



TRAJES DE CENA EM TEMPOS DE GUERRA: *U.S.* (1966) A PERFORMANCE BROOKIANA

Costume of wartime scene: U.S. (1966) Peter Brook's performance

ORTIZ, Sergio R. L.; Doutorando em Artes Cênicas (ECA-USP); Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, sergiolessa@usp.br¹

Grupo de Pesquisa em Cenografia e Indumentária

Resumo: Este artigo trata da análise de um espetáculo *U.S.* de Peter Brook, um espetáculo performático que foi elaborado como uma reflexão sobre o momento da Guerra do Vietnã. Aborda questões sobre o processo de concepção do cenário e trajes de cena para o espetáculo *U.S.* e apresenta de forma breve os contextos da Guerra do Vietnã e as discussões políticas que envolveram a montagem do espetáculo, assim como a maneira como foram conduzidas as propostas dos elementos cênicos dessa peça performática.

Palavras chave: Traje de cena, Peter Brook, *U.S.*, Guerra Vietnã

Abstract: This article deals with the analysis of the *U.S.* play directed by Peter Brook, a performative spectacle that was elaborated as a reflection on the moment of the Vietnam War. It addresses questions about the set and costume design process for the *U.S.* play and briefly presents the contexts of the Vietnam War and the political discussions that involved the setting up of the show as well as the way in which the elements' proposals were conducted of this performance piece.

Keywords: Costume design, Peter Brook, *U.S.*, Vietnam War

Introdução:

Com o final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), uma nova ordem mundial se estabelece. Surgem claramente dois polos concorrentes: capitalismo e comunismo, que passam a estruturar o mundo, politicamente, a partir de suas bases filosóficas. A Europa, nesse momento, assolada pela guerra, passaria por um período de intensa reconstrução e recomposição durante os anos de 1950.

¹ Diretor de teatro, cenógrafo e figurinista, mestre em Artes Cênicas com pesquisa sobre a cenografia e indumentária do diretor inglês Peter Brook: "Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook." É também arquiteto e urbanista formado pela (FAU-USP), professor e auxiliar de coordenação no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.



Em 1955 inicia-se a Guerra do Vietnã, um conflito que colocava nos holofotes globais as tensões entre os dois extremos políticos. A década seguinte pode ser compreendida em dois momentos. Um período, que abrange os cinco primeiros anos, marcado por um lirismo nas manifestações socioculturais, uma tendência ao idealismo e ao entusiasmo como fomentadores do espírito de luta pelos direitos do povo. E a segunda metade, com o recrudescimento das relações, assinalada pelo acirramento da rixa e pelos vários protestos organizados por forças estudantis contra a ameaça de endurecimento dos governos.

Em meio a este contexto, o artigo trata da análise de um espetáculo *U.S.* de Peter Brook, um espetáculo performático que foi elaborado como uma reflexão sobre o momento da Guerra do Vietnã. Aborda questões sobre o processo de concepção dos elementos visuais e os trajes de cena do espetáculo, em que as discussões políticas definitivamente envolveram o contexto da montagem teatral e conseqüentemente marcaram as propostas dos elementos cênicos dessa peça performática.

Um dos principais objetivos dessa pesquisa é compreender de que forma essa situação de tensões e conflitos impactou no trabalho do diretor que iniciava sua busca pelo processo de espiritualização. Trata-se de uma pesquisa inédita, embasada em pesquisas bibliográficas, cujos autores mais significativos são o próprio Peter Brook com seu livro **O Ponto de Mudança**, Albert Hunt e Geoffrey Reeves com livro **Directors in perspective: Peter Brook** e Richard Helfer e Glenn Loney com **Peter Brook: Oxford to Orghast**.

Acirramento da divisão do mundo entre capitalismo e comunismo: a Guerra do Vietnã e o ano de 1968.

Durante os anos de 1950, os considerados “Anos Dourados”, expressão remanescente do sonho americano, marcados por uma intensa crise do moralismo rígido da sociedade, não empolgavam mais os jovens. A partir da segunda metade da década, observa-se algumas revoluções comportamentais e tecnológicas. Em meio a esse contexto, a Guerra do Vietnã foi, de fato, um conflito que refletia muito as tensões entre o universo comunista e capitalista. Iniciou-se em 1955 e durou até a queda de Saigon com



a vitória dos comunistas em abril de 1975. Trata-se da segunda das Guerras da Indochina travada entre os governos do Vietnã do Norte - apoiados pelos países comunistas entre eles União Soviética e China, e o Vietnã do Sul, sustentados pelos Estados Unidos, Coreia do Sul, Austrália e Tailândia, representando o bloco dos capitalistas.

