

O processo de espiritualização na criação dos figurinos de Peter Brook

The spiritualization process in the creation of the costumes in Peter Brook's plays

Lessa Ortiz, Sérgio Ricardo; doutorando em artes cênicas, Universidade de São Paulo (ECA-USP), sergiolessa@usp.br¹

Grupo de Pesquisa em Cenografia e Indumentária

Resumo: Este artigo aborda questões sobre o processo de espiritualização na concepção dos trajes de cena dos espetáculos de Peter Brook a partir da comparação dos espetáculos teatrais *Titus Andronicus* (1955) e *A Tragédia de Hamlet* (2000). Também aponta algumas questões que começam a se estabelecer nas concepções dos trajes de cena pelo diretor inglês.

Palavras-chave: Trajes de cena, Peter Brook, Teatro sagrado.

Abstract: This article brings up questions about the process of spiritualization in the conception of costumes design for Peter Brook's plays from the comparison of the theatrical spectacles *Titus Andronicus* (1955) and *The Tragedy of Hamlet* (2000). It also points to some issues that begin to settle in the conceptions of the costumes design by the English director.

Keywords: Costume design, Peter Brook, The Holy Theatre.

1. Introdução – discussões sobre o teatro sagrado de Peter Brook

Como forma de evidenciar o que é possível definir como processo de espiritualização dos trajes de cena nas peças de Peter Brook, optou-se por comparar os trajes de cena dos espetáculos: *Titus Andronicus* (1955) a peça que o relevou como um novo expoente das artes cênicas na Inglaterra, e *A Tragédia de Hamlet* (2000), realizada com os integrantes do Centro Internacional de Pesquisa Teatral em Paris, ambos textos de William Shakespeare.

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

Um dos principais objetivos é compreender se a medida que o seu trabalho se torna mais espiritualizado, ou seja, mais próximo do que ele próprio define como sagrado, existe uma alteração significativa no processo de criação dos trajes de cena, que por sua vez evidenciam uma menor necessidade de aparatos cênicos para evidenciar a mensagem teatral.

Brook define o que é o teatro sagrado em *O Espaço Vazio*, seu livro publicado em 1968. Em seu texto ele reforça a existência de um mundo invisível que precisa se tornar visível. Para ele, o palco era o lugar onde o invisível podia aparecer e ter um enorme poder sobre os pensamentos dos espectadores. De acordo com sua definição:

Implica na existência de algo mais embaixo, em volta e acima, uma outra zona, ainda mais invisível ainda mais distante das formas que conseguimos identificar ou registrar, e que contém fontes de energia extremamente poderosas. Ela não se comunica por sons ou ruídos, mas através do silêncio. (BROOK, 2005, p. 49)

A partir dessa afirmação, coloca-se uma questão importante: “o sagrado é uma forma?” Segundo Brook, as religiões entraram em declínio quando quiseram conferir à energia, à luz, que não têm forma, um aspecto definido cujo significado se perde rapidamente tais como as cerimônias, os rituais e os dogmas. O problema, segundo ele, é que o invisível não precisa se tornar visível.

O invisível pode aparecer nos objetos mais banais. Uma garrafa de plástico ou um pedaço de pano; pode se transformar e impregnar-se do invisível, desde que o ator esteja em estado de receptividade e seu talento seja igualmente apurado. Por exemplo, um grande dançarino indiano pode tornar sagrado o mais profano dos objetos. O sagrado, assim colocado, é uma transformação qualitativa do que originalmente não era sagrado. O teatro baseia-se em relações entre seres humanos que, por serem humanos, não são sagrados por definição.

Mircea Eliade, professor, filósofo e mitólogo naturalizado norte-americano, em seu livro *O sagrado e o profano*, expõe o conceito de sagrado. Inicialmente o define a partir da oposição com o que seria o profano. Em seguida, explica que o sagrado, se revela, primeiramente, a partir da fé em algo maior; ou

seja, algo que existe para além da materialidade imediata do mundo em que vivemos. Também afirma que o sagrado se manifesta sempre como uma realidade bastante diferente das realidades “naturais”, por meio de determinados sinais e elementos, os quais denomina de *hierofanias*. De acordo com a etimologia da palavra, *hierofanias*, exprime que “algo de sagrado nos é revelado”². (ELIADE, 1992, p. 15)

Segundo o filósofo, “o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história.” (*idem*, p. 20) Sendo assim, esses dois conceitos estabelecem polaridades sobre dois modos de vida, sobre a concepção do mundo e da existência. Desse modo, são complexos arranjos socioculturais, que não abrangem somente crenças e rituais, como qualquer sistema de moral, ética, códigos, símbolos, filosofia e organização social.

