

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO (1970): uma celebração de atuação com trajes circenses

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

sergiolessa@usp.br

RESUMO

Este artigo aborda questões sobre o processo de concepção de trajes de cena para o espetáculo *Sonho de uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, sob direção de Peter Brook. Reflete, brevemente, sobre os princípios que nortearam a concepção do espetáculo teatral e consequentemente dos desenhos para os trajes de cena.

Palavras-chave: Trajes de cena, Peter Brook, *Sonho de uma Noite de Verão*.

ABSTRACT

This article brings up questions about the designing process of costumes for the spectacle *Midsummer Night's Dream* written by William Shakespeare, directed by Peter Brook. It briefly reflects on the principles that guided the performance direction and consequently the designs for those scene costumes.

Keywords: Scene costumes, Peter Brook, *Midsummer Night's Dream*

1. INTRODUÇÃO – a visão da direção

Durante muitos anos, realizar uma montagem de *Sonho de Uma Noite de Verão* significava colocar no palco fadas dançantes, bosques verdes, e suas asas transparentes. Oberon, Titânia e Puck voando sobre as personagens, lançam com lirismo seus feitiços mágicos. De David Garrick a Max Reinhardt vários diretores de teatro utilizavam essa “melosa” tradição romântica. Poucos ousaram romper com este lirismo esgarçado. Peter Brook, de maneira impactante e clara, se opõe a essa convenção. Em sua versão,

não há espaço para fadas aladas, luas falsas, ou lantejoulas de prata. Sua abordagem é fundamentalmente mais seca. Retrata uma visão primitiva e sensual. Como observou Margaret Croyden, “sua encenação é contemporânea no design de cena, freudiana no tom, e, ao mesmo tempo, completamente fiel ao texto de Shakespeare.” (CROYDEN, 2003: 4)

Rumo à ruptura, a produção de Brook, abriu novas possibilidades para as produções seguintes de Shakespeare incentivando outros diretores a inovarem e ousarem em seus trabalhos, devido ao resultado exuberante e plástico que atingiu. Em sua versão, o diretor opta por revelar as ambiguidades e obsessões do amor, a incerteza do desejo sexual, as imagens grotescas do subconsciente e as loucuras amorosas. Provavelmente esses foram os nortes que guiaram o processo idealizado em conjunto com a cenógrafa e figurinista Sally Jacobs, quando começaram a trabalhar nessa produção.

Em O espaço vazio, Brook coloca que “o teatro é uma arte que deve ir adiante de seu tempo, não pode estar presa ao passado, nem mesmo ao presente.” Portanto, para se encenar qualquer das peças de Shakespeare, é fundamental estar além do próprio autor. E quando se lê qualquer uma de suas peças sempre se encontram dois fatos marcantes. Primeiramente, não se está diante de um escritor autobiográfico; embora, segundo Brook, estudiosos queiram comprovar suas teorias sobre as questões autobiográficas. Em seguida, posiciona que mesmo sendo aceito por todos como um escritor superior em qualidade, se comparado com qualquer outro dramaturgo, Shakespeare seria o mais aberto em termos de forma.

Para encenar seus textos, é preciso explorar novos horizontes. Como Brook é profundo conhecedor do teatro shakespeariano, para ele seria possível transformar todas as indicações e até mesmo alterar toda ordem da peça. Por exemplo, colocar a primeira cena ao final do espetáculo, ou mesmo cortar falas. E ainda, acrescentar textos, como fez John Barton em *A Guerra das Rosas*, sem distorcer o significado proposto por Shakespeare. Para ele, o autor produz um material rico, dinâmico e muito concentrado; e não um produto acabado. “Nada do que Shakespeare produziu existe; até que seja encenado.

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

Seus trabalhos anteriores definitivamente influenciaram o resultado de *Sonho de uma Noite de Verão*. Sem dúvida, *A Tempestade* - peça também de autoria de William Shakespeare, encenada justamente no ano dos acontecimentos de 1968, teria sido definitivamente um primeiro esboço de

algumas explorações que foram amadurecidas ao longo desse novo processo. Mas, ao contrário dessa versão de *A Tempestade*, que havia sido uma desconstrução do texto; em *Sonho*, o original de Shakespeare foi mantido, trocando apenas poucas palavras. Brook e sua equipe optaram por reverenciar o texto e montá-lo integralmente.

A decisão de montá-lo, desse modo, foi tomada porque há certos valores que somente fazem sentido com o entrelaçamento de temas colocados em uma ordem específica, ou seja, como aparecem no original. Ao selecionar um texto de qualidade e decidir não mudar nada, pode-se deparar com um novo desafio. E essa foi a premissa inicial do processo. Brook e os demais decidiram travar uma verdadeira luta e se debruçaram sobre o texto completo, a fim de encontrar a relação mais apropriada com ele. Ao fazerem dessa forma, abriram possibilidades para importantes descobertas.

2. PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO

Brook afirma que iniciou toda a produção do espetáculo pela peça-dentro-da-peça, com a cena do casamento entre Píramo e Tisbe, por estar diante de uma comédia, em que tradicionalmente os atores atuam mal, o que sempre foi considerado uma piada bastante engraçada. A escolha desse trecho para início dos ensaios é bastante reveladora. Pois, *Sonho de uma Noite de Verão* é para Brook, acima de tudo, uma peça sobre a representação de papéis acerca da ilusão e do amor. A montagem foi toda baseada numa festa de casamento evidenciada pela linguagem da celebração. O que significa uma celebração de atores fazendo amor. Segundo Brook,

“essa é a única bênção real, que se pode trazer para um casamento. Digamos que um casamento vai mal, o amor não vai produzir amor; então vamos fazer do casamento uma cerimônia de celebração em que o amor é desmontado. O amor como ilusão torna-se tema. Agora, a ilusão é completamente parte do tema. Não se tem amor sem pessoas fazendo amor. E não se pode ter pessoas fazendo amor sem as partes que compõem esse jogo. E não se pode ver os atores jogar sem elementos de ilusão.” (ibidem: 17)

O espetáculo é, para o diretor, uma exploração dos diferentes aspectos de se fazer amor, de se estar apaixonado. Incluindo a extraordinária e quase demoníaca noção de Oberon. “[Ele] é claramente descrito como sendo o equivalente ao marido de Titânia. E como seu marido, decide que vai aprontar com sua esposa fazendo- a apaixonar-se pela coisa mais repulsiva fisicamente possível - um asno - e simplesmente senta-se e observa.” (CROYDEN, 2003: 18) Brook, não crê que o rei das fadas esteja fazendo sua esposa passar por esta situação, por cinismo, ou por um senso de humor distorcido, brutalidade, ou sadismo. Mas, seria esse o seu modo, sincero, de expressar o amor. Oberon faria isso para tornar possível e definitiva e a sua reconciliação com Titânia. Decide relacionar a situação de Oberon e Titânia com a de Teseu e Hipólita, ao entrelaçar o mundo das fadas e o dos nobres,

estabelecendo que todos fazem parte do mesmo sonho. O mesmo ator interpreta Oberon e Teseu, e a mesma atriz fez Titânia e Hipólita.

De acordo com a lógica da direção, essa é uma peça que opera em muitos níveis, e a tarefa do espetáculo era tornar cada nível igualmente real e verdadeiro. Sendo assim, Brook tem a crença de que o mais difícil elemento a ser trabalhado é conferir verossimilhança ao universo das fadas. Tem a intuição “sobre uma maneira de dar ao mundo invisível a sua própria realidade plausível.” (BROOK, 2000: 206). Descreve que nessa época, havia sido influenciado por um espetáculo de acrobatas chineses que se apresentaram em Paris. Durante a apresentação observou que os artistas chineses, diferente dos artistas circenses ocidentais, não estavam ali para se exhibir; “todos se vestiam de modo idêntico com calças e camisetas brancas, cujas mangas escondiam os seus músculos, e faziam proezas impressionantes com tanta felicidade, que desapareciam no anonimato, deixando em seu lugar uma impressão de pura velocidade, de pura leveza, de puro espírito.” (ibidem: 207). E concluiu que seria interessante tentar montar o espetáculo tendo uma mistura de atores shakespearianos com a referência dos acrobatas chineses.

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

É uma celebração para os atores, a ser realizado por atores, ou seja, é uma celebração das artes do teatro. E como se trata de um espetáculo alegre, onde os elementos mais presentes são a ação e ilusão; a peça deveria transbordar em magia e fantasia. Como forma de se aproximar deste resultado Brook introduz os atores no mundo acrobático, de virtuosismo, de destreza, de vastos movimentos físicos, pelo simples prazer de fazer as coisas difíceis. E assim, aproxima o espetáculo do universo do circo musical, ou do teatro popular. Este deveria ser o teatro que celebra o teatro e, portanto, suas soluções teriam que ser as mais teatrais possíveis. O que segundo seu ponto de vista, é completamente diverso de usar o circo como uma metáfora.