Apesar do conflito político marcado pela polarização mundial, há a indícios de que a Guerra do Vietnã decorreu do conflito ocorrido na região durante os anos de 1946 a 1954: a primeira Guerra da Indochina, que culminou na Independência do Vietnã. Naquele momento, os vietnamitas com o intuito de interromper o domínio colonial da França sobre a região da Indochina Francesa, se rebelaram contra as tropas francesas.

O final desse primeiro conflito culminou na Conferência de Genebra, que estabelecia a criação de dois governos distintos: O Vietnã do Norte e o Vietnã do Sul. Nesse mesmo evento, também ficou acertado que a unificação dos dois países ocorreria com o resultado das eleições gerais de 1955. Contudo, as eleições não foram realizadas, pois o governo sul-vietnamita se recusou a participar das eleições, uma vez que não confiava no governo do Norte para que as eleições fossem conduzidas de forma livre.

Sabe-se também que o governo do Norte, nesse período, promoveu alguns atos de sabotagem no Vietnã do Sul, estimulando assim, um aumento gradativo das tensões no período de 1955 a 1959, o que culminou, mesmo sem um processo de formalização, no início da Guerra do Vietnã. De um lado estava a Frente Nacional de Libertação do Vietnã, formada pelos exércitos norte-vietnamitas – os vietcongues associados aos comunistas, contra os soldados do exército sul-vietnamitas aliados às tropas norte-americanas e aos capitalistas.

O envolvimento dos Estados Unidos nos primeiros anos do conflito se restringia a doação de armamentos e a cessão de alguns militares que atuavam como conselheiros para os exércitos do sul. Com a morte do presidente americano John F. Kennedy no atentado na cidade de Dallas em 1963, abriu-se o caminho para que o país entrasse efetivamente nos conflito em 1965. Com o Incidente do Golfo de Tonquim, em 1964, quando o destróier norte-americano USS Maddox foi supostamente atacado duas vezes por um torpedeiro dos vietcongues, a entrada dos americanos se concretizou, pois permitiu que o presidente americano Lyndon B. Johnson, obtivesse apoio no Congresso podendo aumentar a presença militar na região.



Sobre o sentimento que estava implícito na sociedade norte-americana durante o início do envolvimento dos Estados Unidos no conflito, Natália Nóbrega de Mello, em sua tese de doutorado - **Os Intelectuais Saem da Guerra**, comenta que

Desde meados de 1960, os Estados Unidos estavam vivenciando rebeliões estudantis, um declínio da confiança no governo, um aumento do sentimento pró-isolacionista e um profundo questionamento das políticas de Guerra Fria e das instituições que tiveram um papel importante na política externa pós-2ª Guerra Mundial. Múltiplos e crescentes conflitos e embates entre militares, políticos e intelectuais demonstravam a amplitude e intensidade da crise. (MELLO, 2017, p. 01)

Enquanto os norte-americanos estiveram envolvidos diretamente no conflito, sua participação foi intensa. Como exemplo, pode-se observar que em 1969 haviam aproximadamente quinhentos e quarenta e três mil soldados posicionados nos campos de batalha. Entretanto, sua participação era bastante controversa por todo mundo, pois seus guerreiros se envolveram em ataques contra civis de aldeias camponesas, que apoiassem os vietcongues.

Durante as investidas contra o exército inimigo as tropas americanas utilizaram bombas incendiárias, conhecidas como napalm, e armas químicas, como o agente laranja, que destruíam as plantações e desfolhavam as árvores de florestas - utilizadas como esconderijos pelos vietcongues. Além disso, relata-se que ainda hoje, é possível perceber os efeitos e os impactos ambientais oriundos do uso desse arsenal químico na região.

Desse modo, tendo em vista o contexto relatado pela cientista política Natália Mello, associado às marcas da violência cometida contra os civis vietnamitas, reforçavam a polêmica sobre a participação dos Estados Unidos no confronto. As pressões eram tanto as internas da sociedade americana que aclamavam pela saída do conflito, quanto externas entre os demais países capitalistas liderados pelos norte americanos.

