



A Opção do Diretor
Considerações sobre a encenação de “Marat-Sade” por Peter Brook

The Director’s Option
Reflections on the staging of “Marat-Sade” by Peter Brook

Paulo Brody
UFRGS (pós-graduando)

Resumo: Este artigo aborda a peça teatral *Marat-Sade*, escrita pelo dramaturgo sueco Peter Weiss. Empregando uma abordagem marxista, examina-se a relação do texto com a teoria do teatro épico, de Brecht. Na segunda parte, é analisada a encenação de *Marat-Sade*, feita pelo diretor inglês Peter Brook, sua relação com o texto, e, também, com as teorias de Brecht.

Palavras-chave: teatro, Brecht, marxismo.

Abstract: This article focuses on the play *Marat-Sade*, written by the Swedish playwright Peter Weiss. Making use of a Marxist approach, it examines the relation that this play bears to Brecht’s theory of the epic theatre. In its second part, it analyses the staging of *Marat-Sade* by the English director Peter Brook, and its relation to both the text and Brecht’s theories.

Keywords: drama, Brecht, marxism.

O teatro épico e seus frutos

O objeto deste artigo é a encenação que o renomado diretor teatral Peter Brook realizou, nos anos sessenta, a partir de *Marat-Sade*, texto de autoria de Peter Weiss. Com base nessa montagem teatral, o diretor inglês realizou o filme de igual nome, cuja cópia em vídeo serviu de base para os comentários que seguem. Em razão dos conceitos que serão empregados para abordar essa encenação, considero proveitoso iniciar levantando algumas questões a respeito do teatro épico.

Se Stanislavski foi de fato o maior homem de teatro do século XX, Brecht chegou muito perto de merecer esse título, em razão de suas magníficas contribuições nos campos da encenação e da dramaturgia, os quais, em sua coerente prática, não se dissociavam. Homem com grande prática em todos os aspectos do fazer teatral, era, ao mesmo tempo, profundo conhecedor do materialismo dialético. Em seu trabalho, logrou uma interação permanente, mutável e dialética entre *práxis* e teoria, a qual lhe permitiu plasmar seu pensamento filosófico em uma criação plenamente artística, de grande força e beleza. Esse fato é notável, pois nem todos os artistas logram fazê-lo (podemos recordar os problemas que Bernard Shaw teve com o seu teatro de tese).

Como encenador, Brecht percebeu de forma clara a dialética da separação e inter-relação entre os diversos elementos cênicos. Esses elementos poderiam ser organizados de forma a gerar contradições dentro da cena teatral. Tais contradições permitiriam ir além da reprodução ilusória de um “aqui-e-agora” - passível de alimentar uma miopia individualista no espectador -, e facultariam que este relacionasse a cena ao seu entorno social, desvelando as contradições presentes na sociedade capitalista. Mais que tudo, esse processo possibilitaria que seu gozo estético estivesse associado a uma percepção crítica do mundo.

O mais fascinante em Brecht não são as descobertas estéticas por ele realizadas, as quais facilmente podem se cristalizar em fórmulas (como de fato ocorreu), mas sim a sua visão da inserção do teatro na dinâmica da sociedade, e do papel revolucionário que ele pretendia conferir a este. As soluções cênicas variariam conforme a necessidade da época, gerando tantas estéticas quanto pedissem as transformações sociais.

Muitas montagens brechtianas não conseguiram mergulhar na radicalidade política dessa proposta, logo, não se geraram descobertas estéticas. Ao contrário, “brechtiano” parecia indicar um gênero de teatro já consolidado (com muito “pancake” branco, uma certa atitude de superioridade cínica dos atores em cena, canções de Weill ou outros para interromper a ação, etc.). Um bom número de encenadores, contudo, teve capacidade artística para levar adiante esse tipo de investigação, vindo à luz um número de trabalhos bem-sucedidos em aliar um pensamento marxista à poesia, inventividade e prazer que devem existir em toda arte.

Por outro lado, é duvidoso que Brecht tenha, de fato, deixado herdeiros no campo da dramaturgia. A dramaturgia posterior a ele presenciou uma dissociação dos dois fatores que, como dissemos, já haviam sido conjugados de forma muito feliz pelo teatrólogo alemão: o pensamento e a ação de esquerda associados à plenitude artística. De um lado, foram produzidos muitos textos de teatro político que, a par das boas intenções, não passavam de panfletos sem qualquer valor artístico. De outro lado, tivemos dramaturgos como Dürrenmatt, que produziram textos dotados de força artística e que empregavam elementos do teatro épico - seu viés filosófico, contudo, não é o materialismo dialético, e esse fato não permite que sejam classificados no campo do teatro épico (o que não desmerece seu valor artístico). *Marat-Sade* enquadra-se no segundo caso.

***Marat-Sade*, o texto**

De toda a dramaturgia que se produziu sob a inspiração de Brecht, *Marat-Sade* é, possivelmente, o texto mais impressionante. Ao contrário de tantas obras geradas no calor dos anos sessenta, as quais, vistas à distância daquela época, têm seu brilho ofuscado, esta permanece pungente e intrigante.

Se analisássemos o texto exclusivamente sob o prisma do que Brecht pretendia com seu teatro, diríamos que Peter Weiss não foi bem sucedido. Esse texto mostra domínio dos recursos do teatro épico, bem como originalidade no emprego destes. Contudo, *Marat-Sade* não pode ser considerado teatro épico. Por quê?

O teatro épico visa que o espectador não só perceba as contradições da sociedade capitalista, como também perceba que a transformação da sociedade em que vive depende de sua própria ação. Ao criticar situações apresentadas em cena, o diretor do teatro dialético busca deixar claro que tais situações não decorrem de uma ordem natural das coisas, e que tudo poderia ter se dado de maneira diferente se os personagens tivessem feito outras opções de ação.

Peter Weiss definia-se como marxista. Suas posteriores obras apontavam de maneira clara seu desejo de transformação social, sendo coerentemente de esquerda. Tais obras, porém, nunca alcançaram o brilho e a violenta poesia da dramaturgia épica de Brecht, seu inspirador, e hoje estão esquecidas.

Marat-Sade, ao contrário de seu trabalho posterior, não apresenta um chamado unívoco à revolução. Diversos pontos de vista são apresentados, e, mesmo que tenhamos preferência por um deles, não deixamos de perceber a validade dos demais. Se quisermos definir o sucesso de um texto por sua capacidade de mobilização do espectador para a ação transformadora, *Marat-Sade* é um redondo fracasso. Os diversos vetores não originam um vetor resultante de sentido bem claro e definido. É uma obra da dúvida, da contradição que não se dirige a uma ação clara. Por mais que Weiss o desejasse, não é uma obra marxista.