3. A CRIAÇÃO DOS TRAJES DE CENA DE SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

Quanto aos trajes de cena, com todos os exercícios desenvolvidos pelos atores durante a cena, definitivamente, não poderiam ser algo apertado. E as emendas deveriam ser muito fortes. Como havia atores que faziam mais de um papel, algumas peças deveriam ser duplicadas, pois era fundamental que se vestissem muito rapidamente. Assim, Brook queria que se chegasse à síntese de trajes de cena atléticos absolutamente atemporais e bastante leves, de modo que toda a tradição de vestimentas elisabetanas e fadas românticas desaparecessem. Então, dessa forma, seriam capazes de lidar com os reais elementos da peça.

Como se trata de um espetáculo sobre atores atuando, decide-se que seria importante apresentá-los no início do espetáculo. Para Jacobs, a veste mais poderosa para o momento de revelar os atores seria a capa. Para ela o efeito desejado era criar uma entrada triunfal da trupe de atores; e as grandes capas se movendo no ar representavam este ideal. Assim como no circo, quando o trapezista entra com sua capa e, em seguida, a solta mostrando tudo o que se pode fazer no ar. Assim, os atores sem maquiagem aparecem antes de qualquer coisa como atores em seus mantos. E, então, ao soltá-los, começaria efetivamente o espetáculo – e eles mostrariam o que são capazes de fazer. No final da peça, o ritual se repete: eles deixam de lado seus trajes de cena e se apresentam, em branco neutro para cumprimentar a plateia. São atores novamente.

Expõe que ao tentar encontrar a essência dos três mundos contidos no espetáculo a partir da atemporalidade, chega à seguinte equação: para os atores que interpretam os atléticos amantes atenienses, apenas compostos por calças largas, uma blusa e sapatilhas de ballet brancas. A diferença entre seus trajes para os das moças pelas quais se apaixonam seriam que elas utilizam vestidos em formato de túnica, e todos com alguns respingos coloridos feitos em estilo tie-dye. Contudo, para que a plateia pudesse identificar mais facilmente os casais, utiliza o tingimento dos figurinos nas cores rosa e azul para caracterizar claramente os pares. A opção pelo tingimento em estilo tie-dye para os tecidos tinha o intuito de conferir aos trajes alguma cor, e não trazer qualquer associação de temporalidade, apesar de que alguns críticos, como Margareth, tenham entendido que o traje tenha sido referenciado na moda dos anos de 1960.



figura 1 – Figurino base do casal de amantes – túnica e camisa e calça com manchas tie-dye – extraída da versão de Stratford-upon-Avon (1970).

As fadas entravam vestidas com túnicas cinza bastante simples, para que pudessem se mover facilmente, embaladas pela música atonal de Richard Peaslee tocada com tambores de bongô, sinos tubulares, e guitarras elisabetanas criando efeitos sonoros em tábuas de lavar e folhas de metal como no teatro chinês. Mas, para os três principais representantes do mundo da fadas - Oberon, Titânia e Puck – Sally intui que esse mundo para eles seria algo realmente brilhante, fluorescente. Sob luzes brilhantes a magia se tornaria visível.



figura 2 – Figurino base das fadas - túnica cinzas – extraída da versão de Stratford-upon-Avon (1970).

Oberon e Puck surgem voando pelos ares como relâmpagos roxos e amarelos: as cores respectivas usadas em seus trajes; e despejam seu suco

de amor-perfeito de um prato de prata num movimento de equilibrismo. Brook e Sally optam por elementos brilhantes para trazer alegria ao espetáculo. Segundo Brook, “os atores estavam vestidos de modo especial porque fazem movimentos mais belos quando têm uma capa voadora; pode-se voar pelo ar de modo mais deslumbrante quando você percebe que é um traço de amarelo em movimento pelo ar.” (CROYDEN, 2003: 7)

Segundo Jacobs, a influência do circo vem diretamente nos desenhos dos trajes de cena. As cores selecionadas são referenciadas no circo. Ela conta que “Contra o branco, as cores fluorescentes iriam, eu pensei, dar às fadas a ‘alteridade’ que precisavam, mas seguindo o mesmo estilo de roupas mais largas para os figurinos calças largas.” (BROOK, 1974: 50) Os trajes de Oberon e Titânia são praticamente os mesmos, com a diferença nas cores e no uso dos materiais. Titânia, por exemplo, está vestida com um impressionante cetim verde, e fica sentada em uma cama escarlate de penas de avestruz levitando no espaço, como se estivesse em um balanço.