Alguns fatores foram fundamentais para o incremento das ações populares que defendiam a saída do conflito. Dentre eles destacam-se: a divulgação de imagens da guerra, exibindo as atrocidades praticadas pelos seus soldados - desde bombardeios indiscriminados até a instituição de campos de concentração, associado ao crescimento no número de mortos no exército americano. Os protestos pelo fim da Guerra do Vietnã em defesa da liberdade e da democracia, cresciam sobretudo dentre os membros do



movimento da contracultura², que revolucionaram toda década de 1960, na maior parte dos países ocidentais, influenciando outros movimentos por todo planeta.

A pressão popular foi ampliada com as revoltas nas Universidades de Berkley e Kent, em que jovens que protestavam contra a Guerra e morreram em confronto com a Guarda Nacional. Esse desastre deu origem a passeatas e manifestações que se espalharam por todo o país e irradiaram pelo mundo. A participação dos Estados Unidos no conflito do Vietnã durou até 1973, quando a reivindicação social aliada à imprensa do país pressionou o presidente Richard Nixon a propor um cessar-fogo com as tropas norte-vietnamitas.

Em junho do mesmo ano, o senado americano proibiu a participação de soldados americanos no conflito. Com os Estado Unidos fora da Guerra, precipitou-se a conclusão da investida com a vitória do Vietnã do Norte em 1975. Na ocasião a capital do Vietnã do Sul, a cidade de Saigon, foi conquistada pelas tropas vietcongues. A guerra foi encerrada e o país unificado sob o regime comunista.

Em relação específica às questões que envolviam o período de montagem do espetáculo, destaca-se o ano de 1968, um momento histórico, em que na França uma insurreição popular que superou barreiras étnicas, culturais, de idade e de classe reivindicou por reformas salariais, de jornada de trabalho, de idade de aposentadoria, e direitos dos sindicatos nas fábricas, ou seja, transformações sociais radicais que foram negligenciados por muito tempo pelo governo, e posteriormente, se espalharam por toda Europa e influenciaram o mundo.

Já na Inglaterra, iniciam-se, em 1968, cortes maciços na previsão orçamentária, feita pelo governo para aquele ano, levando os jovens a questionar o regime, sob a liderança de Harold Wilson, do Partido Trabalhista. Além disso, revoltados com o apoio do seu primeiro ministro à Guerra do Vietnã, mais de duzentos e cinquenta estudantes ingleses ocupam a Aston University e mais de três mil estudantes de Liverpool, Leeds, Bristol, Keele e Manchester cercam a Prefeitura de Sheffield, pedindo a deposição do

² A contracultura é definida como um ideário que questiona os valores centrais vigentes e instituídos na cultura ocidental. Muitos consideram o existencialismo de Sartre como um marco inicial da contracultura, já na década de 1940, com seu engajamento político, defesa da liberdade e pessimismo com o pós-guerra. Sendo assim, uma das principais buscas é uma maior integração cultural e humana em busca de uma dimensão mais universal. Desenvolveu-se principalmente nos Estados Unidos com o movimento hippie, bem como na América Latina e Europa motivados pelos estudantes universitários.



ministro do seu cargo. Apesar da pequena repercussão, também ocorreu uma greve das maquinistas tecelãs da Ford, inaugurando o movimento de trabalhadoras por salários iguais, assim como, a primeira marcha de enfermeiras. Ao mesmo tempo, a Irlanda do Norte vê nascer o movimento de massas por direitos civis.

***U.S.* - experiência performática: uma resposta de Brook aos tempos de guerra**

Antes de apresentar o processo de concepção do espetáculo *U.S.*, é relevante destacar que as primeiras experiências performáticas ocorreram no começo da década de 1960 e tiveram uma estreita relação com o fazer teatral, uma vez que envolviam o público em uma participação ativa, com o intuito de provocar ações não previstas durante o processo de criação. Nessa mesma época, o artista Allan Kaprow utiliza o termo *happening* também como forma de manifestação artística espontânea. É relevante destacar que como o surgimento desta expressão artística é contemporâneo à Peter Brook, e seria inevitável que em algumas experiências, denominadas por ele como: “mais livre”, fossem embasadas em alguns conceitos performáticos.