Não conheço pormenores da biografia de Weiss, mas certamente não podemos descolar o texto de sua época. Veio à tona em 1964, oito anos após o XX Congresso do PCUS, no qual Krushev denunciou os crimes de Stalin. O desejo que o autor tinha pelo advento do socialismo não

o levava a acreditar que qualquer preço – inclusive o derramamento de sangue – deveria ser pago. Apesar de sua clara visão política, ele optou por exprimir a sua dúvida.

A riqueza desse texto não será percebida se o situarmos na família de Brecht. Apesar de sua forma, talvez fôssemos mais bem sucedidos se nos aproximássemos do conjunto da obra de Ibsen, o homem que abraçava determinado ponto de vista em uma peça, para exprimir o exato contrário no trabalho seguinte, até o fim de sua vida. Da mesma forma o fez Peter Weiss - não no conjunto de sua obra, mas dentro de uma única peça, logrando um prodígio de concentração.

Talvez haja um outro parentesco para situar a obra. Peter Brook foi quem definiu da melhor forma o texto: um “salão de espelhos”, e “extremamente elisabetano”. Como em Shakespeare, diversos pontos de vista - vivos – são apresentados em um único texto. Temos, não a “fatia de vida” do realismo, mas a própria vida, multiforme e multifacetada. Esse fator faz com que leiamos o texto várias vezes seguidas, e, a cada vez, ele nos surpreenda com o seu jogo de espelhos.

Como o teatro elisabetano de uma forma geral, *Marat-Sade* apresenta, novamente no dizer de Brook, “um contínuo movimento de vaivém entre vários planos”, relacionando o indivíduo com a sociedade e vice-versa. Brook, nos anos sessenta, reclamava da falta de ambição dos dramaturgos daquela época, que ficavam presos a uma dicotomia micro/macro. O diretor inglês ansiava por uma dramaturgia que pudesse falar, lado a lado, do “amor e da bomba atômica”, de forma tão direta quanto a melhor música pop que se produzia então. É surpreendente como, em uma peça sobre a revolução, Weiss optou por abordar também a questão do sexo - juntando esses dois temas aparentemente incongruentes, quando isso ainda não era moda, ele antecedeu em quatro anos o Maio de 68. (Podemos imaginar o choque e a excitação que esta peça deve ter causado. Chama a atenção o fato de as montagens mais impactantes terem sido todas realizadas antes de 1968: a de Konrad Swinarski em 64, a de Brook em 65, a de Adhemar Guerra em 67).

Por fim: qual o tema da peça? Não poderemos comentar satisfatoriamente a encenação, se não tivermos claro: **a)** o tema da peça; **b)** as classes sociais representadas pelas personagens; **c)** as relações entre as personagens, que ultrapassam o âmbito individual, representando os interesses divergentes das classes sociais representadas na peça; **d)** a relação da encenação de Brook com a sociedade dos anos 60, para a qual se destinava.

Como sabemos, a ação transcorre em pleno período napoleônico e se passa no hospício de Charenton, onde o marquês de Sade viveu os últimos anos de sua vida, e no qual organizava representações teatrais com os internos. Dessa vez, o marquês organiza uma encenação sobre a “*Perseguição e Assassinato de Jean-Paul Marat*”, com os internos representando os personagens envolvidos nessa situação ocorrida quinze anos antes (no período da Revolução Francesa que antecedeu imediatamente a fase do “Terror”).

A quem se destina a “peça dentro da peça” dirigida pelo senhor de Sade?

* ao público propriamente dito;

* eventualmente, aos demais pacientes que não representem personagens (se este for o caso, trata-se de clara opção diretorial, que não foi pré-estabelecida pela dramaturgia);

* ao diretor do hospício, senhor Coulmier, e sua família.

O SENHOR COULMIER não se limita a ser público. Ele também se outorga a função de anfitrião do público propriamente dito, e de “superego” da encenação do senhor de Sade, interrompendo a ação aqui, apartando acolá, repreendendo o próprio marquês mais adiante. Tais ações não se dão de forma gratuita: na peça, Coulmier representa a burguesia que, após longo processo de ascensão sócio-econômica e política, consolida sua hegemonia (primeiro na França, e depois em outros países da Europa) com a chegada ao poder de Napoleão Bonaparte. Essa mesma burguesia, que fez a Revolução, temeu perder o controle desta para as classes populares, e respirou aliviada quando Bonaparte puxou o freio de mão do processo revolucionário. Sua hegemonia ideológica passou a ser chamada de “bom senso” e “caminho do meio”, equidistante do radicalismo dos “*sans-culottes*” e da restauração do “*ancien régime*”. (Não custa recordar que, no século XIX, e em boa parte do século XX, todo lar de classe média na Europa tinha um retrato de Napoleão na parede.) Por essa razão, Coulmier oscila entre o irônico e o horrorizado ao censurar toda retórica e ação representada de cunho revolucionário.

Ele faz mais do que representar a burguesia francesa do período napoleônico. É um elo de ligação com o público ocidental a que Weiss visava ao conceber esse trabalho: uma classe média que vivia no período de maior afluência econômica na história do mundo ocidental (o período 1948-1973), confortável em suas condutas e pensamentos, legítima herdeira dos pares do senhor Coulmier. Como sustentei anteriormente, o texto de Weiss não é brechtiano, porém apresenta elementos do teatro épico. Um deles, mencionado, por Anatol Rosenfeld, consiste em fazer Coulmier proferir palavras de ordem que qualquer membro do Rotary ou gerente de loja (da época de Weiss) aplaudiria, o que poderia provocar identificação de boa parte da platéia visada. Contudo, as ações desse personagem têm características ora ridículas, ora chocantes em seu grau de repressão, as quais fazem esse público-alvo sentir-se desconfortável na sua “identificação”. Trata-se de um efeito legitimamente brechtiano.

O MARQUÊS DE SADE terá sua função na peça mais bem compreendida se soubermos dados da personalidade histórica na qual esta personagem se baseia. Oriundo do seio da aristocracia, o “divino Marquês” foi, em seus romances, portador de um pensamento libertário no campo do comportamento. Suas idéias, obviamente, não eram bem aceitas na classe social a que pertencia, em razão da aliança que esta tinha com a Igreja para sustentar o *ancien régime*. Ostracizado por seus pares, que o colocaram atrás das grades, teve uma simpatia inicial pela Revolução Francesa, que o libertou, e foi, inclusive, designado juiz na vigência desta (o Marquês acabou sendo preso mais uma vez, por se recusar a enviar pessoas para a morte). Descolado de sua classe original, não conseguiu identificar-se com os grupos sociais que comandavam a Revolução e permaneceu isolado em seu individualismo até o fim de seus dias. Não admira que a tônica de seus últimos anos, tão bem retratada na peça, tenha sido a desilusão e a amargura.