Originalmente Oberon iria vestir uma túnica vermelha, mas Alan Howard procurou a figurinista durante o processo de montagem do espetáculo em Stratford-upon-Avon e disse: “Sally, eu tenho cabelo vermelho, e fico terrível vestido de vermelho.” Certamente, mudaram essa questão, pois segundo a figurinista é fundamental ser capaz de trabalhar em conjunto com os atores. Encontrar uma linguagem que esteja de acordo com a peça, e que ao mesmo tempo, também funcione para o ator. Entre mudanças de cores e de tecidos, encontraram um tecido roxo que se adequava perfeitamente à cor do cabelo de Alan. A partir desse momento seu traje passou a ser roxo. Já o traje de Puck seria o que mais se assemelharia ao aspecto circense, pois é um referenciado no *clown* – ao vestir uma espécie de macacão folgado amarelo. O brilho desejado nesses figurinos foi obtido com o uso de tecidos de cetim. Contudo, também há algumas malhas e texturas, para dar uma combinação de superfícies foscas e brilhantes.



figura 3 – Figurino de Oberon, Titânia e Puck - túnica acetinadas respectivamente roxo, verde e amarela – conferindo um lado mais austero para os membros importantes do universo das fadas – extraída da versão de Stratford-upon-Avon (1970).

Os artesãos – mecânicos eram diferentes, pois conferiam ao espetáculo certo anacronismo. Eles estavam referenciados nos trabalhadores da época da montagem do espetáculo. Por uma decisão da direção, a realidade do que representam não foi evitada. Sally decidiu simplificar muitos detalhes, de elementos das roupas utilizadas no dia-a-dia, apesar de já serem roupas simples. Para então, encontrar um elemento que unificasse a essência dessa vestimenta. Os atores usavam calças de algodão de várias cores. Todos tinham a mesma camisa básica – e vez por outra alguns tinham camisetas – mas todas feitas de chita. Esses eram os trajes mais realistas, segundo a designer.

Essa foi a ideia de Peter Brook. Ele era muito claro sobre os figurinos e fazia algumas observações sobre os desenhos de Sally, conforme lhe eram apresentados. Isso realmente funcionava segundo comenta a cenógrafa e figurinista.

“Como Brook já havia assinado e desenhado alguns cenários e figurinos de seus próprios espetáculos, então ele sabe o que está sugerindo em termos de idealização de projetos de cenários e figurinos. É maravilhoso para um projetista, quando se tem um diretor que entende os problemas de projeto. Se supõe que, quando um diretor

explica o que ele quer, o designer traga o resultado. Infelizmente, muitos diretores nem sempre conseguem explicar. E assim, nestas condições, tudo o que o designer pode fazer é continuar tentando. Se o diretor não gostar dos esboços, pelo menos, já o ajuda a eliminar o que ele não quer. E os espetáculos de Brook tendem a ficar mais simples a medida que os ensaios avançam. Coisas que eram divertidas ou úteis em algum momento, são descartadas quando perderam sua função ou sentido.” (ibidem: 51)

A figurinista relata que, durante o processo, a cabeça de asno de Bottom sofreu mudanças. Originalmente, achava que esse deveria ser o único elemento tradicional, nos moldes românticos, que não poderiam evitar. Não havia uma maneira de estilizá-lo. E pensaram que teriam que conviver com essa realidade. Então, fizeram um elaborado par de orelhas que saíam de cima da cabeça de Bottom conforme ele acionasse um comando. Desenvolveu-se uma maquinaria que devia caber dentro do boné do ator, com orelhas sobre molas, controladas por botões. Toda essa traquitana demorou bastante tempo para ser finalizada.

No momento em que terminaram de executar o aparato, o ator David Waller durante os ensaios estava fazendo “a coisa mais maravilhosa com seu rosto. Com seu corpo. Ele era o próprio asno.” (idem) Com essa solução apresentada pelo ator, não era mais desejável cobrir-lhe o rosto com aquele aparato todo. Não se queria perder a qualidade do que ele estava fazendo. Durante um ensaio, a figurinista o observa com um nariz de borracha preto e um boné muito engraçado. Realiza que o próprio ator tinha solucionado a questão. Tudo que restava a fazer era aplicar no boné algumas abas para representar simbolicamente as orelhas do jumento e adotar o nariz de palhaço. Para arrematar a representação da metamorfose e tornar o ator mais desajeitado, grotesco, alterando um pouco sua altura, as fadas amarravam aos seus pés tamancos pesados de madeira.

4. A RELAÇÃO DOS TRAJES COM AS CORES

Importante salientar que, a princípio, durante a entrevista realizada com Sally não foi revelado o motivo da seleção do uso das cores para os personagens. Evidentemente, mencionar a questão do sentimento relacionado às cores é sempre uma questão complexa, uma vez que existem diversas vertentes de pensamento e também pode estar muito pautada por questões e valores históricos culturais. Porém, é curioso identificar que nesse espetáculo temos a interferência de todas as cores. E através da teoria das cores de Kandinsky podemos verificar algumas questões de associação.