Dentre elas, destaca-se *U.S.* espetáculo performático realizado na Royal Shakespeare Company em 1966 - uma peça engajada sobre a Guerra do Vietnã, concebida com bases na estrutura do *happening*. Para Brook, tratava-se de uma guerra inexplicável que movimentou a companhia a criar coletivamente um espetáculo, o mais rápido possível, como forma de refletir sobre o que estava-se fazendo no Vietnã. O grupo de artistas tinha a sensação de que o assunto deveria ser discutido por meio da arte. Porém, havia uma questão: como colocar em cena eventos atuais sem criar um Teatro Documentário?

Em dezembro de 1965, Brook teve uma reunião com seus colaboradores e durante o encontro se colocaram preocupados com os desdobramentos da guerra. Pensavam sobre como a vida da população residente em Londres era afetada pela consciência dos eventos que estavam ocorrendo no Sudeste Asiático. Nesse mesmo momento, veio à tona a questão central de *Bhagavad-Guita*: um guerreiro prestes a ir para a batalha, pensa: “Devo lutar?”. Parecia, para o diretor, que dar um retorno negativo à questão da mitologia hindu seria o mais sensato, porém, como as pessoas estavam



efetivamente lutando no Vietnã, proferir preceitos morais naquele momento seria um gesto inútil.

O diretor inglês sentiu que o espetáculo deveria ser feito de uma nova maneira, e, nesse caso, a urgência foi mais importante que a arte. O trocadilho do título já expressava intenções do grupo. Deveria se referir tanto a situação dos Estados Unidos (United States), mas não poderia ser descrita de maneira como se fosse um problema distante, referente apenas a “eles”; *U.S.* significa em inglês também a palavra “nós”, o que evidencia que as questões com a situação no Vietnã, também era responsabilidade de todos.

Na equipe de *U.S.*, muitos dos coautores eram socialistas devotos, enquanto a política dos atores era fundamentalmente emocional e respondia instantaneamente à injustiça e ao sofrimento. Segundo Brook, em **Fios da Vida**,

Quanto à ideologia não tínhamos qualquer base de acordo, mas a imediaticidade angustiante da destruição sem sentido nos uniu. Isso nos levou a territórios muito novos na ocasião: improvisávamos, por mais inadequadamente que isso se desse, as brutais crueldades que queríamos retratar ao fazermos exercícios que simulavam mutilações, sacrifícios e morte. (BROOK, 2000, p. 193)

Os atores em sua maioria, já haviam participado de montagens anteriores desenvolvidas na Royal Shakespeare Company sobre a temática do Teatro da Crueldade de Artaud e no espetáculo *Marat-Sade* de Peter Weiss. E nesse processo, a elaboração do texto foi concebida a partir da reação do grupo de atores e pesquisadores teatrais que já estavam trabalhando com Brook, e perceberam que o Vietnã era uma situação muito mais poderosa, intensa e relevante do que qualquer drama que já havia sido publicado anteriormente.

Era urgente se discutir não sobre as guerras antigas que ocorreram no passado, supondo que fossem mais vivas do que as atrocidades atuais. Assim, iniciaram o processo com o intuito de promover uma reflexão sobre a situação vietnamita daquele momento. Todos estavam saturados dos frequentes noticiários, reportagens e programas de televisão. E sentiam que a superexposição aos horrores da guerra já não tinha mais efeito sobre a população.



Porém, se fosse colocada no teatro, em uma situação ritualizada, seria possível refletir sobre os acontecimentos de uma maneira distinta. Brook não tinha pretensões que a peça convertesse ninguém. Contudo, o espetáculo poderia plantar uma semente de mudança, de modo que quando as pessoas fossem confrontadas mais tarde por situações semelhantes, poderiam reagir de outra forma. Conforme ressaltado por Albert Hunt, autor colaborador de Brook no processo, “se apenas uma ou duas pessoas começassem a mudar, o trabalho teria valido a pena.” (HUNT; REEVES, 1995, p. 97)

