

# TRAJES PARA O TEATRO SAGRADO: A TRAGEDIA DE HAMLET DE PETER BROOK (2000)

Sérgio Ricardo Lessa Ortiz (mestrando no programa de pós-graduação da ECA-USP – artes cênicas)

## RESUMO

Este artigo aborda questões sobre o processo de concepção de trajes de cena para o espetáculo *A tragédia de Hamlet*, adaptação do diretor teatral Peter Brook do espetáculo *Hamlet* de William Shakespeare. Reflete brevemente sobre a carreira do diretor inglês, identifica os princípios que nortearam a concepção do espetáculo teatral e conseqüentemente dos desenhos para os trajes de cena. Tangencia questões pertinentes à teoria teatral estabelecida em O espaço vazio, que permitem qualificar a peça como manifestação do teatro sagrado.

*Palavras-chave:* Trajes de cena, Peter Brook, A tragédia de Hamlet, William Shakespeare.

## 1. INTRODUÇÃO

Peter Stephen Paul Brook está vivo. Nasceu em Londres a 21 de março de 1925, filho de pais descendentes de russos. Relatou em uma entrevista concedida a Fernando Eichenberg que sua paixão por Shakespeare começou muito precocemente já aos 7 anos de idade, quando encenou pela primeira vez *Hamlet* aos seus pais usando marionetes confeccionadas em papelão. Isso, mostra a sua necessidade, desde cedo em expressar sua criatividade com trabalhos ligados à representação. Aos 75 anos Brook se depara novamente com o clássico de Shakespeare, porém produzindo um novo trabalho de certa forma inusitado: a sua própria versão para *Hamlet*.

Relatar essa experiência da concepção dos trajes para o clássico de maior importância na história do teatro encenado por um dos principais expoentes da cena teatral contemporânea é o principal objetivo deste artigo. Porém, antes de mergulhar no desenvolvimento do espetáculo, propriamente, faz-se necessário expor sucintamente a trajetória profissional de Brook ao longo de seus mais de 70 anos de carreira como diretor de cinema e teatro.

## 2. PETER BROOK E O CENTRO INTERNACIONAL DE PESQUISA TEATRAL

Rumo a tornar-se um dos mais célebres diretores teatrais do século XX, considerado por muitos pensadores como o mais criativo em atividade, Brook inicia suas atividades muito cedo. Já aos 16 anos com a idéia de ir trabalhar com direção de cinema, anuncia aos pais que iria estudar fotografia e deixar a escola para trabalhar em um documentário, antes de ceder à pressão familiar e entrar para o Magdalen College em Oxford em 1942.

Embora demonstrasse grande versatilidade nos anos 40 e 50 dirigindo óperas, musicais e obras de autores contemporâneos como Arthur Muller e Jean Anouilh, foram algumas montagens de textos menos conhecidos de Shakespeare que começaram a destacá-lo em seu país. Isso finalmente culminou, em 1961, no seu ingresso na Royal Shakespeare Company, onde pode dirigir grandes atores como Lawrence Olivier e John Gielgud. Sua montagem, violenta e cruel, de *Rei Lear* de Shakespeare, em 1962 com Paul Scofield como Lear foi considerada um dos momentos importantes e decisivos em sua trajetória como diretor.

Nos anos sessenta estava constantemente circulando por entre as grandes cidades – Londres, Paris e Nova Iorque, levando seus espetáculos para os mais distintos públicos. Nesse mesmo período, Odette Aslan coloca que Brook “desejava associar à Royal Shakespeare Company um grupo experimental de jovens comediantes que se dedicaram com ele a um trabalho de laboratório, explorando os problemas colocados ao ator.”

Tinha a intenção clara de explorar com esse novo grupo uma linguagem inspirada nos ideais de Artaud, explorando a mistura de sons com gestos: a palavra-grito, a palavra-choque, com o objetivo de conectar a palavra ao movimento. Em 1964, realiza a sua necessidade experimental com a consagrada montagem de *Marat Sade* de Peter Weiss. Assim que Weiss finalizou a dramaturgia do espetáculo, naquele mesmo ano, Brook decide montá-lo com a Royal Shakespeare Company levando o espetáculo a Londres e New York.