A posição desiludida do marquês, que não vê nenhum horizonte para além do indivíduo, só será plenamente compreendida se percebermos que ele é integrante de uma classe social decadente. Não pode mais se identificar com os valores deteriorados daquela, e, contudo, é um estranho para os grupos em ascensão. Na nova sociedade que se desenha, não há espaço no qual Sade possa se agregar - só lhe restará fechar-se como uma ostra em seu individualismo. Sabendo que o marquês, de fato, realizava encenações com os internos de Charenton, Weiss teve uma intuição brilhante ao visualizar a única situação possível na qual Sade poderia impor seus pontos de vista - encenar uma peça com doentes mentais sob os auspícios da direção do hospício.

O conflito que se registra entre Coulmier e Sade não tem o mesmo grau e natureza daquele que ocorre entre o primeiro e Marat (ou quem quer que questione o poder da burguesia). É verdade que Coulmier não vê com bons olhos a lascívia de Sade - os processos de trabalho gerados pela Revolução Industrial seriam prejudicados caso os trabalhadores se dedicassem à busca do prazer. Contudo, o marquês parece prover uma boa válvula de escape para as tensões daqueles doentes mentais, a qual resulta útil. Weiss torna o marquês uma espécie de predecessor daqueles artistas que, no século XX, acreditavam estar a *épater le bourgeois*, quando, na verdade, nada mais fizeram do que lhe adoçar a boca de confeito.

JEAN-PAUL MARAT não figura diretamente como personagem na peça. Nessa situação, ele é representado na encenação de Sade por um interno. Um dos mais radicais líderes dos jacobinos (partido que representava a ala esquerda da Revolução Francesa), auto-intitulado “o amigo do povo”, Marat percebeu de maneira muito lúcida que a Revolução, realizada tanto pela burguesia como pelas classes populares, caminhava rapidamente para ficar sob o controle da primeira. Dessa forma, as classes populares acabariam servindo de mera massa de manobra, sem ter os seus interesses atendidos pelo processo revolucionário - no entender de Marat, somente uma radicalização da Revolução poderia trazer justiça e condições dignas para esse segmento da sociedade. Médico de origem humilde, ele, curiosamente, não deixava de ser o protótipo do *self-made man* tão caro à nova sociedade capitalista industrial que ia se configurando no horizonte.

Weiss situa-o como um predecessor do marxismo. Isso, possivelmente, se deve não à visão de sociedade ideal que Marat tinha em mente (seus contemporâneos Gracco Baboeuf e Jacques Roux eram muito mais radicais e, verdadeiramente, proto-socialistas), mas sim, ao privilegiado entendimento que ele tinha da dinâmica de relacionamento entre as diferentes classes sociais.

Contudo, por mais que estivesse à frente de sua época, Marat teria pouquíssimas chances de não se frustrar. A radicalização da Revolução só poderia de fato ocorrer através da organização das classes trabalhadoras, e o engajamento da classe operária européia em atividades revolucionárias só veio a acontecer muitíssimo depois, pouco a pouco, ao longo do século XIX, tomando impulso principalmente na segunda metade daquele século. Não surpreende, pois, que também Marat se sentisse solitário e frustrado. O que ele desejava jamais poderia ser realizado por obra e graça de sua ação voluntarista, mas somente através da ligação orgânica com um movimento de base consciente e organizado, coisa que ainda não existia.

No seu horizonte histórico limitado, o Marquês escolheu a figura histórica ideal para o seu “teatro de tese” a respeito da inutilidade das revoluções: o idealista frustrado da solução coletiva, Marat. Podemos ver Marat e Sade como polaridades opostas das melhores ambições humanas: a salvação coletiva e a salvação individual. Contudo, por mais que se julgue assim, Sade não é nem nunca será o mais profundo e verdadeiro subversivo. No universo proposto pela peça, somente Marat, mesmo defunto, poderá sê-lo.

Podemos ver isso pelas oposições que cada um levanta. Aparentemente, Sade tem um debatedor filosófico em Marat: contudo, este não é verdadeiramente Marat, mas sim, um mero interno a serviço da encenação de Sade, que não poderá opor-se a ele com plena autonomia. A outra oposição, a de Coulmier, também é apenas aparente. Por mais que a encenação realizada por vezes provoque o seu protesto, ele sabe o que faz ao permitir que o Marquês realize tais trabalhos. Além de uma válvula de escape para as pulsões dos internos, além de permitir-lhes um certo sentido de produtividade e utilidade, tal encenação foi permitida na certeza de que, afora um ou outro desvio da “linha justa”, os quais Coulmier se propõe a corrigir na hora, a tarefa de Sade será a de garantir a internalização da ideologia corrente pelos atuantes e pelo público. De outra forma, não lhe seria permitido realizar este trabalho. (Claro que Sade, preso aos grilhões de seu individualismo estreito, jamais conseguirá perceber essa armadilha.) As pirraças do “divino Marquês” são o preço a pagar por esse elo que só ele conseguiria obter com pessoas que se desviam da norma geral de conduta.

Curiosamente, temos aí a história das relações entre o padrão de produção capitalista, que foi se transformando ao longo do tempo, e a moralidade vigente nas sociedades ocidentais ao longo desse período. Como dissemos anteriormente, o modo intensivo de produção, no capitalismo industrial, que se desenhava no século XVIII e se consolidou no século XIX, não deixava espaço para a busca individual do prazer. Não é gratuito que a moral vitoriana, por exemplo, tenha surgido naquele período, nem antes e nem depois.

Contudo, à medida que as relações de produção dentro do capitalismo vão se transformando, mudam também as relações de trabalho. Ao longo do século XX, a função da família como principal eixo de segurança individual vai, paulatinamente, se perdendo, até chegarmos ao estágio atual, no qual as pessoas vinculam-se quase exclusivamente às suas funções econômicas de produção e consumo, e os vínculos pessoais e familiares se esvaem. Não é por outra razão que a moralidade dominante foi sofrendo alterações até chegarmos à presente situação: o erotismo torna-se escasso no dia-a-dia em razão das longas horas trabalhadas que não deixam tempo livre, ao passo que os meios de comunicação, em contrapartida, oferecem imagens de sexo em quantidade e qualidade inéditas. A oferta virtual sacia os apetites frustrados, e a revolta surda contra o brutal padrão de vida de nossos tempos é despontencializada.

