paredes descascadas, os buracos no alto das paredes, os espelhos. Volumes, ângulos, linhas, profundidade, proximidade, continuidade, imagens e traçados formados pelo jogo entre os tapetes: o tapete de fundo paralelo aos biombos acarpetados, estes, por sua vez, perpendiculares ao chão, erguendo-se como paredes. Tapetes enrolados e amontoados. São movimentos e ritmos criados pela relação entre tapetes, atores e a arquitetura do local:

O funcionamento do Bouffes se apóia numa estrutura dialética viva, matriz de relações e de pontos de vista múltiplos (superfície / volume, platitude / ascensão, horizontalidade / verticalidade, continuidade / diferença, contato / distância), inserida numa circularidade marcada e redundante (Picon-Vallin, 2002: p. 274).

As rampas, as escadas laterais, as paredes manchadas, as portas, os corredores entre as arquibancadas e a galeria circular por trás delas, os balcões nos andares superiores: são todos elementos pertencentes à arquitetura do próprio teatro que são incorporados à montagem. Há, segundo Béatrice Picon-Vallin, uma coincidência entre o próprio teatro e a casa:

Brook procura criar uma respiração comum entre a vida e o teatro e a encontra numa sutil superposição (que não é jamais uma identificação), interpretada numa perspectiva não-dualista, da casa amada e degradada de Ranievskaja e

dos atores, tudo igualmente amado e degradado (Picon-Vallin, 2002: p. 274).

Os tapetes, por sua vez, se prestam à produção de sentidos específicos relacionados aos temas de *O jardim das cerejeiras* de Tchekhov. De acordo com Béatrice Picon-Vallin, *O cerejal* de Peter Brook se ergue sobre a matriz espacial *Teatro-Casa*. O espaço é amplamente coberto por tapetes, que, aliados ao uso global da arquitetura do Théâtre des Bouffes du Nord, conferem ao local o estatuto de casa. Os tapetes, em *O cerejal*, materializam perspectivas atritantes: de um lado, a identidade de um processo de ruptura (durante boa parte do espetáculo, especialmente, nos 1º e 2º atos, os atores sentam-se no chão, como contadores de histórias sobre tapetes persas), com relação a um teatro aprisionado ao edifício teatral e à cenografia – afastamento experimentado por Brook a partir dos anos 1960 –, e, de outro lado, um apagamento do próprio *espaço vazio*, ao se constituírem como uma forma de cenário – cenário da montagem *O cerejal* – dentro de um edifício teatral – O Bouffes. Os tapetes, na representação de Brook, têm várias funções: simbolizam o interior burguês, a riqueza da aristocracia rural russa – ou dos “cadáveres vivos (os burgueses)”, como os define Vsévolod Meierhold (Meyerhold, 1972: p. 134-5) –, presentificam as camadas temporais presentes no texto de Tchekhov, e são, igualmente, o resto de uma vida passada ainda presente, assim como os vestígios de seus habitantes. Além de se apresentarem, também, como uma (meta) citação do teatro feito por Brook.

Jean-Guy Lecat<sup>2</sup> conta que

A atmosfera básica do espaço foi estabelecida por um mar de tapetes persas [*a Sea of Persian Carpets*], estendendo-se, às vezes, até os pés da primeira fila de espectadores. Esses tapetes tocavam as paredes laterais do teatro e percorriam quase todo o caminho para trás. O teatro virava a casa: personagens falavam do balcão, o constante

---

<sup>2</sup> Jean-Guy Lecat trabalhou para Peter Brook, no período de 1976 a 2000, como diretor técnico, com a função de criar os ambientes teatrais para as apresentações do grupo em suas turnês. Em 2005 esteve no Brasil, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, participando do evento *O Círculo Aberto Jean-Guy Lecat*. É autor, juntamente com Andrew Todd, do livro *The open circle: Peter Brook's theatre environments*, no qual relata seu trabalho com Brook.

movimento de idas e vindas foi canalizado pelo meio do andar térreo do público, e as portas nas paredes laterais eram colocadas em uso constante. A fábrica do teatro pertencia muito fortemente ao mundo da peça! (Lecat; Todd, 2003: p. 78).

*O cerejal* marca a chegada da *designer* Chloé Obolensky, como colaboradora regular do Centro Internacional de Criações Teatrais – o C.I.C.T.<sup>3</sup> Pela primeira vez, o espaço do Bouffes du Nord recebe tratamento unificado dos figurinos e dos elementos cênicos. Também, neste espetáculo, o tapete tem sua função de *lugar da representação* diluída, porque se expande para além das suas fronteiras (“podíamos nos imaginar convidados na casa de Ranievskaia simplesmente porque os tapetes tocavam as paredes e porque nós também os tocávamos com nossos pés”, p. 79), se estendendo pelo chão, e indo para o fundo, para os lados, para frente, chegando aos pés da platéia, cobrindo a parede de fundo e os biombos que compõe o cenário, erguendo-se, assim, para o alto, produzindo movimentos horizontais e verticais, criando conexões e continuidades, confundindo assim as instâncias da casa e do teatro.

O mar de tapetes é uma organização específica de *O cerejal*, mas todos os espetáculos realizados no Bouffes, talvez com pouquíssimas exceções, têm um tapete – ou conjunto de tapetes – ou variações dele. Persistem o formato retangular, e sua função de lugar de representação, e a circularidade, assim como as formas do Bouffes, com seus arcos, ritmos e proporções de um mosteiro: “O trabalho no Centro permite a formulação de uma estética que, uma vez afirmada, tem podido se reconhecer em uma arquitetura” (Banu, 2002: p. 64).