Verificaram se haveria alguma obra já realizada que refletisse sobre esse conflito, porém, como era esperado, perceberam que não havia nenhuma obra acabada sobre a questão. Então, uma equipe formada por vinte e cinco atores, um grupo de autores dentre eles Hunt, Chrales Wood e Geoffrey Reeves, a cenógrafa e figurinista Sally Jacobs, o poeta Adrian Mitchell e o compositor americano Richard Peaslee, liderados pelo diretor inglês, decidem investigar por alguns meses a situação do Vietnã. Sabe-se, através de relatos de Brook que tiveram

acesso a documentos que nos permitiram reconstruir de maneira precisa muitas das assombrosas técnicas do exército americano que eram usadas para treinamento de tortura. Deciframos a busca cega pela estética em muitas das imagens dos fotógrafos de guerra que ganharam prêmios e ouvimos em fitas a pueril risada de deleite das tripulações dos bombeiros ao assistir aos lampejos coloridos e às pequenas lufadas de fumaça branca que transformavam em uma cidade de brinquedo as vilas e as vidas humanas que estavam destruindo. Ao mesmo tempo tentamos entrar no espírito do próprio Vietnã, estudando o seu teatro popular e explorando as técnicas asiáticas nas quais lendas antigas ainda eram encenadas por trás do campo de batalha. (BROOK, 2000, p.194)

Recebiam visitas de correspondentes de guerra, militares subversivos e autores engajados que propunham esquetes para serem incluídas no material do espetáculo. Conforme mencionado anteriormente sobre a questão do texto do *Bhagavad-Guita*, era indagada pelo grupo a todo o momento. O que aconteceria se o general encarregado das forças americanas de repente parasse e se permitisse ponderar sobre a questão: Por que se deve lutar? O acesso aos registros sobre o que estava ocorrendo na guerra era tão contundente e intenso que ao longo de quinze semanas de ensaio, os atores puderam



estabelecer com a situação vietnamita uma relação tão visceral, o que provavelmente não teria ocorrido se optassem por realizar um espetáculo com um texto pré-estabelecido.

A construção do espetáculo ocorria a partir de situações que eram improvisadas. Os atores eram incentivados a se comunicar uns com os outros em ritmos e sem uso de palavras. Para Brook, o texto em si não tem uma mensagem, surge de um trabalho experimental de laboratório, que foi elaborado a partir de uma série de tentativas para resolver um determinado problema. Mas de qualquer forma, quando os atores ficavam sentados em silêncio no final do espetáculo, se colocava a cada espectador a seguinte questão: “qual a nossa verdadeira atitude, aqui e agora, em relação ao que está ocorrendo dentro de nós e no mundo a nossa volta?” (BROOK, 1989, p. 89)

A pesquisa estava voltada para a criação do que se denominou de teatro de confrontação: “o que confronta o quê, quem confronta quem?” (*idem*) E no caso do Vietnã, o grupo percebia que a situação de forma definitiva afetava a todos, embora também não afetasse ninguém. Se as pessoas pensassem, por um só dia, no horror da Guerra e contrastassem com a normalidade de suas vidas quotidianas, certamente haveria uma tensão entre estes dois polos.

Na conclusão do espetáculo, que não tinha um final formal, um ator sacava um isqueiro e incendiava uma borboleta. Todas as noites, segundo relatos, o público ficava chocado com o sacrifício, mesmo que secretamente, segundo Brook, aquele fosse apenas um pedaço de papel branco dobrado. Depois desse momento, ninguém no palco se movia, a ação coletiva congelava, deixando os atores e o público frente à interrogação da peça: “O que é essa infinita cadeia de massacres? Como podemos viver com ela?”

Segundo Hunt, a qualidade e a duração do silêncio no final do espetáculo dependia do público: às vezes haviam aplausos entusiasmados, o que parecia bastante incoerente, todavia, com mais frequência, a plateia partia impressionada e em silêncio. Explica que

certa noite, a borboleta não se queimou: quando o ator Bob Lloyd tirou o isqueiro do bolso, uma mulher de meia-idade subiu ao palco da fila da frente e o impediu. A senhora disse: "Você vê, pode fazer alguma coisa". Quando ela viu o que ele tinha na mão, virou-se para a amiga e disse "É só papel". Eles eram dois Quakers que já tinham visto o show uma vez do balcão; que haviam comprado os assentos na primeira fila para que pudessem parar o



que achavam que era um ultraje acontecer de novo. A empresa, especialmente Bob Lloyd, admirou muito a coragem da ação. (HUNT; REEVES, 1995, p. 112)

Cada elemento do espetáculo fora criado somente para os setores específicos da população londrina que compareceram às cinquenta apresentações no Teatro Aldwych. Para o diretor, o erro cometido com a experimentação em *U.S.* foi a sensação de se sentirem obrigados a incluir o espetáculo em seu repertório. Um repertório se repete e, para se repetir, alguns elementos devem ser fixados. As regras da censura britânica não permitiam que atores adaptassem e improvisassem nos espetáculos. Fixar, nesse caso, era o início de um deslize em direção ao “teatro morto”, pois a vivacidade dos atores se esvaía à medida que diminuía o imediatismo da relação com o público e o seu tema.