Em nossos tempos, o pobre Marquês seria considerado insofrito até para uma Sessão da Tarde; Coulmier mudaria de estratégia e, após um programa de enxugamento de pessoal, que demitiria o Anunciador e os Cantores, se encarregaria de pedir o máximo possível de cenas de orgia; os eventuais Marats, por sua vez, seguem considerados fósseis em descompasso com a realidade.

Se Sade é um velho tigre desdentado, cujo máximo poder é o de tentar impor sua visão de mundo àqueles que são ainda mais fracos que ele, o verdadeiro protagonista dessa história é Marat, ou melhor, a memória evocada de Marat. Esse personagem enfrenta três oposições. A primeira delas se dá no mesmo plano em que ele vive, a peça dentro da peça - CHARLOTTE CORDAY, que não é a própria, e sim uma evocação do período revolucionário, tal como Marat. Essa é a oposição

mais tênue, em primeiro lugar por ser uma ficção dentro da ficção, plenamente manipulável por Sade (e, se necessário, por Coulmier). Em segundo lugar, é a oposição mais tênue por ser Corday integrante da Revolução, da mesma forma que Marat e Jacques Roux - apenas no outro pólo, a ala direita personificada pelos girondinos que, representando uma burguesia de mais posses, desejavam maiores liberdades para o cidadão do que havia no *ancien régime* (não tantas, porém, que viessem a impor restrições ao direito de propriedade, ou que concedessem igual tratamento para pessoas de diferentes classes).

(Quando falo de oposição mais forte ou mais fraca, refiro-me ao papel desempenhado dentro da estrutura dramática, bem como aos interesses de poder e de classe que são representados em cada um desses conflitos. Não se trata de dizer que a personagem em si seja forte ou fraca. Nesse último sentido, Corday talvez seja a personagem mais fascinante - como bem percebeu Peter Brook -, aquela cujo conflito interior teve melhor expressão dramática, e não meramente discursiva.)

A oposição de Corday a Marat vem, por um lado, de sua vinculação a um partido que não tinha o menor interesse em ver as classes populares conquistarem direitos, ao contrário do que Marat pretendia. Por outro, vem do seu horror ao derramamento de sangue que fazia parte da estratégia de Marat. Mesmo que Corday o termine matando, eles têm muito em comum. Ambos participaram da Revolução, ambos têm ideais em que acreditam profundamente. Sua interpretação dos ideais da Revolução, porém, diverge, e a donzela, que tem horror à violência, termina, paradoxalmente, matando o violento. (Weiss teve a sensibilidade de, mesmo sendo um homem de esquerda, não pintar Corday como uma mera reacionária, ressaltando as razões mais nobres de sua ação - mesmo porque, se tivesse feito de outra forma, teríamos um melodrama a respeito da vitimização de Marat).

Corday é “vinho da mesma pipa” que Marat, pois está tão convicta da necessidade de suas ações para a implantação plena do ideal revolucionário, quanto ele. Difere muito de Sade, que compartilha com ela o horror à violência revolucionária, mas é absolutamente descrente das soluções no âmbito coletivo (Corday, mesmo integrando o partido da direita, age em função da visão de uma sociedade ideal.) Ela também difere profundamente de Coulmier. Se viva fosse, ela possivelmente apreciaria a domesticação da Revolução operada por Bonaparte. Contudo, trata-se de uma idealista que agia no calor dos fatos, ao contrário do diretor do hospício, um burguês confortável não só em seu estado material, mas na enunciação de frases feitas, sobre as quais possivelmente jamais refletiu.

A segunda oposição enfrentada por Marat é muito mais profunda, e perpassa toda a peça. Trata-se do seu “antagonista”, o Marquês de Sade, que, ao contrário de Corday, não foi um “irmão” dentro da Revolução. Além disso, não é representado por nenhum interno - ele poderá dar-se ao luxo de representar a si mesmo. Sade é um antagonista entre aspas, pois não debate com o próprio Marat, e sim com um interno que “dá o texto” escrito por ele. Esse interno incorpora Marat como se fosse ele próprio, rebela-se, e, a partir de certo momento, não sabemos quais falas são criação de Sade, e quais são inspiração autônoma do próprio “Marat”. Contudo, ele será sempre um interno e, por mais que procure superar sua situação e que nos iluda, sua relação mais profunda com o Marquês será a de subordinação. Enfatizo que não se trata de uma disputa entre iguais - não porque a criação artística necessite de “fair-play” - mas sim porque essa instância da representação em Charenton seria a única possível para o Marquês expor suas idéias peculiares contra quem quer que fosse, com a garantia de vencer o duelo. O Marquês está em posição superior, em primeiro lugar, porque suas são a dramaturgia e a encenação, e “Marat” e os demais deverão agir dentro das “circunstâncias dadas” - *por ele*. Em segundo lugar, Sade escolheu um antagonista bem ao gosto da presente ordem representada por Coulmier: um campeão das classes populares, as quais foram derrotadas. Por mais que “Marat” venha a improvisar, não há chance de vitória para ele. O infortúnio de Sade, que ele poderá intuir, mas jamais perceberá plenamente, é sua semelhança com Marat no fato de que ambos são deslocados em sua classe social e seu tempo. Marat foi um integrante da pequena burguesia, o qual se voltou contra sua classe emergente para abraçar a causa das classes populares quase um século antes destas estarem devidamente organizadas, e por essa razão ficou sozinho. Sade, por sua vez, foi um aristocrata que se voltou contra sua classe decadente

ao expor idéias sobre comportamento sexual, as quais continuavam sendo chocantes para a maior parte da sociedade ocidental, ainda um século e meio após a sua morte – e que não conseguiu agradar ou criar qualquer vínculo com a emergente burguesia. Para representar o mal-estar de ambos, Weiss sugere que Marat passe o tempo todo se coçando, e Sade tenha acessos de asma (ao que parece, a encenação de Adhemar Guerra, com Armando Bogus e Rubens Corrêa nos papéis de um e outro, seguiu à risca o conselho).

A mais profunda oposição a Marat, contudo, é a representada por Coulmier: o *status quo* da atualidade contra as idéias revolucionárias do passado recente. Esse conflito, em sua superfície, parece dar-se entre ele e Sade – afinal, este é o responsável pela encenação. Não são as idéias comportamentais, porém, as que mais assustam o diretor, e sim a evocação de um passado ameaçador, o qual sua classe acreditava estar convenientemente enterrado para sempre, nas figuras de Marat e Jacques Roux, e em todos os momentos em que as figuras populares (os Quatro Cantores e o Coro dos Internos) parecem evocar palavras de ordem revolucionárias e sair do controle.