O tapete e a arquitetura do Théâtre des Bouffes du Nord (e, em alguns casos, a arquitetura de outros espaços teatrais), passam, portanto, a

---

<sup>3</sup> Em 1970 Peter Brook criou o Centro Internacional de Pesquisas Teatrais [Centre International de Recherches Théâtrales] – C.I.R.T. Dirigido por ele e por Micheline Rozan, o Centro era patrocinado pelas Fundações Americanas Ford e Anderson, pela Fundação Gulbenkian, de Portugal, e pelo governo iraniano. O C.I.R.T. se estabeleceu no Mobilier National, numa sala de exposição de tapeçarias, cedida pelo governo francês. Em 1974, Peter Brook e Micheline Rozan fundaram o Centro Internacional de Criações Teatrais [Centre International de Créations Théâtrales] – o C.I.C.T. O Théâtre des Bouffes du Nord, passaria a ser, desde aquele momento, a sede do C.I.R.T e do C.I.C.T.

configurar uma *forma essencial* do teatro de Peter Brook e, em conjunto, se constituem como cenário, ideia que o tapete inicialmente negava.

Segundo Jean-Guy Lecat, o estilo do Bouffes, em certos aspectos, se aproxima, enquanto construção, de vários outros teatros parisienses, como na decoração, nos níveis das arquibancadas e do primeiro balcão, nas molduras de gesso usadas para preencher os espaços entre os arcos superiores, que ligam as colunas de ferro fundido à abóboda e assim por diante. Mas o que o diferencia dos outros teatros é "o [...] vermelho e ouro ornamentais, chamuscados no incêndio" (Lecat; Todd, 2003: p. 13), atual forma do teatro.

Os espetáculos realizados por Brook, a partir de 1974, foram, em sua grande maioria, concebidos no Bouffes du Nord, e foram apresentados tanto no Bouffes, como fora dele, em inúmeras turnês, pelo mundo, e algumas (poucas) vezes no Brasil. A concepção dos espetáculos é fortemente vinculada à espacialidade do Bouffes e embora estes ganhem necessariamente outras configurações ao saírem de lá, a concepção original, em linhas gerais, é mantida. Ainda que estes espetáculos sejam apresentados em edifícios teatrais tradicionais, à italiana, que não sofram qualquer alteração para recebê-los. Foi esse o caso das apresentações de *A tragédia de Hamlet*, no Teatro Carlos Gomes (2002), e de *Fragments*, no Teatro I do CCBB (2008), ambos no Rio de Janeiro.

Jean-Guy Lecat descreve, em seu livro *The open circle* (e o fez também por ocasião do seminário que apresentou no Rio de Janeiro), a transformação por que passaram muitos teatros, por todo o mundo, para receber os espetáculos de Peter Brook. Os espaços, citados pelo autor, eram inteiramente reformados para atender aos conceitos segundo os quais foram concebidas as montagens. Muitos, inclusive, mantiveram as modificações. Considerando que todos os teatros, pensados em sua totalidade arquitetônica, são um grande círculo, de acordo com Lecat, a mudança, então, consistia basicamente em demolir palco e platéia, deixando no seu lugar um retângulo, no nível do chão, e construir arquibancadas, em semicírculo, no entorno deste retângulo, formando uma meia arena quase completa. O objetivo era torná-los semelhantes ao tipo de concepção espacial do Bouffes. A área de representação costumava ser



no próprio chão, ao nível da primeira fila da platéia, e as arquibancadas se elevavam, sendo algumas bastante íngremes. Em outros tipos de espaços (como galpões, ginásios, fábricas, armazéns, locais ao ar livre etc.) eram construídas estruturas que reproduziam essa ordem espacial. Para Lecat,

Brook tomou duas decisões fundamentais ao se apropriar da forma do Bouffes: atores e platéia deveriam estar juntos no mesmo espaço, e os novos “assentos” deveriam ser no mesmo nível da superfície de atuação, sem nenhum limite separando o mundo da peça do mundo da audiência. No Bouffes du Nord a ação acontece muito perto da audiência: o espaço central está a apenas 10 metros de distância do espectador mais afastado, dentre os 250 que cabem no nível do solo (há mais 125 assentos em cada um dos dois balcões inferiores, fazendo um total de 500 num espaço em que aparentemente cabiam 1.000 em sua vida prévia) (Lecat; Todd, 2003: p. 19–21).

Em boa parte dos espetáculos de Brook, o tapete, enquanto tal ou em alguma variação, com o formato retangular ou em formato próximo, como num quase quadrado, está visivelmente presente. A relação entre o uso efetivo da totalidade do lugar (da construção, seja ela um teatro, galpão, ou qualquer outro tipo de edificação) e o tapete assume dimensão fundadora no teatro brookiano. Sendo que este tapete tem, por vezes, a função objetiva de ser o *lugar de representação* e, por vezes, o papel de definir o *lugar representado*, como é o caso de *O cerejal*.