Por ser um profundo conhecedor do teatro shakespeariano, define o texto como sendo “extremamente elisabetano”. Para ele, em *Marat Sade*, assim como em alguns textos de Shakespeare, diversos pontos de vista são apresentados, não apenas uma “fatia de vida” do realismo, mas a própria vida, multiforme e multifacetada.

Além de seu interesse por Artaud e de ser apaixonado por Shakespeare, Brook estuda profundamente o trabalho dos principais diretores de teatro do século XX. Dentre eles, pesquisou o trabalho de Brecht e concluiu que “meu encontro prematuro com Brecht deixara-me com uma grande apatia por tudo o que fosse didático. Como mesmo a mais longa das peças é curta demais para propiciar uma análise abrangente da situação, é preciso fazer simplificações drásticas e determinar categorias grosseiras de certo e errado.” (BROOK. 2000, p. 193)

Em 1970, a produção de *Sonhos de uma Noite de Verão*, mágica e divertida, no Royal Shakespeare Company, abriu caminho para um apoio fundamental à criação do *Centre International de Créations Théâtrales*

(Centro Internacional de Pesquisa Teatral) em Paris, permitindo que o diretor mergulhasse em uma nova possibilidade de experimentação teatral.

Quatro anos depois de mais um sucesso com espetáculos do grande dramaturgo inglês, Brook, se estabelece no abandonado Teatro Bouffes du Nord e realiza uma série de experimentos teatrais importantes ao utilizar atores de diferentes partes do mundo, e inserir diferentes tradições culturais em seus processos criativos. Tornando-se pioneiro no que é considerado atualmente como “multiculturalismo”.

Foi no Bouffes du Nord que Brook encontrou o lugar ideal para desenvolver seus projetos. Possibilitou que levasse seu grupo multiétnico de atores para representar nas ruas, em cafés, ou ginásios desportivos, em aldeias africanas, em bares e praças públicas dos Estados Unidos ou mesmo em recônditos lugares do Irã, enfim, em qualquer local que não lembrasse um teatro tradicional. Afirma que “(...) A experiência mais importante para os atores foi a de representar para um público que eles podiam ver, ao contrario da platéia invisível a que estavam acostumados. Outra característica importante para esse tipo de espaço é que o vazio é compartilhado: o espaço é o mesmo para todos os que ali estão.” (BROOK, 2005, p. 05)

Em 1991, enquanto ministrava palestras, questionou o edifício teatral com seu palco italiano. Para ele, as relações advindas do formato de palco italiano, bem como as soluções cênicas desse modo de produção já estavam esgotadas. Era necessário partir para novas pesquisas. Propõe um novo tipo de teatro, em que a caracterização psicológica dos personagens tornasse visível a “invisível” alma humana – um desdobramento do que definiu anos antes como “teatro sagrado” em seu livro O espaço vazio.

Brook procura também imprimir caráter crítico e polêmico às montagens, substituindo a passividade do espectador pela participação do público no espetáculo. “Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só podem existir, se a experiência for nova e original. Mas, nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto a recebê-la.” (BROOK, 2005, p 04.)

Coloca que “para captar um momento da verdade é preciso que o ator, o diretor, o autor e o cenógrafo, dando o melhor de si, estejam unidos em um esforço comum; ninguém pode conseguir sozinho. No espetáculo não pode haver estéticas diferentes, objetivos conflitantes. Todas as técnicas da arte e do ofício têm que estar a serviço daquilo que o poeta inglês Ted Hughes chama de “negociação” entre o nosso nível comum e o nível oculto do mito. Essa negociação se dá pela junção do que é imutável com a permanente mutabilidade do mundo comum, que é justamente onde se passa cada espetáculo.” (BROOK, 2005, p 73.)

Seguindo a tendência de guiar-se pela intuição, decide montar praticamente na virada do século um espetáculo que atinja temas profundos refletindo sobre a totalidade humana com o objetivo de atingir um público mais diversificado. Já havia montado quatro outros textos de Shakespeare no

Bouffes du Nord, mas nenhum deles em inglês. Assim, em 21 de novembro de 2000 em Paris estreia a *Tragédia de Hamlet* falado totalmente na língua original do dramaturgo.