Afora os conflitos entre os personagens principais, um item que pode ajudar um eventual encenador a encontrar um eixo para a montagem dessa peça, é acompanhar a contribuição do Coro dos Internos, dos Quatro Cantores e do Anunciador na estruturação de *Marat-Sade*. Os Quatro Cantores e o Anunciador são personagens claramente vinculados às classes populares. Sua função na peça é puramente teatral. Apesar da indicação de que a peça é representada pelos internos, nada nas circunstâncias e ação dos Cantores e do Anunciador indica a bipartição *Personagem de Sade / Interno de Charenton* (exceto pela indicação de Weiss de que os Cantores usam as vestimentas do asilo), bipartição esta que se verifica em graus variados nos personagens de Marat, Corday, Roux, Simonne e Duperret. Os Cantores e o Anunciador não participam da ação dramática propriamente dita, mas sim, exercem a função de *raisonneurs*. O Anunciador, como diz seu nome, comenta a cena *a priori*. Já os Quatro Cantores tecem seu comentário em meio à ação, ora através de apartes propriamente ditos, ora por meio de ações físicas. Um indicativo do estatuto especial de que gozam essas personagens em relação às demais que participam da peça de Sade, é o fato de que estas jamais sofrem qualquer tipo de repressão física por parte dos Enfermeiros e Irmãs, além de se apresentarem despidas de quaisquer sintomas mórbidos.

Como foi dito, esses personagens-comentadores são integrantes das classes populares. Além de indicativos do autor, apontam, nesse sentido, a ação e comentários dos Cantores e do Anunciador. Os comentários desses personagens – entre a irreverência e a ironia – voltam-se contra aquelas classes que, com a ascensão de Napoleão, tornaram-se definitivamente dominantes no cenário francês e ocidental. Tais comentários, por vezes, tomam a forma de um comportamento “respeitoso” para com o *status quo* que se firmou, afirmando de maneira definitivamente irônica que a situação presente é muito melhor do que aquela dos dias da Revolução.

Os Cantores são um grande exemplo da observação que foi feita, de que *Marat-Sade* usa muitos elementos do teatro épico, sem ser teatro épico propriamente dito. Se, por um lado, eles são irônicos com a classe dominante e à direita em suas demonstrações de respeito e reverência, por outro, eles se identificam com o que falam, ao expressarem a identificação das classes populares com o ideário da esquerda. Como exemplo, temos a cena 21 (*Pobre Marat Perseguido e Apupado*), em que os Cantores cantam, com plena identificação, sua preocupação com Marat e com os destinos da Revolução.

O Coro dos Internos, por sua vez, tem em comum com os Quatro Cantores e o Anunciador, o fato de ser composto por personagens das classes populares que se identificam com os ideais da esquerda jacobina. Diferentemente daqueles, porém, os Internos não têm a salvaguarda da função puramente teatral. Isto lhes acarreta duas conseqüências: a) sofrem a repressão física por parte dos Enfermeiros e Irmãs toda vez que expressam pontos de vista politicamente divergentes; b) usam da ironia com muito menos freqüência. Podemos dizer, assim, que os Internos simbolizam o oprimido povo trabalhador. Pelo menos uma montagem de *Marat-Sade* acertou em cheio, captando este aspecto: uma produção da ex-Alemanha Oriental, sobre a qual falaremos adiante.

Voltando ao que foi dito no começo, esse texto não é marxista nem brechtiano, pois não se orienta clara e univocamente para a transformação da sociedade capitalista. Ele é, na verdade, um

jogo de espelhos que trata de vários assuntos, e poderá ser abordado de diferentes e interessantes formas por tantos diretores quanto optarem por encená-lo. Contudo, respondendo à questão colocada no início do artigo, há um tema central que corta *Marat-Sade* de cima a baixo, e que nenhum diretor poderá deixar de lado, sob pena de tornar a peça inócua: a luta de classes, de uma forma geral. De uma forma mais específica, o texto fala da instrumentalização do sacrifício das classes populares em benefício de uma sociedade desigual, comandada pela burguesia – a sociedade européia ocidental, a quem Weiss se dirigia. É como se o autor pretendesse dizer: “*Lembre-se da origem histórica dos seus privilégios quando for sair para a noite que inclui essa apresentação*”.

“*Marat-Sade*”, a encenação de Peter Brook ou: a luta de classes é expurgada da cena

Quanto mais rico um texto dramático, mais variadas são as possibilidades interpretativas que ele oferece. Possibilidades ilimitadas, contudo, não existem no plano concreto. Ao encenar esse texto, o diretor terá, inevitavelmente, de fazer escolhas, e estas não se limitam ao puro e simples plano estético. Tais escolhas referem-se ao ponto de vista que norteará a encenação. Por mais que o diretor teatral busque orientar seu trabalho criador a partir da intuição, sem intenção aparente de utilizar sua obra para expor teses, sempre haverá um ponto de vista que informa o trabalho criativo (como, aliás, ocorre em qualquer manifestação humana). De forma mais consciente ou menos, o encenador opta por enfatizar determinados pontos do texto com o qual trabalha, em detrimento de outros. Afora necessidades de produção e outras vicissitudes de trabalho, ou questões puramente estéticas, ou ainda, aspectos de foro pessoal e íntimo, tais escolhas são feitas a partir do viés ideológico do diretor - tenha ele consciência desse último fator, ou não.

Ao assistirmos diferentes encenações de um mesmo texto, fatalmente percebemos as diferenças existentes entre elas. Tais diferenças residem não só no talento, inteligência ou apuro estético dos diretores em questão, mas também no ponto de vista que sua obra transmite. Esse ponto de vista não é puramente subjetivo, ele se relaciona com as principais questões enfrentadas pela sociedade na qual o artista vive.

O foco deste artigo é examinar as escolhas que Peter Brook fez ao encenar *Marat-Sade*, e como estas traduzem um determinado viés ideológico. Como foi dito anteriormente, Brook vislumbrou no texto de Weiss o resgate das vastas possibilidades oferecidas pela dramaturgia elisabetana em contar uma história com grande imaginação, relacionando o indivíduo com a sociedade, e vice-versa. Apaixonado por Shakespeare, Peter Brook talvez seja o artista do século XX que melhor compreendeu o bardo. Em sua pesquisa acerca de como levar o drama shakespeariano ao palco, sem tolher a amplitude de possibilidades que este oferece para a cena, Brook estudou de maneira profunda o trabalho dos principais diretores de teatro do século XX. Chegou à conclusão de que abordar Shakespeare para a cena implica colocar, lado a lado, no palco, dentro da mesma encenação, situações que pedem abordagens diretoriais profundamente diferentes. Com essa noção, ele estudou, entre outras coisas, o trabalho de Brecht e também pesquisou, com um núcleo de atores da Royal Shakespeare Company, as possibilidades de Artaud (esta última pesquisa foi realizada pouco antes da sua encenação de *Marat-Sade*).