*A tragédia de Carmem* se constrói segundo o mesmo conceito de *O cerejal*. A ópera é inclusive realizada no mesmo ano, pouco tempo depois. Nela, a relação entre o lugar em que se dá a representação (o teatro) e a área propriamente de representação é o que de fato é representado no espetáculo. A arquitetura do teatro é totalmente incorporada aos sentidos da obra. A zona de atuação é coberta de terra e “a expansão de tapetes foi substituída por um mar de terra solta” (Lecat; Todd, 2003: p. 13), com alguns tapetes e panos retangulares definindo zonas específicas de ação. As arquibancadas no entorno, formando uma quase meia arena, quase como uma arena para touradas, mais retangular ou mais circular, dependendo do

espaço. No Bouffes, era um misto de retângulo e círculo; em Copenhague, na Ostre Gasvaerk, configurava-se um retângulo; e no Teatro Argentina, em Roma, a arena era circular.

“Quase meia arena” é um aspecto importante na composição da narrativa espacial no teatro de Brook, pois define a presença de dois planos, duas zonas de atuação, que exigem e, por vezes, opõem diferentes registros atoriais. Essa divisão do espaço é muito bem marcada no Bouffes du Nord pelas paredes situadas na parte mais central da área de representação e pelo arco no alto do teatro, que atravessa todo o espaço, indo de uma parede à outra. Não se forma uma meia arena completa justamente porque as arquibancadas formam um semicírculo, invadem as laterais, mas não vão até a parede de fundo. E nos espaços transformados para receber as montagens, essa configuração é reproduzida, claro que de acordo com as particularidades de cada um.

É muito impressionante a imagem da montagem de *A tragédia de Carmem* em Roma. O teatro foi desenhado em 1730 por Gerolamo Theodoli, e diretamente inspirado pelo Teatro di Tordinona, que é o primeiro teatro público de Roma e o que deu origem ao teatro à italiana, segundo comenta Jean-Guy Lecat. É um teatro impressionante, todo vermelho e dourado. Para essa montagem, o palco e a plateia foram retirados, de modo que a área de representação chegava até o círculo onde antes terminava a plateia. Nesse ponto, beirando a parte inferior da parede vertical dos balcões, foram erguidas pequenas arquibancadas que produziam a impressão de continuidade da área coberta pela terra. E a parede vertical dos balcões, altíssima – na foto do teatro vemos seis andares de balcões – era trazida para dentro da ópera.

Como no Bouffes, a arquitetura do Teatro Argentina foi completamente integrada ao circuito do drama. Lecat conta, ironicamente, que “as ricas senhoras romanas, talvez inspiradas pelo tratamento transgressivo do espaço, casualmente penduravam seus casacos sobre os balcões, como se estivessem prestes a testemunhar uma tourada em Sevilha” (Lecat; Todd, 2003: p. 109).

Ao contrário do que ocorre em *O cerejal* e em *A tragédia de Carmem*, montagens nas quais o lugar está globalmente envolvido na ação, em A

*tempestade*, de 1990, a ação – criando-se um espaço único – é totalmente concentrada num retângulo de areia demarcado por bambus. Um tapete de areia, com a função de definir o lugar de representação, e os espaços da ação, na peça de Shakespeare: um navio em alto mar, durante uma tempestade, e uma ilha. Muitas composições foram experimentadas até que Brook e a cenógrafa Chloé Obolensky pudessem chegar à forma final, um retorno, no final das contas, ao tapete – numa variação – em seu uso mais estrito na poética de Brook, do *lugar* de representação. Brook e Chloé fizeram um longo percurso de experimentações com vários materiais e objetos, até chegarem ao tapete de areia.

No espaço do Bouffes, a cenógrafa dispôs cordas (que pendiam do urdimento), escadas, pranchas e cubos de madeira, caixas de embalagem, e também tapetes, montes de terra, de diversas cores, pás e enxadas, objetos com inúmeras possibilidades de uso e de jogo. Desde o início Brook tinha em mente a ideia de que o espetáculo “devia ter a forma de uma série de jogos – *jogos cênicos* dos atores, no sentido mais literal – realizados por um pequeno grupo de atores/jogadores” (Brook, 1999: p. 90).

A relação com o lugar era também um problema desde o começo, por conta, segundo Brook, de uma quase unidade de lugar em *A tempestade*. Aspecto que ele se perguntava se seria necessário violar para criar uma imagem realista dos primeiros momentos da peça – o navio, em meio à tempestade. Seguindo o princípio literal do jogo e, de antemão, com uma dificuldade relativa à representação do lugar, o processo partiu da relação improvisacional, caótica, entre os atores e os diversos elementos materiais disponíveis. “Se houvesse um observador durante esse período”, relembra Brook, em *A porta aberta*, ele “teria a impressão de uma confusão absoluta, de decisões que eram tomadas e logo depois abandonadas segundo um método absurdo” (Brook, 1999: p. 93). Pois, do jogo inicial entre atores e materiais, passou-se ao abandono de todos os materiais para se chegar, a certo ponto, a uma “arena rubra de proporções épicas” (p. 97), que não mais evocava uma ilha, mas que havia se tornado uma ilha de verdade – a cenógrafa cobriu o chão do Bouffes com toneladas de terra vermelha, que moldara, formando montes, relevos, e um grande buraco entre eles. Mais tarde, alguns dos materiais, assim como algumas das relações descobertas

pelos atores com eles, foram sendo retomados, porque, como ressalta Brook, “nada se perde completamente – permanece um vestígio que pode ressurgir inesperadamente” (p. 95).

À medida que o trabalho avançava, conta Brook, “parecia-nos evidente que Shakespeare, ao escrever *A tempestade* como uma fábula, queria manter uma leveza de tom em toda a obra, como um contador de histórias do Oriente” (p. 96). Foi, assim, que ele e Chloé Obolensky se convenceram de que só precisavam “de um espaço vazio, de um campo livre para o jogo da imaginação” (p. 97). E foi ao se apresentarem em um colégio, para crianças, sobre um tapete, num espaço muito pequeno – o espaço vazio e inusitado de uma sala qualquer – que “a peça ganhou vida na mesma hora” (p. 99).