### **3. A TRAGEDIA DE HAMLET: LICENSA POETICA PARA UM GRANDE DIRETOR**

Segundo Harold Bloom, crítico literário e profundo estudioso das obras de Shakespeare, *Hamlet* é de toda sua obra a peça mais ilustre. Para ele, esse espetáculo não é a tragédia de vingança que finge ser. Porém, “algo em Hamlet parece exigir (e fornecer) evidências relacionadas a esferas que estão além dos nossos sentidos.” (BLOOM, 2001, p. 482). E assim, a história do príncipe dinamarquês possui um misto de ceticismo e carisma que transcendem ao próprio espetáculo.

Todos os acontecimentos da peça dependem da reação de Hamlet ao Fantasma de seu pai que aparece pedindo ao jovem príncipe que vingue sua morte, reação é tão dialética quanto tudo o mais em Hamlet. “A questão em *Hamlet* será sempre o próprio Hamlet, pois Shakespeare construiu um personagem cuja consciência é a mais ambivalente e dividida que uma peça coerente pode conter.” (BLOOM, 2001, p. 483)

Na versão original do texto, o jovem príncipe ocupa o centro mental da peça. Os dois terços das falas que não são pronunciadas por Hamlet são, no entanto, a seu respeito, e poderiam ter sido por ele escritas. Esta é exatamente uma das justificativas apresentadas por Peter Brook para a sua adaptação. Em *A tragédia de Hamlet*, decide trabalhar somente com oito atores em ininterruptas duas horas e vinte minutos de cenas, um terço do texto original foi cortado e reorganizado de modo a tornar a história mais densa.

Brook reorganiza o texto ao seu modo, alterando a posição de algumas cenas e eliminando alguns personagens – como por exemplo, Fortimbrás, e a famosa passagem em que Polônio confere uma palestra a Laertes: cena III do I Ato (“Sobretudo sê fiel e verdadeiro”). Segundo o diretor, o resultado desta edição foi o adensamento do tema central de Hamlet e seu dilema. Sendo assim, imprimiria mais fortemente o que está por traz das cinco horas de peça, se montada na íntegra.

“Ao se encenar o texto com as cinco horas de duração, percebe-se que o interesse pelo espetáculo é somente por causa de Hamlet. Nunca houve uma produção em que, por exemplo, o Rei Cláudio é mais complexo do que, o que você vê na versão editada [por Brook].” (CROYDEN, 2003, p.258) Mesmo que em sua versão do espetáculo, o rei, a rainha e Laertes ainda tenham muitas falas, as mesmas estão mais relacionadas à Hamlet nesta produção. Porém, se excluir estes personagens Hamlet não existe.

O amadurecimento da sua versão para *Hamlet* vem sendo trabalhada ao longo de sua carreira. Em 1951 monta pela primeira vez o clássico

shakespeariano no Teatro Phoenix de Londres, em que o protagonista era vivido por Paul Scofield. Apesar de não ter sido muito bem recebida pela crítica da época, permitiu que Brook chegasse à conclusão que “*Hamlet* é sobre Hamlet. Todos os outros personagens são essenciais e oferecem maravilhosas oportunidades aos atores que o interpretam, mas todos estes remetem e dependem de Hamlet. Hamlet é o pivô de toda ação que desencadeia a peça.” (FOIX, 2006, p. 22)

Uma segunda experiência com surge em 1995 com a pesquisa coletiva *Qui est la? (Quem vem lá?)* – a primeira frase da peça pronunciada por Bernardo a um dos sentinelas no começo do primeiro ato; composto por fragmentos de *Hamlet*. Brook relata que essa investigação teve início dois anos antes enquanto estava sentado na platéia durante uma apresentação de *The Man Who* em 1993. Ao observar o conjunto algumas cadeiras e uma mesa em um palco muito pequeno teve uma visão de que curiosamente aqueles seriam todos os elementos necessários para se fazer um *Hamlet*. E logo após essa visão, sua companhia decide fazer um projeto sobre as influências dos primeiros diretores de teatro como Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Gordon Craig, Meyerhold, Stanislavski e Seami para compor o espetáculo.

Como precisavam de matéria-prima para trabalhar as idéias dos textos dos diretores, decidem utilizar algumas cenas de *Hamlet* apenas com a desculpa de terem sobre o que discutir. Ao fazer estes trechos, Brook vê que algo fresco e forte vêm à tona justamente por causa do recorte das cenas. E pensa que seria muito interessante estudar e montar o texto de modo completamente concentrado.