Conforme indica Eliade, para os povos antigos o sagrado não era uma crença longínqua, mas a realidade, que estava presente a todo instante nos rituais e celebrações, constituindo assim uma parcela essencial dos costumes e crenças das sociedades antigas. Pode-se tomar por exemplo, a ocupação de um território. De acordo com o mitólogo, para alguns povos primitivos a ritualização inaugura a ocupação do território, e o torna uma “habitação sagrada”. Desse modo é a presença de totens e colunas de pedra com inscrições que tornam possível a apropriação do terreno.

Assim, tanto o totem, como a coluna de pedra, ou uma árvore sagrada não são adoradas por serem simples objetos, mas justamente porque são *hierofanias*. Elas “revelam” algo que já não é nem o totem, nem a pedra, nem árvore, mas o *sagrado*. Ao manifestar o sagrado, um objeto qualquer se torna outra coisa, e, contudo, também continua a ser ele mesmo. Uma pedra sagrada não deixa de continuar sendo uma pedra. Para ter maior exatidão do ponto de vista profano, aparentemente não existe distinção entre ela e todas as demais pedras.

² No original: que algo de sagrado se [sic] nos releva.

Em realidade, esse conjunto de práticas e crenças que simbolizam a experiência do sagrado, atualmente são postas em dúvida, uma vez que o mundo contemporâneo, decidiu viver em um mundo dessacralizado, que questiona o sagrado, a crença, e a existência de algo divino e maior do que o próprio homem-indivíduo. Apesar desta atitude, Eliade em seu texto visa apontar exemplos de que ainda existem resquícios do homem religioso, em nossas atitudes mais banais, tal como quando se bate na madeira para afastar a má sorte.

Para Peter Brook o sagrado é para ele uma transformação qualitativa do que originalmente não era sagrado. Parte em busca da síntese como forma de conseguir atingir a qualidade sagrada, e alcançar uma maior objetividade na transmissão da mensagem ao público. Nunca acreditou no processo de redução do público, pelo contrário, busca sempre novos modos de estimular e sacudi-lo para que a resposta e a transformação pudessem transcender uma experiência compartilhada no teatro.

Em seu livro *A Porta Aberta*, Peter Brook 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 podem existir 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. (BROOK, 2005, p. 73).

2. A espiritualidade em Peter Brook

Sobre a espiritualidade destaca-se, na base do trabalho de Peter Brook com o sagrado, os ensinamentos conceituais de George Ivanovitch Gurdjieff, místico e mestre espiritual greco-armênio, cujos preceitos Brook começou a seguir após a leitura de *In Search of the Miraculous*, de P. D. Ouspensky, durante o ano de 1949, mesmo ano em que Gurdjieff morreu. Brook frequentou durante mais de uma década em Londres o grupo estabelecido pela escritora norte-americana Jane Heap, que era baseado nos ensinamentos do mestre greco-armênio em 1924. Em 1949, Gurdjieff ainda era desconhecido da maioria do público, mas alguns de seus seguidores, como Madame Jeanne de Salzman e Jane Heap, entre outros, se encarregaram de transmitir suas ideias.

Sabe-se que Brook não conheceu seu mestre pessoalmente, mas que a partir da leitura do texto, como dito anteriormente, logo se interessou pelos assuntos abordados e determinou-se a aprofundar seu conhecimento sobre si mesmo. Assim, partiu em busca de Jane Heap, responsável pela divulgação das teorias gurdjieffianas em Londres. Gentil, impetuosa e compassiva, quando necessário, dava em seu ouvinte um choque repentino. Ela foi a responsável por apresentar a Brook o pensamento do mentor espiritual introduzindo ao diretor a relação entre “um mundo ao nosso redor e um universo dentro de nós.” (BROOK, 2000, p. 99).