Brook foi muito bem-sucedido em plasmar suas diversas pesquisas na cena de *Marat-Sade*, conferindo a esse espetáculo um frescor e encanto que permanecem até hoje. A escrita cênica é plenamente bem-realizada em todos os aspectos: literário, musical e visual (ou: narrativo, rítmico e espacial, se houver preferência para esta segunda terminologia).

Contudo, por mais que esta encenação me agrade no plano puramente estético, devo reconhecer que Brook definitivamente se esquivou de abordar (ou melhor, fez de tudo para não abordar) o que entendo ser o tema central da peça: a luta de classes. Com isso, sua contundência ficou enormemente prejudicada. Ao invés de um brutal conflito de classes, temos um mero conflito pessoal de nível filosófico. Ao invés de uma reflexão sobre a grande dificuldade de transformar

nossa sociedade de classes, temos uma encenação que propõe, pura e simplesmente, a impossibilidade ontológica de realizar-se uma verdadeira revolução. Ao invés de termos o homem que sofre a ação de seu momento histórico, e sobre ele também age, temos o homem descontextualizado, solto no tempo e no espaço, envolto no seu *pathos* como se este fosse uma placenta. Em resumo, ao invés do olhar de Marat e das classes populares, temos a peça sob o enfoque de Sade. (Em razão do que escrevi a respeito do texto de Weiss, considero essa uma profunda distorção, incompatível com uma leitura mais atenta – e menos ideológica, no sentido marxista - da peça.) Gostaria de lembrar o comentário de Anatol Rosenfeld, segundo o qual, a montagem mundial que mais agradou a Peter Weiss foi realizada por uma companhia de Rostock, na ex-Alemanha Oriental – nela, os internos eram representados como um símbolo das classes oprimidas.

Para sustentar o que afirmo, gostaria de examinar como Brook dispõe dos elementos cênicos, de forma a gerar signos que conferem a essa obra a orientação acima mencionada. Da mesma forma, vou me referir à direção de atores, nesse sentido. Gostaria de me referir também aos elementos do texto que, tendo sido postos de lado, implicaram um expurgo das referências mais contundentes à forma como a luta de classes se desenvolvia ao tempo da ação da peça e sua permanência nos dias de hoje.

Para começar, o primeiro texto a ser enunciado não é de Weiss, e já coloca a peça nos termos de um confronto entre dois indivíduos descolados de suas respectivas classes sociais (“... *two champions wrestling...*”). Já de saída não há contexto histórico, nem interesses de classe a serem defendidos.

(Poderia ser alegado que a montagem de Brook apresenta uma contextualização histórica, tendo em vista os figurinos, o emprego das cores nacionais da França em elementos da cenografia, o corte de cabelo de Coulmier – bem à moda do período napoleônico -, o retrato de Napoleão. Historicizar, contudo, não significa simplesmente inserir um punhado de signos referentes a local e época - na verdade, esse é um procedimento naturalista que sequer condiz com as crenças de Brook - mas sim evocar as condições de vida, bem como os interesses em choque, dentro de uma sociedade de determinado período. Algo que não ocorre nesta montagem.).

São-nos apresentados Marat e Sade. Marat está de perfil, Sade nos encara longamente. Através deste simples arranjo cênico, Brook orienta o público, já nos primeiros minutos, a respeito do ponto de vista que ele empregará para contar a história - será o de Sade. É ele quem estabelece a comunicação-olho conosco, e, assim, será nosso interlocutor. Marat, de perfil, torna-se objeto da História. Sade está vivo, tem pleno uso de sua vontade. Marat é mera criatura de *tableau vivant*. Nada mais será do que um títere para a encenação de Sade.

A partir daí, nada ocorre em cena que desminta a mensagem transmitida por essa contraposição de signos. Sade corre ativamente atrás de seus desejos. Sua voz e expressões faciais modulam-se conforme a situação. Já Marat é o quadro da impotência e da abulia - a voz monocórdia, a postura deprimida, com pouquíssimas alterações. Veja-se, na montagem de Brook, a Cena 12 (*Conversa Sobre a Morte e a Vida*). De um lado temos a firme convicção de Sade; do outro, temos um Marat fraco, deprimido e sem convicção. Pode-se alegar ser essa uma escolha óbvia do diretor: Sade tem o poder de encenar; os internos, entre os quais aquele que representa Marat, poderiam não ter uma vontade tão forte, e, por isso mesmo, se submetem à condição de atores. De fato, essa contraposição vai além de Marat e Sade. Na encenação de Brook, ninguém em Charenton tem vontade própria, exceto Sade e Coulmier. (Não podemos citar o Anunciador e os Cantores, pois esses personagens, como dissemos, estão em outro plano, e gozam de um estatuto especial.)

É muito diferente o que se observa no texto de Weiss. Ali vemos todo um jogo da contraposição de vontades vivas. Todos, absolutamente todos os personagens são movidos por um candente “*eu quero*”. O fato de participar de uma encenação sobre a Revolução Francesa acaba criando oportunidades para que os internos que dela participam, misturem suas vontades às daqueles personagens. Mobilizados pela dramatização do passado recente, no qual a Revolução se apresentava como uma perspectiva concreta de melhoria de suas vidas, os internos, especialmente

“Marat”, abrem brechas no meio do texto de Sade para expor o seu próprio querer. Ao lermos suas falas, ficamos na dúvida sobre até que ponto os atores-internos estão simplesmente “dando o texto de Sade”, ou expressando seu próprio pensamento. Tendo em vista as demais escolhas que Weiss fez ao criar seu texto, parece mais coerente buscar na encenação essa dicotomia dos internos, entre seguir os ditames de Sade e ir além, expressando uma crença em idéias malditas para aquela época.

O diretor que optar por encenar *Marat-Sade* terá basicamente duas opções ao dirigir o trabalho dos atores que representam os internos: **a)** a direção de atores trabalhará em grande minúcia os detalhes patológicos que identificam a condição de “interno”; **b)** o detalhamento das ações que caracterizam a condição patológica dos internos será deixado de lado ou, pelo menos, não será enfatizado. As duas opções são válidas do ponto de vista artístico. Contudo, devemos ter em mente que elas constituirão signos, e não será um signo qualquer. Acredito que a maneira como os internos serão representados constitui o signo mais determinante numa encenação desse texto.