Justifica que a razão para se fazer novamente um trabalho com *Hamlet* é permitir uma nova experiência ao público. E acima de tudo, romper com o hábito que existe em qualquer montagem do texto. “A platéia vêm para a peça, como se diz na Broadway, já cantarolando a melodia antes de entrar no teatro, ou seja com uma concepção já pré-estabelecida. Assim como uma pessoa não pode ouvir as palavras ditas na mente de outra, uma produção artística não pode levar em consideração as outras milhares de versões anteriores.” (CROYDEN, 2003, p. 256)

Assim, a primeira coisa que faz é a quebra da enorme superestrutura de conceitos pré-estabelecidos em busca de romper com as diversas concepções de *Hamlet*. “A mudança na ordem do texto foi intencionalmente concebida para instigar o público - e acima de tudo, o público crítico – a olhar, tentar entender a partir da experiência direta do que essa ordem diz, ou o que, na verdade, não diz. E refletir o porquê das alterações.” (CROYDEN, 2003, p. 257)

Evidentemente tudo tem uma razão muito precisa. As questões a serem levantadas deveriam ser muito parecidas com o por que fazer o espectador ver uma nova peça. E segundo Brook, a atenção do público ao espetáculo foi surpreendente. No final sempre havia muita aclamação: pessoas batendo palmas, gritando, e até uma ovação de pé. Se surpreendia que durante o espetáculo a atenção era máxima; não haviam tosses, nem

barulhos ao redor, nem sussurros.

Brook escreve que seu objetivo é penetrar no que está por trás do texto, ou seja, compreender o que de fato o autor tenta dizer. Para ele, “a única maneira de descobrir Shakespeare é esquecê-lo.” Assim, o motivo para a adaptação é redescobrir o autor, e não adicionar truques modernos.

Em sua opinião, modernização significa fazer algo do passado tornar-se atual através da representação. Modernizar *Hamlet* é debruçar-se profundamente sobre o texto para encontrar o nível onde se tocam as fibras que foram enterradas ao longo dos anos na consolidação do pensamento sobre o texto a partir de uma visão endeusada. Shakespeare traz dentro de si, a todo momento, a interrogação sobre vários aspectos da vida. Não é possível aproximar-se dele, sem perceber que o próprio não era apenas um escritor, mas um ser humano. E como tal, carrega consigo tudo o que escreveu.

Durante entrevista a Margareth, Peter Brook coloca: o que se manifesta no palco depende inteiramente do que o observador (público) está sentindo. Por exemplo, dois críticos escreveram comentários extremamente interessantes e distintos sobre *A tragédia de Hamlet*, e sobre o que eles consideravam ser o aspecto metafísico da peça. E não é uma missão do diretor reclamar. É uma questão para as pessoas que assistiram ao espetáculo responderem.

Vale destacar que a experiência de fazer um espetáculo em inglês para um público francês permitiu que se mergulhasse em um universo de puro som e textura identificando se as palavras carregam um peso de significados. Brook consegue constatar que noventa e cinco por cento dos espectadores franceses seguiam o som, o movimento e o ritmo da linguagem, mesmo que não falassem inglês. Cabia, neste caso, ao ator ser sensível às palavras, apreciar seus sons, seus sabores (no sentido semântico) e as imagens de cada delas, até mesmo das simples. O ator precisava trabalhar, a todo tempo, o que estava nos pensamentos por trás de cada palavra. E ao exercitar esta possibilidade, descobriu-se que existe uma musicalidade em cada pensamento.

Para os envolvidos no trabalho foi fascinante constatar que o uso do inglês nas falas dos atores capturou a imaginação dos parisienses. Filas se formavam a cada noite na frente ao teatro em Paris, e uma vez dentro do Bouffes Du Nord, o público parecia hipnotizado. As pessoas estavam totalmente imersas no idioma da peça, como se a mesma estivesse sendo realizada em sua língua nativa.