Em 1964, após o falecimento de Heap, como não havia mais alguém que pudesse orientá-lo em Londres, Peter decide ir para Paris, onde a obra de Gurdjieff era mantida por Madame Jeanne de Salzmänn. Ela possuía uma fonte refinada de energia, pois já tinha atingido o estágio mais avançado do homem harmônico. Seu corpo era “aberto em sentimento e pensamento” (*idem*, p. 179) era uma pessoa iluminada, capaz de desempenhar seu verdadeiro papel. Propagava as teorias do mestre a partir da consciência do que era necessário ao ouvir os visitantes que iam a sua procura. Sempre falava diretamente a essa pessoa, de modo a evocar um sentimento ou estimular o surgimento de uma ação.

Quatro anos mais tarde, Brook arrisca, com sua esposa, uma nova experiência: tinham como objetivo “passar mais tempo em Paris, em torno da luminosa presença de Madame de Salzmänn, onde um notável grupo de pessoas explorava o rico e complexo material que Gurdjieff havia deixado.” (*idem*, p. 198). De acordo com o encenador, o greco-armênio sabia tudo sobre a natureza humana e, portanto, compreendia as pessoas. Afirma que seria errado falar que o mestre espiritual queria iniciar um movimento, porque estava constantemente mudando a sua orientação; e exigia das pessoas a sua volta, o mesmo que sempre exigia de si mesmo: “encontrar um entendimento que viria de esforços mais profundos e da mais profunda solidão” (CROYDEN, 2003, p. 119). E revelava, ainda, que por intermédio da solidão, se poderia atingir a independência e a verdadeira liberdade.

Na opinião de Brook, seu mestre tinha ciência de que não poderia realizar

um trabalho sem estar consciente de que existia uma responsabilidade sobre o que se fazia. O desenvolvimento da pesquisa é o que constantemente o levava a campos cada vez mais específicos e profundos. A fórmula para o sucesso estava dividida em três frentes de trabalho na escola do desenvolvimento pessoal: na primeira linha, o trabalho sobre si; na segunda, o trabalho com os companheiros; na terceira, o trabalho para o aprimoramento da escola. Promovia-se, assim, condições para que o trabalho seguisse existindo. Nesse aspecto, de certa forma, as linhas estabelecidas dialogavam com o processo de Brook, tendo como ponto de contato a relação com o desenvolvimento de si mesmo, o relacionamento com parceiros de cena, com o público e com o espaço de encenação.

Apesar dessas questões estarem incrustradas em seu trabalho, Brook afirma categoricamente que busca evitar em seu processo o uso de qualquer ensinamento de Gurdjieff. Afirmação dúbia e contraditória, pois existem certos exercícios e princípios de trabalho, tais como sentar em um círculo, escutar, e fazer exercícios corporais pesados e cansativos, que acabam tendo uma relação natural com os elementos da proposta de Gurdjieff. Assegura, ainda, que jamais usaria o método, o princípio, ou alguma ideia do trabalho do mestre espiritual para dizer que esta é uma estrutura ou uma fórmula que deve ser usada no teatro.

Em relação a criação dos trajes de cena, deve-se atentar que Brook, ao conceber seus espetáculos, sempre inclui a forma como o público percebe e se relaciona com a presença do ator em cena, bem como os objetivos, trajes e cenários, para que a mensagem transmitida seja condizente com os objetivos do autor e da direção. Conseqüentemente, é a partir da leitura dos elementos materiais e dos signos colocados em cena, ou seja, é a partir dos elementos visíveis, que associados ao movimento e à interpretação dos atores, que se atinge a imaginação do público e, portanto, se atinge o invisível, ou o sagrado, de acordo com o diretor.

3. Os trajes realistas de *Titus Andronicus* (1955).

Quando Brook trabalhou pela primeira vez na Royal Shakespeare Company em Stratford-upon-Avon, relatou que sempre eram os mesmos espetáculos que se repetiam a cada temporada. Em sua primeira produção com o grupo inglês: *Trabalhos de amor perdido* de Shakespeare, comentou que havia sido influenciado pelo contexto pós II Guerra Mundial. Um momento em que lutava contra uma espécie de paralisia e austeridade social na Europa. Relatou que se almejava charme e elegância, e que era bastante complicado encontrar seus objetivos com os figurinos elisabetanos, bastante convencionais naquele momento.