Primeiramente, avaliando a seleção dos personagens do universo das fadas, identificamos que Sally queria trabalhar com cores opostas para Titânia e Oberon – respectivamente verde e vermelho, ressaltando o conflito existente entre as personagens. Titânia, a rainha das fadas ao usar o verde, estaria representando paz, tranquilidade e natureza, uma cor de harmonia, de acordo com as teorias de Kandinsky. Já o vermelho, que estaria vinculado a Oberon seria a cor de vida ardente e agitada, também estaria associada à

energia, força, impetuosidade, decisão, alegria e triunfo – exatamente o que parece ocorrer com o personagem ao longo do espetáculo.

Todavia, com a substituição da cor dos trajes de Oberon pelo violeta, segundo Kandinsky, vincularia a figura da personagem a um vermelho arrefecido, no sentido físico e psíquico da palavra, ligando a personagem a uma característica mais doentia, apagada e triste. Porém, vale ressaltar, no entanto, que a cultura ocidental associa muitas vezes o violeta, ou roxo, à ideia de luxo, riqueza e mágica. Possivelmente, a alteração caminha mais nesse sentido, do que propriamente na ideia anterior. Puck está vestido de amarelo. Sally expos que ao escolher essa cor queria associar a personagem ao universo dos *clowns*. E definitivamente, essa opção vem de encontro ao que expos o pintor em Do espiritual na arte: o amarelo é a cor que estaria associada ao quente, emocionante, à alegria e a felicidade, combinando de certa forma com as características de Puck no decorrer da trama.

Finalmente, para concluir o universo das fadas, que estão vestidas de cinza, seria a imobilidade sem esperanças. O cinza seria obtido a partir da mistura das cores complementares vermelha e verde, que originalmente eram as cores pensadas para os dois seres superiores deste universo. Seria “a mistura espiritual da passividade acumulada com a atividade devoradora do ardor”, para Kandinsky. Contudo, conforme complementa o pintor e pesquisador, basta clarear o cinza para que essa cor, que contém a esperança escondida, ganhe leveza e se abra aos sopros que a penetram, que justamente é o que deseja-se no desenvolvimento do espetáculo. Pensando no casal de namorados, vemos novamente a utilização de duas cores: um deles possui manchas azuis e o outro manchas rosas e amarelas que associadas imprimem no espectador um tom de laranja. O laranja seria uma variação do vermelho e traria consigo a impressão de radiante, saudável e séria. Já o azul é a cor associada ao celestial, ao profundo, ao calmo e sobrenatural.

A associação dessas cores provavelmente não são simplesmente vinculadas à identificação mais facilitada do casal de namorados, mas refletem de certa forma o que representam na trama. É curioso observar a opção de cor vinculada à personagem de Bottom e aos demais mecânicos que aparecem durante o espetáculo. A princípio estariam associadas ao marrom – uma cor dura, embotada e estagnante, que seria também a tradução da moderação. Ao observarmos a função da personagem no texto, ela é justamente o elemento que traz a harmonia novamente ao universo das fadas, servindo assim de símbolo temperança e equilíbrio.

Por fim, vale ressaltar que no final todas estão vestidas de preto com roupas elegantes para observar o espetáculo de Píramo e Tisbe. O preto pode simbolizar dentre outras sensações – a morte, a cor desprovida de ressonância, o silêncio, contudo pode também carregar consigo o símbolo do desconhecido, do que estaria por vir, do escuro. Acredito que, além de explorarem a questão da elegância, seria justamente a associação com o desconhecido, o que a peça está revelando, que está em foco nesse momento do espetáculo. Desse modo, fica evidente que de alguma forma a seleção de cores para as personagens definitivamente não foi

completamente aleatória, estando claramente vinculada às questões abordadas e selecionadas por Brook para serem exploradas durante a encenação.

Referências Bibliográficas

BLOOM, Harold. Shakespeare: a invenção do humano. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BONFITTO, Matteo. A Cinética do Invisível. Processos de Atuação no Teatro de Peter Brook. (Tese de Doutorado) London: Royal Holloway University of London, 2006.

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.

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

CROYDEN, Margaret. Conversations with Peter Brook, 1970-2000. 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.

KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VIANA, Fausto. O Figurino teatral e as renovações do século XX. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

Vídeo

Brook, Midsummer 1970. 2012. Visto em YOUTUBE
<<http://www.youtube.com/watch?v=Kg-FiWX4uWI&feature=share>> Acesso em 27.05.2013