A partir da montagem de *Sonhos de uma noite de verão*, em 1970, apresentar os espetáculos ainda inacabados para uma platéia de crianças, e num espaço qualquer, não preparado para aquela experiência, servindo-se do que o espaço tivesse a oferecer, se tornou parte dos métodos de trabalho de Brook. Nessas apresentações os atores não levavam figurinos, objetos, apenas trabalhavam com o que estava à mão, no *espaço vazio* da sala de aula. Segundo Brook, as crianças são uma ótima forma de testar o tédio, o melhor termômetro que se pode ter para uma peça; e trabalhar num espaço qualquer, pelo que ele tem de inusitado, é surpreendente, e requer dos atores grande disponibilidade e capacidade de improviso, tal qual “os bons contadores de histórias” (Brook, 1999: p. 98).

As soluções inventivas, surgidas ali, que fizeram emergir com clareza os sentidos d’ *A tempestade*, trouxeram um problema e uma constatação: não podiam ser literalmente carregadas para a amplitude do Bouffes, pois pareceriam toscas, entretanto ratificavam um pensamento que já existia entre eles, de que a peça deveria ser despojada de qualquer proposta decorativa. Para Brook a solução era retornar ao tapete.

Apesar de ser contra a proposta do encenador, a cenógrafa concordou com ele em experimentar. Daí ao tapete de areia, um outro caminho foi percorrido. De início foi usado um grande tapete persa, o

mesmo de *A conferência dos pássaros*<sup>4</sup> (e que também fora usado em *O cerejal*), no meio de toda aquela terra vermelha, ficando a ação concentrada nos limites do tapete, e não mais chegando até as paredes do teatro. Desse modo, os objetos pequenos, que pareciam toscos na grandeza do espaço, voltavam a ganhar sentido numa área limitada. Por fim, a cenógrafa – que achava os desenhos no tapete dispersivos e que descartaria, em seguida, a ideia de um tapete liso, pois ele poderia criar ligações fúteis com a atualidade – emoldurou o tapete com varas de bambu, depois o retirou, permanecendo o formato marcado no chão, e cobriu o espaço com areia. “Um retângulo perfeito demarcado por bambus”, diria Brook, que “continuava sendo um tapete, mas um tapete de areia” (p. 101). O espaço do espetáculo seria chamado por alguns críticos de *playing field* ou *playground*, termos usados, o primeiro para se referir a campo para prática de esportes, e o segundo, também usado no Brasil, para nomear o lugar onde as crianças brincam. O formato se prestava, como testemunham essas denominações, ao jogo cênico, o que era a intenção de Brook desde o início do processo de montagem.

Um processo algo semelhante ao de *A tempestade* conduziria a montagem, no começo dos anos 1990, da ópera *Impressões de Pelléas*, de Debussy. Em sessões de conversas com estudantes americanos na Southern Methodist University,<sup>5</sup> Brook contaria como chegou à concepção cênica da ópera, relatando todo o percurso da montagem, por meio do qual reafirma sua opção pelo “simples”. No começo, comenta Brook, o que pautava a concepção de *Pelléas* já era a simplicidade, pois o Bouffes du Nord oferecia o “vazio” necessário para a realização da ópera. Referindo-se ao que pensava na época, ele diz: “O teatro em Paris [o Bouffes] é o mais magnífico e emocionante espaço quando está vazio. As paredes são lindas, ele é cheio de vida, tem uma linda proporção, e eu pensei ‘Aqui está uma ópera de grande pureza’” (Moffitt, 1999: p. 93).

---

<sup>4</sup> A versão definitiva de *A conferência dos pássaros*, de acordo com a fonte *The open circle*, foi criada em Avignon, em 1979, e estreou no Bouffes no mesmo ano.

<sup>5</sup> O livro *Between two silences: talking with Peter Brook*, organizado pelo professor de teatro Dale Moffitt, resultou desta série de 12 horas de conversas de Brook com estudantes universitários e também do ensino colegial, realizada na Southern Methodist University, em Dallas, no Texas. O livro é de 1999, entretanto os editores não especificam o ano em que aconteceu o encontro. Pode-se supor pelas informações registradas no livro que tenha acontecido no ano de 1998.

No primeiro mês de trabalho, o princípio da simplicidade foi seguido, porém, ao fim deste período, ao fazer um “corridão” (um tipo de ensaio geral), “a simplicidade [...] não era simples. Era nua. Era árida. Era sem vida” (p. 94). Ecoava em Brook aquilo que ele dizia ouvir a respeito de sua obra (ele se refere genericamente a pessoas e à imprensa): de que tudo o que ele fazia era simples. E, nesse ponto da montagem de *Pelléas*, ele se sentiu realmente parte daquela “multidão que começa por fazer produções simples”.