Logo a seguir, se consagrou entre os mais novos e importantes diretores ingleses, justamente na segunda montagem com o grupo. Em 1955, Glen Byam Shaw, diretor da companhia inglesa estava montando uma temporada com *Titus Andronicus*, no Royal Shakespeare Company com Sir Laurence Olivier como Titus Andronicus e sua esposa Vivien Leigh como Lavinia. Shaw perguntou se Brook estava interessado em realizar essa montagem do espetáculo. E segundo relatou, sua reação foi de imediato aceite do desafio. Pois disse que o espetáculo rondava seus pensamentos desde quando era estudante.

Trata-se de um texto bastante controverso de Shakespeare. Harold Bloom - professor e crítico literário norte-americano, por exemplo, afirma que o texto revela algo de arcaico no sentido negativo do termo. De acordo com suas colocações essa é uma peça shakespeariana que deveria ter sido esquecida, ou só deveria ser desempenhado como uma paródia, uma vez que o público elisabentano do século XVI era tão sedento de sangue quanto as massas atuais que assistem a sangrentos filmes produzidos por hollywood.

Já Brook indica que quando saíram as críticas ao espetáculo, a maioria das observações indicavam que a companhia havia conseguido salvar aquela abominável peça de Shakespeare. Relatavam que o espetáculo conseguia dar um jeito a essa peça ridícula e inviável, sendo muito superior ao texto original. Para espanto do grupo, durante os ensaios não haviam percebido que o espetáculo fosse tão ruim quanto estavam indicando.

Em *Ponto de Mudança*, o diretor inglês enfatiza que todo o trabalho de montagem da peça consistiu em desvendar as sugestões e os meandros secretos do texto, trazendo à luz os elementos que geralmente não eram explorados em outras montagens. Sugere que a peça começou a se revelar a partir do momento em que se distanciaram dos momentos melodramáticos do texto. Para ele tudo estava ligado a uma corrente obscura, em que os horrores fluem em um belo ritual bárbaro.

Durante o processo de montagem ressaltaram-se as raízes saxônicas que permaneciam nos ingleses. Sendo assim, “o gosto romano por esportes sangrentos, por gladiadores, luta com leões, não podia ter destruído sua verdadeira trágica herança grega: Electra, Medeia e todos os terríveis atos de catarse que sublimavam o terror.” (BROOK, 2016, p. 49) Exploraram as possibilidades dos rituais ferozes presentes nas mitologias islandesas e saxônicas e ao atingir tais objetivos puderam se conectar com essas tradições fazendo emergir na plateia uma nova beleza bárbara.

Em seus depoimentos, Brook indica que Laurence Olivier aprofundou-se tanto no papel do vingativo Tito, que em pouco tempo conseguiu revelar um personagem de carne e osso. Porém, foi Vivien Leigh que trouxe uma qualidade de beleza e poesia para as desgraças que ocorrem com Lavínia, que foi violentada e teve suas mãos decepadas. Trata-se de uma cena bastante marcante, que permaneceu na memória dos espectadores, e foi construída em conjunto com o figurinista Desmond Heeley³, que desenhou nos trajes da atriz uma fita vermelha que caía dos dedos até o chão, transformando a cena em um momento perturbador de beleza.

A escolha das cores nesse traje não é acidental, conforme pode-se observar na figura 01. De acordo com Kandinsky, em *O espiritual na arte*, a escolha do azul para a túnica reforçaria o desejo de pureza e a necessidade de contato com o divino, reforçando a construção da atriz e agregado o significado

³ Desmond Heeley começou sua carreira na Grã-Bretanha como aprendiz aos dezesseis anos no departamento de adereços do Shakespeare Memorial Theatre em Stratford-upon-Avon, onde seu dom de criar bons trajes de cena foi notado por Peter Brook, que em 1955 o contratou para desenvolver o projeto de figurinos para a famosa produção de *Titus Andronicus*

de paz e calma consigo. Já as mangas com a cor vermelha, estão nitidamente associadas a simbologia do sangue derramado pelo personagem, porém também pode ser compreendido como símbolo de agitação, transbordamento de vida, e efervescência.

Fig. 01 – Proposta de concepção e traje de cena de Lavinia em *Titus Andronicus* (1955) direção de Peter Brook.