Fiel ao estilo de seleção multirracial de atores, em voga no Centro Internacional de Pesquisa Teatral desde sua origem, *A tragédia de Hamlet* foi protagonizada pelo ator britânico negro Adrian Lester, que iniciou as apresentações com uma caracterização audaciosamente deslumbrante e em uma eloquente entrega ao texto de Shakespeare. A escolha do ator ocorre pela sua extraordinária versatilidade. Para Brook, “Lester tem um alcance extraordinário; canta, se move lindamente, dança, e é uma pessoa adorável, além de ter uma sensibilidade bastante aguçada para palavras e seus

significados.“ (CROYDEN, 2003. p. 256)

Para Richard Eyre, de todos os Hamlets que ele tinha visto em sua vida, esta foi a primeira vez que ele tinha visto um ator que parece tão inteligente quanto o personagem que fora interpretado. A maior parte dos atores da companhia dobravam de papel: Bruce Myers encenou Polônio e um coveiro, e Geoffrey Kisson fez o Fantasma do pai de Hamlet e Cláudio; Natasha Parry era Gertrude. Mas a concentração maior recaiu realmente em Hamlet, e Adrian Lester dominava o palco.

Embora a maioria dos críticos em Paris exprimissem opiniões esplêndidas à Brook, alguns se incomodaram com o que consideravam a sua interferência no texto, ou seja, sua ousadia em alterar o maior clássico de Shakespeare. Mas Brook nunca vacilou, ou mudou de idéia, por causa dessas críticas. Ele sempre foi destemido em uma busca de novos significados, por idéias maiores, algo que possa estar além do trivial.

Nunca satisfeito, Brook não se incomoda com desafios, dificuldades, ou críticas que surgem devido aos seus esforços nada ortodoxos para encontrar uma estética mais refinada que expresse os mistérios do espírito humano, mesmo que exija a edição e corte da obra-prima de Shakespeare. Ele segue o seu caminho próprio. E é justamente este o estilo de assinatura de sua direção: a transparência, o cenário simples e organizado, o uso impecável da cor, a beleza essencial da mise-en-scène – e o que atrai atenção das críticas: “estava tudo lá, visível no momento em que se entrou no teatro.” (CROYDEN, 2003, p. 253)

#### **4. A ELABORAÇÃO DOS TRAJES DE CENA DE A TRAGÉDIA DE HAMLET: UM EXERCÍCIO SINTÉTICO**

Como faz parte da construção visual de um espetáculo a interação entre o cenário, os trajes de cena, a iluminação, e o ator com seu trabalho corporal, é fundamental inter-relacionar estes elementos para entender os princípios que nortearam a proposta dos figurinos dessa peça. O espaço no Teatro Bouffe Du Nord, já atrai atenção pela sua própria estrutura. Apesar da óbvia sensação de abandono, com suas velhas paredes de terracota destruídas, o palco parecia envolto com uma tonalidade rosada quente que magicamente assumiu uma qualidade especial para essa corte retratada em *Hamlet* como comenta Margareth Croyden.

Não houve um grande trabalho de cenografia, apenas um espaço minimalista e aberto, com algumas almofadas e pequenos bancos cuidadosamente dispostos de maneira geometricamente habilidosa por Chloé Obolensky cenógrafa e figurinista, que trabalha há muitos anos com Brook e responsável pela assinatura de ambos elementos do espetáculo. O chão foi coberto com um único tapete laranja cor de sangue e seis almofadas: verde, amarelo e índigo, espalhadas ao redor do palco, que eram deslocadas pelos próprios atores durante a representação.

Quando começaram a ensaiar Brook havia dito que não queria roupas contemporâneas, pois desse modo chegaria a um estado que gostaria de evitar ao máximo: o clichê. “Quando eu comecei realizar produções das peças de Shakespeare, era comum colocar a peça em outro período. Mas, atualmente se fizer isso próximo ao estilo vitoriano, ou medieval, ou qualquer outro semelhante a estes, é algo que já foi visto centenas de vezes. E que se tornou, por essa repetição excessiva, um clichê.” (CROYDEN, 2003, p. 265)

Então, começou a pesquisa em busca de trajes que não remetesse ao contemporâneo, e que também não fossem de época. Como se trata de uma tragédia, as roupas deveriam ser simples; desse modo seria praticamente impossível dizer que período histórico os trajes representariam. Assim, Chloé desenha trajes nem renascentistas, nem modernos, nem africanos, nem asiáticos, nem parisiense ou dinamarquês, mas busca algo que fosse inidentificável em sua época e origem. A partir desse desejo consegue atingir e materializar um conceito buscado por Peter Brook ao longo de sua incansável pesquisa teatral: o universal, o multicultural, o multiétnico.