Meses depois recomençariam os trabalhos. Desta vez, a cenógrafa, Chloé Obolensky, a mesma de *O cerejal* e de *A tempestade*, trouxe grande quantidade de elementos (como pianos, cadeiras, sofás, pequenas mesas, vasos com palmeiras, aquário) e o trabalho começou em meio a essa variedade de objetos, que, segundo Brook, foi fantástica, no início, sobretudo pelas possibilidades criativas que proporcionou. Aos poucos, porém, à medida que o trabalho avançava, eles foram retirando do espaço os excessos, livrando-se do que não lhes parecia necessário: “Gradualmente aquilo tudo desapareceu, deixando-nos com alguns tapetes, dois pianos, duas cadeiras [...]. Nós mantivemos uma coisa que estava lá desde o início, que era o aquário, com um peixe real dentro. Todo o resto foi embora” (p. 94-5). E quando espetáculo veio a público, diz Brook, foi como se reafirmasse algo que intuía desde o começo da produção. Não por acaso, todos disseram: “Oh, it’s simple” (p. 95).

Essa trajetória que se repete aqui, que se repetiu em *A tempestade*, parece um eterno retorno de Brook a um sentido originário, e, como sempre, retorna a Shakespeare e ao teatro elisabetano, atribuindo a eles o caráter definitivo e irrevogável de teatro *vivo, variado, flexível*, e acima de tudo *simples*.

Do modo mesmo como relata sua tentativa de romper com essa simplicidade, ele deixa claro que a experiência de começar com um excesso de coisas serviu, fundamentalmente, para provar que, seja qual for o caminho, é, afinal, o tapete, com alguns poucos objetos, o que melhor se oferece como espaço para a obra. Lembrando, ainda, que essa percepção do tapete como *espaço vazio* para o acontecimento, se vincularia, desde 1974, indissolúvelmente, ao Bouffes du Nord. Referindo-se a essas duas

montagens – *A tempestade* (de 1990) e *Impressões de Pelléas* – Jean-Guy Lecat diz, na mesma direção, que elas “fundaram suas formas no Bouffes du Nord, e desenharam-se fortemente sobre aspectos do espaço explorados em trabalhos anteriores” (Lecat; Todd, 2003: p. 182).

O próprio Brook se encarregaria de associar a montagem de *O cerejeal* à da ópera de Debussy: “*Impressões de Pelléas* foi encenada num estilo similar ao de *O cerejeal*: tapetes, umas poucas poltronas, um aquário, um vaso de flores, e figurinos que davam o tom do mundo de fim de século da ópera de Debussy” (p. 185).

Este mesmo princípio presidirá a encenação de *Hamlet*, tanto no que diz respeito ao cenário quanto à adaptação do texto de Shakespeare. A *tragédia de Hamlet* é realizada, primeiro, em 2000, numa versão em inglês, e, em 2002, numa versão em francês, a que tive a oportunidade de assistir, neste mesmo ano, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro.

Alguns anos antes, em 1995, Brook montou *Qui est là*, que não é exatamente uma versão de *Hamlet*, mas uma montagem, cuja dramaturgia, tendo *Hamlet* como ponto de partida, produzia uma interlocução entre fragmentos do *Hamlet* e pensamentos de alguns encenadores de teatro como Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Gordon Craig, Brecht e Zeami Motokiyo (ator e dramaturgo japonês), numa costura que não explicitava as fontes das reflexões, como assinalou Silvana Garcia, em “Quintessência e pó. O Hamlet de Brook” (2002).

Para Jean-Guy Lecat, nos trabalhos da última metade da década de 1990, entre os quais se incluíam, na sua opinião, *O homem que* (1997), *Eu sou um fenômeno* (1998) e *A tragédia de Hamlet* (2000-2002), Brook trabalha com ilhas de atuação, cujo princípio regulador é a concentração. A seu ver, nesses trabalhos, se tem operado uma espécie de “diminuição da arquitetura do Bouffes du Nord, tornada pura, abstrata, continente em si do mundo do gesto teatral preciso” (Lecat; Todd, 2003: p. 211). Há, nos três espetáculos, um tapete. Não mais colorido como os *gobelins* e os persas, da época do Mobilier ou da viagem à África ou d’ *A conferência dos pássaros*. Ou como os de *O cerejeal* e de *Impressões de Pelléas*. Trata-se, agora, de tapetes lisos, de confecção industrial, com pouquíssimos objetos, tapetes que nos conduzem para a percepção do seu formato retangular. Esse

formato também se presentifica em *Qui est là*, onde havia um tapete dobrado, em torno de uma cadeira, denotando, segundo Lecat, a sepultura de Ofélia. Na ópera *Don Giovanni* (1998) de Mozart, há igualmente um tablado sobre o palco, que avança um pouco para frente, indo além dos seus limites, num formato quadrado, lembrando um tapete.

Os retângulos se repetiriam na montagem de *Fragments* (2008), onde são encenados cinco textos de Beckett (a este espetáculo também assisti no Centro Cultural do Banco do Brasil – CCBB, no ano de 2008). Nele, além de um pequeno tablado retangular, de espessura fina, cujos contornos eram, às vezes, ressaltados pela luz, outros retângulos se desenhavam na parede de fundo, na verdade duas portas, eventualmente delineadas também pela luz. Em *Fragments*, a luz, em determinados momentos, tinge inteiramente o palco de uma só cor, e delineia estes retângulos com outra tonalidade, em geral o branco, criando essas imagens retangulares que remetem inevitavelmente a exercícios pictóricos abstratos que lembram às vezes as composições de Mondrian ou Barnett Newman. Ao ser tingido, o palco transforma-se num grande volume de cor, numa mancha de cor, cortada, às vezes, pelo traçado de uma outra cor que desenha o retângulo. As cores que tingem vão do preto, ao vermelho, ao azul e ao violeta.