Fonte: Arquivos do RSC encontrados nos acervos do V&A Museum

Brook menciona que para ele, naquele tempo, uma peça não poderia existir sem imagens no palco. Acreditava que fosse vital desenvolver uma metáfora tanto cenográfica quanto para os trajes de cena. De modo que as cortinas ao serem abertas, pudessem levar os espectadores a um mundo desconhecido. Assim, os trajes de *Titus Andronicus* são baseados em uma construção bastante realista. Observa-se que foram inspirados em uma pesquisa sobre o universo clássico da cultura greco-romana, como o largo vestido proposto para Lavinia, ou as túnicas dos demais personagens.

Já o protagonista Titus, usava um traje que faz referência aos trajes de imperadores romanos. Era composto por um tecido brilhante que se assemelha a um couro na cor vermelha. Conforme indicado anteriormente, a cor desse traje também não é casual, evoca a força, impetuosidade, energia, decisão, presentes nas características que Sir Olivier trouxe ao personagem. O adereço de cabeça - uma coroa de louro, reitera a referência aos heróis greco-romanos propostos para os trajes de cena.

Fig. 02 – Cena de Lavinia com Titus e traje de Titus proposto por Heeley para o espetáculo *Titus Andronicus* (1955) direção de Peter Brook.



Fonte: Arquivos do RSC encontrados nos acervos do V&A Museum

Brook, evidentemente, nesse momento não estava ainda em busca do que posteriormente se revelou ser a sua principal investigação que era a busca pela linguagem simbólica, ou seja, pelo teatro sagrado. É importante ressaltar também que Brook ainda estava amadurecendo como diretor. Além disso, como se tratava de um espetáculo de uma das mais tradicionais companhias inglesas, devido às circunstâncias do momento, dificilmente seria possível propor qualquer desenho para os trajes de cena que fugissem de uma representação mais realista, baseada em uma pesquisa histórica.

4. Uma proposta simbólica para *A Tragédia de Hamlet* (2000).

Em relação ao espetáculo *A Tragédia de Hamlet*, é relevante destacar que ele surgiu durante os ensaios de *Qui est là* em 1995, que reunia uma série de fragmentos de Hamlet de Shakespeare. Brook afirma que, durante o processo de ensaio pensava que seria interessante realizar a peça de uma forma concentrada. Seguiu nesse momento uma tendência que se tornou recorrente em seu trabalho, de guiar-se pela intuição. E assim, praticamente na virada do milênio, monta um espetáculo com o objetivo de atingir temas profundos, que refletissem sobre a totalidade humana, em um momento em que as barreiras e as distâncias globais pareciam estar diluídas, abrangendo um público mais diversificado e heterogêneo. Assim, em 21 de novembro de 2000, estreia, no Bouffes du Nord, *A Tragédia de Hamlet* falado totalmente na língua original do autor.

Para ele o texto é inesgotável, ilimitado. Fiel ao estilo de seleção multirracial de atores, em todos os processos do Centro Internacional de Pesquisa Teatral, *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. Lester tinha um alcance extraordinário; cantava e se movia lindamente, dançava, e era uma pessoa adorável, além de ter uma sensibilidade bastante aguçada para palavras e seus significados.

Entretanto, Brook sempre foi destemido em uma busca por novos significados, por ideias maiores. Algo que pudesse estar além do trivial. Nunca satisfeito, não se incomodava com desafios, dificuldades, ou críticas que surgiam devido aos seus esforços nada ortodoxos para encontrar uma estética mais refinada que expresse os mistérios do espírito humano, mesmo que exigisse a edição e corte da obra-prima de Shakespeare. Ele segue o seu caminho próprio. E é justamente este o estilo de assinatura de direção de Peter Brook: 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)

Para caracterizar os diferentes personagens em cena os atores somente contavam com alguns tecidos e o tapete que estava no palco. Em *A Tragédia de Hamlet* é evidente a busca por certa neutralidade no resultado visual dos personagens. Quando começaram a ensaiar *A Tragédia de Hamlet*, Brook havia dito a Chloé Obolensky, responsável pelos figurinos do espetáculo que não queria roupas contemporâneas, pois, desse modo, chegaria a um estado que gostaria de evitar ao máximo: o clichê.

Quando eu comecei a 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. (*apud* CROYDEN, 2003, p. 265)

Então, começou-se a pesquisa em busca de trajes que não remetessem ao contemporâneo, e que também não fossem de época, mas que apresentassem uma leve sugestão do passado, medieval ou renascentista.