A concepção do cenário e dos trajes de cena em *U.S.*

Em relação à concepção dos cenários e trajes de cena do espetáculo *U.S.* vale indicar que foram desenhados por Sally Jacobs, cenógrafa e figurinista parceira de Brook desde 1964 com a montagem de Teatro da Crueldade. Contudo, nesse processo sobre a discussão sobre a Guerra do Vietnã, Jacobs relata que estava com problemas para chegar a uma solução tanto para os trajes de cena quanto para a cenografia. Iniciou o processo tentando juntar pedaços de elementos soltos, porém, nem ela nem a direção estavam satisfeitos com a solução espacial.

Então, começou tentando juntar pedaços de arame farpado no palco. Porém, como não havia um suporte que conseguisse conferir uma estrutura para a proposta, acabaram achando que não seria uma boa ideia. Em entrevista cedida a Hunt, indica que a estrutura não assumia uma forma. Não se sabia onde deveriam ser colocados os elementos, que pareciam soltos sem criar qualquer tipo de relação. A única certeza era que o cenário aconteceria no palco do Teatro Aldwych com os pedaços de destroços que seriam explorados pelos atores em cena.

Então, Sally traz um conceito para a cenografia - um livro de arte *pop* chamado de Soldado Morto. Embora ainda não fosse a solução para esse cenário, expressava muito sobre o que o grupo buscava revelar ao público. O conceito pareceu tão conectado com a



proposta, que não se sabia exatamente no que iria resultar, porém tinham certeza que deveria ser aproveitado em algum momento. Uma vez estabelecido o conceito artístico da peça, a cenógrafa relevou que completou a estruturação para o espaço cênico quando seu amigo lhe disse que em todos os países envolvidos em guerra, se formam enormes depósitos de lixo de tempos em tempos. Nesses amontoados encontravam-se diversos tipos de entulhos: coisas que sobraram, peças e mais peças de elementos culturais, carcaças de veículos, asas de avião, tanques de guerra velho. Parecia a designer que era exatamente essa situação que deveria ser reproduzida.

Assim, a solução encontrada foi reproduzir o Vietnã devastado pela guerra com uma pilha de lixo amontoado em formato de pirâmide, na qual os atores poderiam escalar. De acordo com relatos de Jacobs, essa ideia surgiu de fotos de coleções de pedaços de aviões americanos que os vietcongues exibiam e colecionavam como suas conquistas. No centro do palco havia uma asa de avião, cadeiras velhas e pedaços de mobília que criavam a atmosfera desejada pelo grupo, observado na figura 1. Os atores por sua vez poderiam movimentar os objetos e circular por todo espaço cênico.

Figura 1: *U.S.*, Aldwych Theatre, 1966. Fotografia de Douglas H Jeffery



Fonte: <https://www.vam.ac.uk/blog/museum-life/peter-brook-a-life-and-work-in-pictures>, 2019

No meio do palco, havia uma grande e cromada cerca amarela, com uma cor muito dura e difícil de se olhar. Também faziam parte dos objetos um jipe, bandeiras chinesas e banners de seda. Assim, com essa proposta era possível lidar com as improvisações que surgiam dos ensaios, como a necessidade de se utilizar uma corda bamba. Para completar a ideia dos elementos de cena, em um dos encontros do grupo no apartamento da cenógrafa, ela exibiu a todos o modelo de um enorme soldado americano,



deitado de bruços, que seria suficientemente grande para preencher quaisquer lacunas no palco. Era possível perceber que as feições de seu rosto, seus braços, cotovelos, joelhos e pés também haviam sido concebidos para que os atores pudessem escalar por ele. Além disso, havia um foguete, como pênis do soldado, que simbolizava ironicamente a maneira como os americanos estavam se expressando no conflito.