Os tapetes de *O homem que*, assim como os de *Eu sou um fenômeno* são alaranjados, e sobre eles há alguns poucos objetos. Predomina uma única cor. Em *A tragédia de Hamlet*, há, além do tapete vermelhíssimo, delimitando a área maior, agora chamada de “ilha de atuação”, outros pequenos tapetes – dourado, alaranjado, em diferentes tons de vermelho – que ficam sobre aquele maior, definindo ilhas menores dentro dele. Neste caso também predomina uma única tonalidade, o vermelho.

O movimento de concentração, no caso deste *Hamlet*, se dá a ver não só no cenário, mas também na adaptação do texto. A natureza dessa concentração parece aproximar-se cada vez mais de um sentido de sintetização ou de uma forma própria de minimalismo. Sobre a “nova versão de Hamlet”, Silvana Garcia argumenta que “configura não um testamento, mas talvez uma síntese, um novo shifting point” (Garcia, 2002: p. 39) no trabalho de Brook.



A reconstrução do texto, como já se esboçara em *Qui est là*, impõe um recorte que elimina praticamente toda referência exterior ao drama vivido pelo protagonista. Não encontramos no Hamlet brookiano nem os desdobramentos políticos representados pela figura de Fortimbrás, nem os pequenos enredos ligados à família do conselheiro Polônio. Também minimizam-se as referências ao desterro do protagonista rumo à Inglaterra. Além disso, “todo o primeiro ato reduz-se ao encontro de Hamlet com o espectro do seu pai. Nenhum personagem supérfluo; além do fantasma, apenas Hamlet e Horácio” (p. 40). Ainda segundo Silvana Garcia, os principais momentos do texto foram preservados. Como os diálogos com Ofélia e com a Rainha, que sofreriam apenas pequenos cortes. O solilóquio que Hamlet pronuncia a caminho da Inglaterra foi, no entanto, cortado. Mas a alteração mais significativa talvez tenha sido o deslocamento do solilóquio “Ser ou não ser” do seu lugar original.

Brook procedeu a uma adaptação que elimina justamente o caráter múltiplo e variado que exaltava em Shakespeare, enveredando por um minucioso esquadrinhamento do que *Hamlet*, no seu entender, teria de essencial. Além disso, o caráter metalingüístico que Silvana Garcia diz persistir “impregnando todo o espetáculo” (p. 41), como uma herança de *Qui est là*, não modifica o fato de, em *A tragédia de Hamlet*, todos os fios, que, em Shakespeare, se dirigem para pontos variados, se acharem, na versão brookiana, amarrados, exclusivamente, na figura do personagem Hamlet. “É disso, pois, que trata Hamlet: dele mesmo, de suas dúvidas, de seus exames e inquirições” (p. 39-40), sintetizaria Silvana Garcia, sublinhando talvez à revelia o movimento de homogeneização a que o encenador submete o texto shakespeariano.

Ao cortar os “excessos”, deixando o “essencial”, Brook vai ratificando uma concepção que privilegia a linearidade, que conduz o espectador a uma imersão não num universo variegado, múltiplo, explosivo, mas no indivíduo, uma imersão de caráter existencialista.

Isso pode nos levar de volta às considerações de Brook sobre o espetáculo *A conexão*, do Living Theatre. Voltemos ao que ele dizia a respeito daquela montagem na época em que foi realizada, em 1959. Ao seu comentário de que ali se produzia um tipo de ilusão, devido

principalmente a dois fatores. O primeiro deles seria a utilização de todo o volume do espaço, incorporando o espectador na obra, coisa que passa a acontecer também na trajetória teatral de Brook. Acentuadamente depois que ele se estabelece no Bouffes e incorpora o *espaço vazio* do tapete. O segundo fator era o foco no indivíduo. Isso Brook dizia ser o futuro do naturalismo, pois, para ele, aquele espetáculo do Living Theatre apresentava-se já como um tipo de evolução do naturalismo, ou como um naturalismo saturado, de acordo com a denominação que ele empregava na época.

O cenário de *A tragédia de Hamlet* (assim como o de *O homem que e o de Eu sou um fenômeno*), nas palavras de Lecat, é como uma concentração do Bouffes, capaz de conter o gesto teatral preciso. A meu ver, ao contrário, parece a ratificação de um esteticismo do *espaço vazio*. O tapete, como qualquer *lugar* – entendido como *construção, edificação* – pode oferecer-se como espaço vazio – como habitação, para usar as definições de Martin Heidegger relativas ao construir e ao habitar: “Espaço [...] diz o lugar arrumado, liberado para um povoado, para um depósito. Espaço é algo espaçado [...]. O espaçado é [...] o que se reúne de forma integradora através de um lugar, ou seja, através de uma coisa do tipo ponte” (Heidegger, 2002: p. 134).

Entretanto, no conjunto da obra de Brook, o tapete, a partir não da sua utilização, mas da sua assimilação, de sua incursão no Bouffes e em outros teatros, tornou-se uma convenção acrílica, uma representação do que quer que se materialize sob o a pecha do *espaço vazio*. Um tipo também de parede, que, como uma moldura horizontal, emoldura um *espaço vazio* onde se quer produzir um gesto essencial. O novo ponto de vista a que se refere Silvana Garcia talvez seja mesmo o da síntese que conduz ao convencional, que reúne num conjunto unívoco, *o essencial*.