Peter Brook afirma que sempre teve uma grande necessidade de ter cores fortes em suas produções. E antes de fechar a concepção estava em dúvida se faria o inverso: o piso cinza, ou preto, ou neutro e trajes muito coloridos. Porém, decide que a composição de cores deveria ficar a cargo do que estava fora da personalidade dos personagens, no ambiente que as envolve, ou seja no tapete, nas almofadas e na parede do teatro. Assim, as cores dos trajes são orquestradas compondo a cena com tons sóbrios: o preto, o branco e os cinzas.

Os atores não usavam maquiagem, nem perucas. Mantiveram os seus cortes de cabelo como o fazem usualmente. Brook queria o estado natural dos atores na peça. Tenta assim fazer uma ligação natural do cotidiano dos espectadores com o passado representado no texto. Adrian Lester, por exemplo, é um jovem que usa naturalmente um cabelo confortável a ele – solução do tipo rastafári. O diretor optou então por manter o seu visual. E assim, se alguém dissesse a Lester que para encenar o príncipe Hamlet, um dinamarquês, ele deveria se parecer menos como um homem negro estaria totalmente equivocado.

Talvez o aspecto mais interessante dessa produção foi a capacidade de sugerir elegância e realeza sem nenhum apetrecho cênico, ou qualquer adorno real. Contava-se somente com a elegância do desenho dos trajes e com a alta qualidade dos atores. Brook fez questão de limar todas as cenas de corte: somente permaneceu uma cena que foi adaptada à percepção do príncipe sobre esta situação. E mesmo assim os críticos e espectadores se imbuíam do universo real.

## **5. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Deve-se concordar com Marita Foix que *A tragédia de Hamlet* é uma verdadeira realização do teatro sagrado defendido por Brook em 1968 em Q espaço vazio. Para ela, essa peça consegue colocar através de uma síntese



minimalista de concepção teatral colocar em cena a poética teatral de Brook: de que tudo pode ser reduzido à ação física e física-verbal do ator.

Nessa experiência o teatro retorna a seu fundamento e resignifica a clássica definição de Brook: “Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro observa. Isto é suficiente para criar uma ação cênica.” A poética colocada em cena radicaliza esta questão uma vez que a quase absoluta ausência de acessórios cenográficos, a cena despojada de objetos, os figurinos extremamente simples e bastante significativos abrem caminho para a experiência a ser vivenciada pelo ator e pela imaginação do espectador.

Um segundo crítico teatral Marc Moreigne reitera que esse Hamlet se inscreve claramente na continuidade do processo teatral de Brook de modo minimalista, depurado, de uma simplicidade e clareza luminosas. Desse modo extremamente intenso e sintético o diretor consegue tornar visível o invisível remetendo à sua definição de teatro sagrado em um ritual cênico realizado sobre um tapete vermelho.

## 6. BIBLIOGRAFIA

BLOOM, Harold. Hamlet: poema ilimitado. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

\_\_\_\_\_. Shakespeare: a invenção do humano. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BROOK, Peter. A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_. O espaço vazio. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

\_\_\_\_\_. Fios do tempo: memórias. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

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

EICHENBERG, Fernando. “O poeta do Espaço Vazio.” In Revista Bravo! ano 4 número 37. Ed. Davila Ltda. São Paulo, outubro 2000.

FOIX, Marita. Peter Brook: teatro sagrado y teatro inmediato. Buenos Aires: Atuel, 2008.

### Vídeo / DVD

BROOK, Peter. Hamlet by Brook. Peter Brook. FRANCE: ARTE France / Facets Vídeo, 2005.

## 7. IMAGENS DO ESPETACULO



Adrian Lester encena o personagem do jovem príncipe Hamlet sem maquiagens e assumindo seu penteado cotidiano em cena.



Adrian Lester (Hamlet) ao lado de Natasha Parry (Gertrudes) durante encenação do espetáculo A tragédia de Hamlet.



Bruce Myers (Polônio) e Shantala Shivalingappa (Ofélia) trajes de cena baseados em vestimentas atemporais.