Brook pareceu muito animado com o modelo apresentado e disse que acreditava que haviam descoberto o conjunto da proposta de encenação. Instruiu para que o modelo fosse construído de modo que o soldado estivesse inclinado, ocupando boa parte do palco. Mas, tendo em vista a grandiosidade que a produção se tornaria, sobretudo para um espetáculo experimental, decidiu reconsiderar a proposta. Assim, o boneco do soldado foi colocado em frente ao proscênio. Quando o objeto começou a se mexer em frente ao público sentado nas primeiras fileiras do palco, manipular a marionete pareceu bastante perigoso, pois o boneco desceu tremendo e fazendo um ruído bastante estridente.

Como haviam muitos problemas técnicos principalmente envolvendo a manipulação do manequim em sua descida do arco de proscênio, ao final, o soldado ficou posicionado na frente do palco suspenso pelo teto do Aldwych. Para o público sentado em sua frente o soldado parecia muito ameaçador. Porém, se estivesse sentado no banco de trás, não conseguiriam vê-lo plenamente até que ele fosse abaixado no final do primeiro ato.

Era um fantoche de onze metros de altura com braços e pernas pendurados, com a mão estava colocada sobre uma caixa. Na cena que mostrava a escalada da guerra, sua mão era derrubada, e, então, abria-se uma paisagem de destruição na qual os atores poderiam escalar. O boneco ajudou Peter a encontrar o próximo passo, pois era um objeto que focalizava todo o material em um estilo teatral. A partir de então, o espetáculo começou a ter uma estrutura de revista musical. Todo o texto (e algumas das músicas de Adrian Mitchell) foram baseadas em material documental, grande parte usado nas falas dos atores.

Já em relação a elaboração dos trajes de cena, havia uma preocupação de Brook em estabelecer uma conexão direta entre os atores e o público, o que fez com que se tomasse uma decisão bastante dramática em relação aos figurinos. Como os atores estavam retratando material diretamente retirado de noticiário, encenando diálogos reais



entre políticos conhecidos, interpretando pessoas famosas, e vivenciando personagens de quadrinhos, era um desafio bastante significativo para Jacobs descobrir como eles deveriam se vestir e desempenhar todas essas funções.

Desse modo, a figurinista projetou uma série de trajes esportivos básicos que se assemelhavam a um pijama vietnamita (alguns mais caricaturados do que outros) em que os atores poderiam adicionar adereços e outros elementos de cena quando necessário. E parecia uma ótima solução para o problema que estavam enfrentando na montagem do espetáculo. Todavia, quando os atores colocaram os trajes projetados a conexão pretendida entre os atores e o público se perdeu. Anteriormente os atores pareciam estar falando por todos os espectadores, pois pareciam pessoas reais.

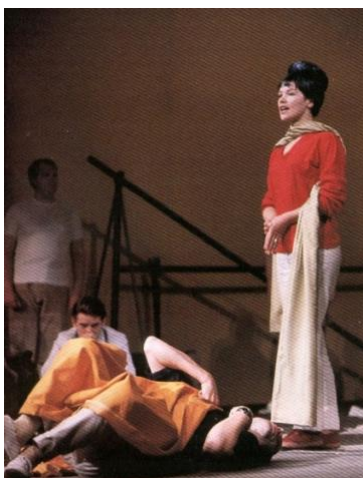
Todavia, no instante em que os atores se vestiram com os trajes propostos, a peça parecia um espetáculo feito com fantasias que não tinham mais nenhuma conexão além de adereçar a própria produção. Para Brook, os trajes estavam todos errados, mas não havia tempo suficiente para que pudessem investigar o porquê. Assim, no ensaio seguinte os atores voltaram a ensaiar sem os trajes e para surpresa da direção o espetáculo voltou a se encaixar. O que deixou claro que nessa produção o que mais importava era de fato conseguir estabelecer um diálogo e um embate com o momento que estavam vivendo e com o conflito.

Então, os atores deveriam utilizar roupas do seu dia-a-dia. Quando Peter fez o anúncio de que não haveriam novas propostas de trajes de cena, todos ficaram bastante apreensivos, pois essa mudança pareceu bastante radical para o grupo, o que fez em um primeiro momento que todos ficassem inseguros. Contudo, essa escolha trouxe muito mais vitalidade aos diálogos que estavam estabelecidos em cena, como podemos observar na figura 2 com a presença da atriz Glenda Jackson destacada em uma bata vermelha.