A carta de Artaud a René Daumal, de 14 de julho de 1931, citada por Béatrice Picon-Vallin em ensaio sobre Jacques Polieri, se confrontada com os últimos espetáculos de Brook, soa profética ou anacrônica:

Todos os meios de expressão especificamente teatrais cederam, pouco a pouco, lugar ao texto que, por sua vez, absorveu a ação de tal maneira que, no final das contas, viu-

se o espetáculo teatral reduzido a uma só pessoa monologando na frente de um biombo (Picon-Vallin, 2006: p. 72).

Esse parece o caminho para um teatro essencial concentrado exclusivamente na relação entre o ator e espectador, por meio do texto. Artaud talvez pudesse visualizar criticamente essa redução exatamente porque caminhava em outra direção.

A obra teatral de Peter Brook, em direção oposta à formulação – em seus textos – da mudança de ponto de vista [*shifting view point*] como aspecto fundamental de sua trajetória e de sua poética teatral, tende, a partir do estabelecimento no Bouffes du Nord, para uma estética unificadora. Mas somente a partir desse momento, pois toda sua obra anterior desmente tal fato. Embora seu discurso objetivo seja o da multifocalidade, seja invariavelmente marcado pela referência às mudanças de ponto de vista, seus ensaios e artigos (desde os mais antigos, de 1946), deixam transparecer a presença de uma inflexão no sentido de uma certa unificação.

Essa restritiva, entretanto, no que se refere à cena, só se fará sentir em sua obra teatral posterior aos *espetáculos no tapete*, desde a fixação do C.I.R.T. e do C.I.C.T. no Bouffes, a partir de 1974, quando então, começa a se definir essa espécie de unificação estética, o que não se via em sua obra nos períodos antecedentes, isto é, de 1973 para trás, até 1942.

*Em Marat/Sade* – espetáculo, 1964, e filme, 1967 – vemos migradas referências de pintores renascentistas como Hieronymus Bosch (1450-1516) e Pieter Bruegel (1525-1569). Uma pintura de Bosch, em particular, parece presentificada na montagem de Brook: *Cristo carregando a cruz*. Peter Brook, entretanto, não faz nenhuma menção a esse respeito. Já para a montagem de *Medida por medida*, de Shakespeare, em 1956, Brook conta que se inspirou em obras dos dois artistas: “pensava que a função do diretor era criar uma imagem que permitisse à platéia penetrar no âmago da peça e por isso reconstruí os mundos de Bosch e Brueghel, assim como havia me inspirado em Watteau ao dirigir *Trabalhos de amor perdidos*” (Brook, 1994: p. 29).

Ele relata as duas situações citadas – da inspiração em Bosch e Bruegel, e em Antoine Watteau (1684-1721) – como equívocos. É possível que as imagens plásticas – pinturas, nesse caso – servissem apenas como suportes para um jovem diretor inexperiente, e que seu uso tenha resultado na ênfase em meras ilustrações. Contudo, é notável, em sua obra, a insistência em referências pictoriais – como na encenação de *Fragments* – e, particularmente, a presença de imagens das chamadas festas galantes – “*fête galante*” –, retratadas por Watteau na concepção de Brook para *O jardim das cerejeiras* de Anton Tchekhov.

Brook vai estabelecer uma oposição dentro de sua obra – oposição que começa a se construir por volta do início dos anos 1960 (ele explicita essa percepção quando conta o episódio da quase destruição completa da maquete do cenário de *Rei Lear*, em 1962) – entre a produção de *imagens impactantes* e *o simples*, isto é, um *algo*, ainda embrionário no momento em que ele escreve, que irá se definindo ao longo dos próximos anos como *concentração* na relação ator-espectador, na contação da história, e no jogo com o imaginário, *propiciada* por um *lugar vazio*, que, por sua vez, é o que dá condição ao *espaço vazio*, aberto ao ato criativo, campo de produção simbólica. O caminho de Brook, que tento retratar, é processual e circular, e, inevitavelmente, cheio de contradições.

As questões apresentadas até aqui corroboram, de um lado, um perfil que se delineia desde o início da carreira de Brook, que é o da multiplicidade de perspectivas e o da rejeição a escolhas únicas. Essa pluralidade é, contudo, contrariada, a partir do encontro do tapete com a arquitetura do Bouffes, por uma marca de estilo, marca que, por sua vez, se insinua num discurso que começara a se construir bem antes. Essa poética do *espaço vazio* que vai se constituindo, desde fins dos anos 1950, e início dos 1960, a partir de experiências e práticas distintas, vai conduzir, mais adiante, todos os espetáculos a um caminho estético semelhante. As experiências que o produziram, todavia, não carregam qualquer marca estilística, muito pelo contrário, são dominadas pela diversidade.

Do ponto de vista das peças encenadas, a obra teatral brookiana continuará, a partir do Bouffes, extremamente diversificada. A alguns Shakespeares inéditos em sua carreira, assim como a novas versões de

montagens já realizadas de obras shakespearianas, se acrescentariam *Dias felizes*, de Samuel Beckett, o *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, *O cerejal*, de Tchekhov, a peça *Os Ik*, baseada em livro do etnólogo Colin Turnbull, o épico *Mahabharata*, o poema sufi de Farid ud-Din Attar: *Conferência dos pássaros*, as óperas *Carmem*, de Bizet, *Don Giovanni*, de Mozart, e as *Impressões de Pelléas*, de Debussy, além de *O osso*, de Birago Diop, *O homem que*, texto baseado em *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*, do neurologista Oliver Sacks, *O grande inquisidor*, adaptação de *Os irmãos Karamazov* de Dostoiévski. Montaria, igualmente, o *Kaspar*, de Peter Handke, *Far away*, peça de Caryl Churchill, *Eu sou um fenômeno*, baseado no relato, pelo neuropsicólogo Alexander Luria, do caso de Solomon Shereshevsky, homem dotado de memória prodigiosa e de sinestesia, além do chamado “teatro das favelas” sul-africano, com *Sizwe Banzi morreu*, da reunião de cinco peças curtas de Beckett em *Fragments*, e de várias outras adaptações e peças.