Se o encenador optar pela primeira alternativa acima (**a**), teremos um sofisticado e desafiador trabalho de composição de personagens. Tendo criado uma muito estruturada “demência”, o ator sobreporá uma leve camada de “participante da Revolução”. Dessa forma, a narração da fábula optará por apresentar os internos como realmente loucos, ou seja, como pessoas desajustadas e indefesas, as quais não têm condições de fazer opções coerentes. Se a escolha recair sobre a segunda alternativa (**b**), a encenação apresentará os internos, não como loucos, mas como povo oprimido. Sem os detalhes patológicos, ou com os mesmos atenuados, os atores acabarão por construir personagens mais identificados com a Revolução. A expressão de palavras de ordem revolucionárias causará a impressão de ser, não apenas o texto de Sade que foi decorado, mas, eventualmente, a vontade dos próprios personagens.

De ambas as maneiras, teremos uma fábula que fala de opressão e da derrota dos ideais revolucionários. Contudo, as conclusões a que o espectador chegará serão radicalmente diferentes. Se for feita a opção por internos realmente dementes, a Revolução (ou seja, a radical transformação de um sistema de classes em uma sociedade mais justa) será vista como um assunto de loucos, algo bonito, porém inútil e sem esperanças - essa é a opção Sade. Por outro lado, se o diretor optar por apresentar os internos como pessoas oprimidas, antes que como loucos, teremos a representação de um povo com potencial de maior consciência, o qual, mesmo tendo sido derrotado em 1794, poderá fazer novas tentativas de uma vida melhor (... / *Marat, não queremos mais esperar até amanhã* / ... / *e queremos hoje as mudanças prometidas*).

Vejamos a forma como os internos são representados por Brook. Entram em cena como uma procissão de criaturas dos filmes de terror da Universal Pictures dos anos 30 e 40, em que poderiam, perfeitamente, figurar Boris Karloff, Peter Lorre e Lon Chaney Jr. A composição visual (figurino e maquiagem) desses personagens é realmente muito interessante. Essa caracterização grotesca, contudo, faz com que nos distanciemos dos internos - torna-se difícil levar a sério as reivindicações de um bando de Frankensteins. Aos poucos, o Coro dos Internos vai adquirindo um tom patético que o acompanha quase até o final do espetáculo - alternando-se de quando em vez com o tom grotesco da apresentação inicial. O patético não os aproxima do espectador. Este jamais associará os internos com questões de “liberdade, igualdade e fraternidade”; pelo viés proposto por essa encenação, os internos não passarão de pobres animais enjaulados, desprovidos de felicidade e... cérebro. O tempo todo serão ou tristes criaturas facilmente manipuláveis, ou “malta ignara e animalesca”. Jamais serão representados como pessoas que, mesmo estando oprimidas, possuem um legítimo e forte querer.

Vamos a dois exemplos, que, dentre vários, melhor exemplificam o que estou dizendo: na Cena 13 (*A Liturgia de Marat*), este critica o discurso da Igreja Católica a favor do *status quo* e cita frases típicas dos padres daquela época. O Coro acompanha sua fala com intenção definitivamente irônica. Brook opta por retirar a mordacidade da cena, e substituí-la por um tom patético. Na sua encenação, o Coro dos Internos assume, nessa cena, um tom entre o lamentoso e o aterrorizado. A cena deixa de ironizar a tramóia política do clero daquela época e passa a lamentar a opressão religiosa. Estamos mais próximos de Artaud (e de Sade) do que de Brecht (de Marat e do próprio Weiss).

Vejam a Cena 27 (*A Assembléia Nacional*). Weiss confere-lhe um tom definitivamente vibrante. Não só temos um enérgico Marat, mas um conjunto de Internos absolutamente vibrante, engajado e entusiasmado com a luta revolucionária. Na interpretação de Brook para essa cena, os Internos não passam de um bando de autistas, apáticos e passivos. Com certeza, esse arranjo para a cena expressa um ponto de vista sobre as questões nela abordadas e essa visão, definitivamente, não crê nas mudanças sociais a partir da ação organizada pela própria classe trabalhadora.

Passemos dos Internos para os Quatro Cantores. Já dissemos que, sem filiar-se ao teatro épico, o texto usa elementos brechtianos, entre os quais, o aparte. O distanciamento brechtiano não é uma metralhadora giratória voltada contra tudo e contra todos. Ele parte do pressuposto de que tudo que enunciamos está a favor de algo ou alguém e, portanto, contra algo ou alguém. Todo enunciado (ou obra de arte) apresenta essa polaridade, não podendo ser nem a favor de tudo e todos, nem contra tudo e todos. O texto de Weiss, como dissemos, dispõe o sarcasmo dos Cantores contra o mascaramento ideológico proposto pela ordem burguesa que se consolidou a partir de Bonaparte. Já na encenação de Brook, os Cantores voltam sua mordacidade também contra Marat. Para tanto, podemos ver como Brook apresenta a Cena 21 (*Pobre Marat Perseguido e Apupado*). Podemos lembrar também do sorriso irônico, no close de um dos Cantores, logo após Marat ser morto.

Se os Cantores de Brook ironizam ao mesmo tempo a Revolução e a ordem instaurada, eles devem estar, por outro lado, a favor de algo. Na verdade, suas ações refletem o ponto de vista apolítico e individualista do Marquês de Sade, para quem a revolução está fadada a ser um jogo em que todos são perdedores. Essa escolha é, repito, absolutamente diretorial, pois o texto como um todo não se encaminha para essa interpretação.

Tudo nessa encenação aponta para o Marquês de Sade como profeta da primazia do individual. Todos os signos convergem para ele, ou confirmam as idéias que ele professa. Além dos vários exemplos acima, podemos analisar a didascália e ver o que é feito dela. Para começar, chama-nos a atenção o excepcional senso de teatralidade de Weiss. Como diretor de teatro, filio-me à corrente que prefere esquecer as rubricas do autor na hora de encenar, de modo a ter liberdade para buscar com os atores, formas que expressem da maneira mais intensa e teatral possível as idéias da obra. Contudo, devo reconhecer que as rubricas de *Marat-Sade* permitem-nos visualizar de forma muito precisa o que Weiss desejava em termos estéticos. Além disso, suas idéias para a cena são excelentes, e mostram que ele poderia ter sido um ótimo diretor. Por outro lado, Peter Brook, não sendo cegamente fiel às rubricas, gerou uma montagem ainda mais instigante do que aquela proposta pela didascália.