Hunt descreve que estava presente no momento em que Brook anunciou aos atores sobre a decisão de retirar os trajes propostos. “Brook de repente interrompeu o ensaio, pediu aos atores para perceberem o que estavam vestindo e disse “É isso que eu quero que você use nos peça” - depois do qual o ensaio continuou como se nada tivesse acontecido.” (HUNT; REEVES, 1995, p. 114) Desse modo, os trajes originalmente planejados foram jogados fora, o que abriu espaço para roupas do cotidiano conforme figura 3.



Figura 2: Glenda Jackson em *U.S.*



Fonte: EICHENBERG, 2000, p. 74.

Assim, a história do Vietnã foi apresentada como uma série de *tableaux vivants*, usando adereços de mão, chapéus e bandeiras, e, sobretudo, com um ator alto e magro que personificava o Vietnã. Na Conferência de Genebra, depois da rendição francesa em Dien Bien Phu, o Vietnã foi pintado em duas cores, sendo dividido na cintura durante o espetáculo, em uma representação de combate que se assemelharam a uma *action painting*. Houve também uma tentativa, de utilização de matérias de audiovisual de documentários justapostos em cena, assim como vídeos ao vivo, contudo essa ideia não foi colocada em prática.

Figura 3: *U.S.*, Aldwych Theatre, 1966.



Fonte: <https://www.kent.ac.uk/arts/research/grotowski/website/UKPractices.html>, 2019



Considerações finais

O filósofo, escritor e crítico francês Jean-Paul Sartre escreveu sobre o espetáculo do *U.S.* e disse que se tratava de um acontecimento real. O problema realmente é: o que acontece com a performance a medida em que se apela livremente a imaginação do espectador? Para ele não se tratava do surgimento espontâneo de algo que é mais ou menos cruel. Sob seu ponto de vista, a maioria das cenas era uma exploração cuidadosamente pesada a partir da crueldade proposta por Artaud. Sendo assim, os espectadores deveriam ir assistir ao espetáculo em suas roupas velhas, para se sentir mais confortável com o contexto e reagir a sua própria tortura.

Não compreendia *U.S.* como um espetáculo teatral. Segundo seu ponto de vista havia uma sucessão de cenas, palavras e atos violentos sem outro propósito, senão, o de criar a confusão que inspirava dois temas: a primeira parte - o horror da guerra no Vietnã, enquanto que a segunda era principalmente sobre a impotência da esquerda na realidade ocidental. Para ele o final do espetáculo, com o incêndio das borboletas vivas representava o *happening* - algo realmente acontece: aquilo que está vivo morre, e em situações de conflito morre sofrendo.

No entanto, para Sartre não é totalmente um *happening*, uma vez que a peça terminava em um silêncio ensurdecedor. O espectador era enviado de volta à sua solidão em um misto de choque, fúria e impotência. Afinal, havia algo para ser concluído? Se era verdade que a guerra no Vietnã era um crime. Também era verdade que a esquerda estava completamente incapaz de fazer qualquer coisa a respeito. Finalmente, o crítico francês concluía sua fala questionando se toda reflexão tinha algo a ver com o teatro?

Sem dúvidas o impacto de todas as escolhas foi tão profundo na trajetória de Brook que ele decidiu gravar logo em seguida um filme com a mesma temática – *Tell me lies* com a mesma temática e opção estética obtida no espetáculo. Além disso, definitivamente foi, conforme relatado pelo próprio diretor, o contato com todo o processo de *U.S.* que o conduziu a sua pesquisa mais profunda relacionada tanto com a temática da Guerra quanto da espiritualidade: a construção de *Mahabharata*.

Referências:



- BROOK, Peter. **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.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentário sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997
- EICHENBERG, Fernando. “O poeta do Espaço Vazio.” In **Revista Bravo!** ano 4 número 37. Ed. Davila Ltda. São Paulo, outubro 2000.
- MELLO, Natalia Nobrega. **Os intelectuais saem da Guerra: a intervenção no Vietnã, a “Foreign Policy Magazine” e a construção político-intelectual de novos paradigmas e estratégias**. Tese (Doutorado em Ciência Política) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2017.
- HELPER, Richard; LONEY, Glenn. **Peter Brook: Oxford to Orghast**. London: Routledge, 1998.
- HUNT, Albert; REEVES, Geoffrey. **Peter Brook: directors in perspective**. Cambridge: University Press, 1995.
- KUSTOW, Michael. **Peter Brook: a Biography**. New York: St. Martin's Press, 2005.
- TREWIN, J. C. **Peter Brook: a biography**. London: Macdonald & Co. Ltd., 1971.