Observando os comentários de Brook (em entrevistas, artigos, livros etc.), verifica-se que, se, por um lado, ele sempre reafirma sua *mudança de ponto de vista*, por outro, ele repetidamente reitera suas convicções sobre o *espaço vazio* e sua busca pelo *simples*. Essas convicções tornaram-se, pós-Bouffes, comprometimentos que se assemelham àquelas mesmas crenças engessadas contra as quais ele se opunha. O movimento que o levou a rejeitar os cenários e a produção de imagens impactantes, como ele mesmo assinala, e a encontrar na simplicidade do tapete um tipo de plenitude e de campo aberto para o acontecimento teatral, no fluxo das próprias experiências, foi se transformando num movimento de fixação da forma. Nos *espetáculos no tapete*, feitos na África, o tapete, na sua vacuidade, se oferecia como um espaço para história, isto é, nele, erguiam-se espaços imaginários e esse era o vínculo entre os atores e os espectadores. O problema é que o tapete foi carregado para dentro do teatro, e essa conjunção entre tapete e Bouffes acabaria se impondo invariavelmente sobre toda e qualquer variedade de sentidos.

John Heilpern, autor de *The conference of the birds: the story of Peter Brook in Africa*, assinala o seguinte:

Você pode ver a África na produção de Brook [...]. O pomar de cerejas tem lugar sem cenários, em tapetes. O Mahabharata não tem cenários, também. É representado em tapetes e terra. [...] toda produção que Brook tem feito desde a África tem sido a mesma produção (Heilpern, 1999: p. 1-2).

A perspectiva dele, ao dizer isso, é inteiramente diferente da leitura que faço dessa reiteração que, a meu ver, Brook faz de sua obra a cada nova obra. O tapete originalmente era apenas um delimitador da área de representação num espaço qualquer – praça, mercado etc. –, onde, utilizando um objeto, um som, um fragmento de tema, o ator podia explorar diretamente a relação com o espectador. Entretanto, ao unir-se indissolavelmente ao teatro, o tapete se enrijece e torna-se mais uma parede, perdendo a função de lugar que se oferece como *espaço vazio*.

Em entrevista a Denis Bablet, em novembro de 1972, um pouco antes da viagem a África, mas já depois da viagem ao Irã, onde Brook e o seu grupo de atores internacionais fazem o primeiro *espetáculo no tapete*, Brook diz o seguinte: “Hoje, eu digo ao eletricista: ‘Holofote!’ Quero de qualquer jeito, que tudo fique claro, que não haja a menor sombra. É pelo mesmo processo que nós chegamos ao tapete, sem nada mais” (Bablet, 1973: p. 28). A declaração de Brook, nesse início da década de 1970, resume, de certo modo, uma poética que acabaria por se institucionalizar, por ampliar a sua normatividade, a meu ver, principalmente depois de seu estabelecimento no Théâtre des Bouffes du Nord.

### **Referências bibliográficas**

BABLET, Denis. Rencontre avec Peter Brook. Travail théâtral, n. 10, Paris, oct-jan 1973.

BANU, Georges. Peter Brook et la coexistence des contraires. BANU, Georges (org.). *Brook: Les voies de la création théâtrale*. Col. Arts du spectacle, v. 13. Paris: CNRS, 2002.

BANU, Georges. *Peter Brook: de Timon d’ Athènes à Hamlet*. Paris: Flammarion, 1991.

BROOK, Peter. *The empty space*. New York: Touchstone, 1996.

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

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

GARCIA, Silvana. Quintessência e pó: O Hamlet de Brook. *Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*, n. 15, Rio de Janeiro, out-dez 2002.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. *Ensaaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.

HEILPERN, John. *The conference of the birds: the story of Peter Brook in Africa*. New York: Routledge, 1999.

LECAT, Jean-Guy; TODD, Andrew. *The open circle: Peter Brook's theatre environments*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

MEYERHOLD, Vsevolod. El teatro naturalista y el teatro de atmosfera. *Textos teóricos vol. 1*. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1972.

MOFFITT, Dale. *Between two silences: talking with Peter Brook*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1999.

PICON-VALLIN, Béatrice. Jacques Polieri na história das artes do espetáculo. (Apostila complementar ao livro *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Folhetim Ensaaios, n. 2. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto; Letra e Imagem, 2006). Publicado em *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. L'espace et le temps. BANU, Georges (org.). *Brook: Les voies de la création théâtrale*, v. 13, Col. Arts du spectacle. Paris: CNRS, 2002.

### Referências videográficas

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

*Marat/Sade*. Direção: Peter Brook. Produção: The Royal Shakespeare Company, United Artists, Lumivision, Water Bearer Films. Grã-Bretanha, 1967.

*La tragédie de Carmen*. Direção: Peter Brook. Produção: C.I.C.T., Antenne 2, Bavaria Atelier Munich, Alby-Films. França, 1983.

*The tragedy of Hamlet*. Direção: Peter Brook. Produção: Arte France, BBC, NHK Japan e Agat Films & Cie. França, 2001.