Com certeza, avaliar uma encenação no plano estético não inclui considerar se o diretor foi fiel às rubricas ou não. Entretanto, a didascália constitui objeto de grande interesse para um estudo como o nosso, pois suas sugestões visuais nos ajudam a compreender as reais intenções do autor em relação à sua obra. O fator que mais chama a atenção na didascália é um elemento que, mais uma vez, aproxima *Marat-Sade* dos princípios brechtianos: a relação dialética da situação apresentada pela cena com o seu entorno social. Ou seja, a cena não desce de uma nave espacial. Os modos sociais e econômicos que permitiram que se gerasse aquela situação são objetos de interesse para a cena. Darei dois exemplos: Cena 10 (*Canção da Pantomima da Chegada de Corday a Paris*) é riquíssima no sentido que estamos falando. Temos, de forma concomitante, os Internos representando tipos da vida das ruas (coisa difícil para autistas absolutos); a descrição da vida nas ruas pelos Cantores; a descrição da reação de Corday, moça do campo, à vida urbana que se apresenta frente a ela; a descrição da transação econômica que permitiu a Corday adquirir seu punhal. Possivelmente, essa seja a cena mais brechtiana da peça.

Vejam agora a rubrica para a Cena 24 (*Canção e Pantomima para a Consagração dos Lucradores*): “*Os Quatro Cantores fazem uma pantomima durante a canção, na qual representam que tudo aquilo que Sade nomeia só serve àquele que for capaz de comprá-lo*”. Mais sociológico impossível. O que faz Brook dessa indicação, bem como da didascália da Cena 10? Ele as ignora. Não há entorno sócio-econômico, há apenas Sade e sua encenação, soltos no tempo e no espaço.

Pode-se alegar que o diretor não deve se prender à didascália, ele poderá ter melhores soluções cênicas que aquelas propostas pelo autor. Verdade. O fato, porém, é que Brook não só

poda o aspecto sociológico da Cena 10, como opta por fazer o próprio Sade entregar a faca a Charlotte (gesto que ele repetirá antes da terceira e última visita de Corday). Dessa forma, foge-se das intenções do texto, que contextualiza histórica e plenamente as ações das personagens. Com este signo, Brook faz do encenador Sade um demiurgo, um predecessor do diretor-ditador do século XX. Os outros personagens (à exceção de Coulmier, do Anunciador e dos Cantores) serão meros títeres em suas mãos. Todo esse poder, na visão de Brook, é exercido por Sade unicamente em nome de suas idéias. Não há contexto histórico além da mera informação naturalista, nem interesses muito concretos em jogo. Entramos no terreno da metafísica - a luta para melhorar as condições concretas de vida é uma ilusão, a “vida é sonho”. Muito interessante, mas não é Weiss.

Como corolário do esforço de Brook em orientar a encenação a partir da visão de mundo do Marquês, temos o encaminhamento para o final da peça. Após o assassinato de Marat, Sade rasga o texto de sua peça, e dá um longo “bife”. Se lermos o texto, vamos ver que não há essa longa fala de Sade ao final – ela foi deslocada de lugar. Trata-se de uma opção de Brook, que nada tem de casual: sua montagem começa com o Marquês nos encarando, e termina com seu monólogo. Tudo converge para Sade, de modo a fazer prevalecerem as suas idéias.

Da mesma forma como Brook deslocou essa fala de Sade para o final, com a intenção de reforçar seu ponto de vista, temos vários exemplos de deslocamento de falas e cortes no texto que enfraquecem a presença de Marat na peça e, principalmente, expurgam as referências mais contundentes à luta de classes. Leiam-se as Cenas 8, 10, 11, 13, 16, 18 e 19, veja-se então o vídeo, e verificaremos que a grande quantidade de cortes nas falas dessas cenas obedece a critérios ideológicos, e não puramente estéticos.

Um último exemplo de deslocamento de fala que, combinado com outros elementos, altera totalmente o sentido da peça. A forma como Brook encenou a Cena 27 (*A Assembléia Nacional*), em que Marat confronta a reação e tem o apoio do povo trabalhador, apresenta todos os recursos usados pelo diretor para fragilizar a questão da luta de classes: **a)** No que se refere ao trabalho de ator, temos um Marat algo irritadiço, mas sem grande vida. **b)** Por meio das marcações que determinou, Brook desloca e desfoca o principal confronto, que se dá entre Marat e Coulmier. Em sua montagem, o conflito ocorre entre Coulmier e Sade. Se o conflito se dá entre Marat e Coulmier, da forma como Weiss escreveu, temos a luta de classes. Se o antagonismo a Coulmier, nessa cena, é transferido de Marat para Sade, como faz Brook, não teremos mais do que um mestre-escola pedindo para pôr ordem na bagunça - tudo se torna uma mera questão comportamental. **c)** Há falas inteiras de Marat e de Roux que são cortadas com o propósito de abolir referências à luta de classes. **d)** Os internos, vibrantes no texto, tornam-se passivos na encenação (como foi dito antes). **e)** Finalmente, o deslocamento. Em meio a essa cena, Brook insere uma fala de Marat em que ele fala de suas incertezas. Ocorre que essa fala encontra-se na cena subsequente (28), e sua transferência a descontextualiza. Pela mão de Brook, Marat duvida de sua revolução no exato momento em que a defende na Assembléia Nacional. Pode-se argumentar que o conflito interior enriquece uma personagem, de modo que essa não seja unilateral. É verdade, e foi por essa razão que Weiss criou a Cena 28. Na encenação, porém, a fala deslocada não reflete um mero conflito interior. Deslocada para a Cena 27, ela tem o efeito de negar a validade da Revolução através da própria boca de Marat.

Creio não haver mais nada a dizer do trabalho de Brook, no que se refere à maneira como a ideologia do diretor permeou suas escolhas. Considero essencial, porém, uma última palavra. Apesar de minha discordância com o viés ideológico que Brook conferiu a essa peça, não se pode negar que ele logrou realizar um belo e pungente trabalho, um marco na história da encenação da segunda metade do século XX (e que, esteticamente, me agrada muitíssimo). Meu enfoque neste trabalho não foi o de desmerecer as escolhas feitas por ele, mas sim mostrar que qualquer diretor necessita fazer escolhas ao encenar um texto dramaturgicamente previamente existente, escolhas estas que diferenciarão sua encenação de outras que vierem a ser feitas a partir do mesmo texto - em suma, o que diferencia uma encenação de outra é, como diz o título deste artigo, a “opção do diretor”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

BROOK, Peter. **The empty space**. New York: Macmillan Publishing Company, s.d.

_____. **O ponto de mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

PEIXOTO, Fernando. **Sade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979. Coleção Vida e Obra.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977. Coleção Debates.

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

VÍDEO / DVD

BROOK, P. **Marat-Sade**. Peter Brook. USA: MGM / UA Video, 2001.