Como se trata de uma tragédia, as roupas deveriam ter cortes contidos e serem simples, sendo praticamente impossível revelar seu período histórico. Assim, Obolensky desenha trajes, nem renascentistas, nem modernos, nem africanos, nem asiáticos, nem parisienses ou dinamarqueses, mas busca algo que fosse inidentificável em sua época e origem. A partir desse desejo, consegue atingir e materializar um conceito buscado por Brook ao longo de sua incansável pesquisa teatral: o sagrado.

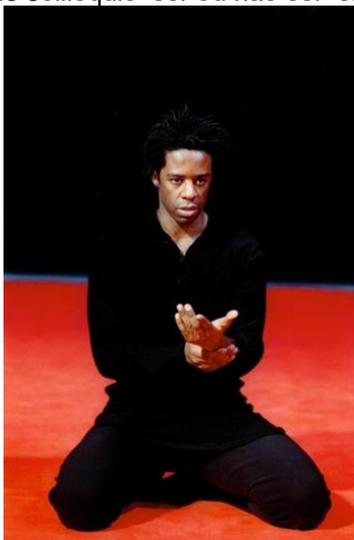
Apesar de alguns críticos terem atribuído aos trajes de cena um resultado mais próximo ao atemporal, a figurinista não concorda que seja esse o resultado obtido com os cortes de formas simples. Para Chloé, quando se diz que o figurino é “atemporal”, provavelmente estaria se referindo a que ele não pareça estar ligado a um momento na história. “Por duas razões: eles não querem que pareça datado, ou não gostam da ideia de figurinos de época. Pois, pode parecer que é falso ou que pareça falso, ou pode conduzir os atores a uma direção diferente do que está sendo proposto para a cena”. Durante a entrevista com o pesquisador, ela exemplifica que a atemporalidade é consequência do contexto no qual está inserido o espetáculo.

Conforme relacionado anteriormente, Brook declarou que sempre teve uma grande necessidade de ter cores fortes em suas produções. Segundo relatou, existia uma tendência natural da figurinista de “ir sempre para o preto, branco e cinza, pensamos em fazer trajes com formas simples, muito funcionais, apenas evocando o fato de não ser sobre o dia de hoje.” (*apud* TODD, 2003, p. 229)

Decidiu que a composição de cores devesse ficar a cargo do que estava fora da personalidade dos personagens. No ambiente que as envolve, ou seja, no uso das almofadas e na cor do chão. Então, toda a vitalidade visual que o jogo precisava veio dos objetos, os tapetes, os tecidos, ao invés dos figurinos. Assim, as cores nos trajes dos atores foram orquestradas de modo a compor a cena com tons sóbrios: o preto, o branco e os tons de cinza e, quando tivessem cores que fossem mais frias, neutras ou pastéis.

Para ela, o único traje que conseguiu atingir esse resultado esperado foi o de Hamlet. Ele estava vestido completamente de preto, com uma bata que remetia a um período mais renascentista, porém, sem colocá-lo especificamente como uma figura do passado. A escolha do preto para seus trajes tem total relação com o luto pelo pai.

Fig. 03 – O ator Adrian Lester no solilóquio ‘ser ou não ser’ em *A Tragédia de Hamlet* (2000).



Fonte: <http://www.fta.qc.ca/sites/fta.qc.ca/files/archives85-08/05/images/marge-tragedy.jpg>

Em contraponto ao traje de Hamlet, temos Ofélia com um longo vestido branco, liso, com corte retilíneo e com mangas compridas. A opção pelo branco “puro” provavelmente está ligada, tanto ao conceito de pureza e esperança, colocados por Kandinsky, quanto à atribuição da morte evocada pelas culturas orientais. Ofélia carrega a ingenuidade e a pureza consigo durante o drama shakespeariano. Contudo, Ofélia não é um personagem linear, ela também nutre em si desejos e paixões e uma vontade intensa de viver. Chloé e Brook percebem essa necessidade e, na cena em que Hamlet a manda para o convento, ela entra envolvida em uma túnica vermelha que, como já foi visto na elaboração dos cenários, é exatamente símbolo de transbordamento de vida, de alegria e energia, segundo o pintor.

Fig. 04 – As atrizes Shantala Shivalingappa e Natasha Perry como Ofélia e rainha Gertrudes em *A Tragédia de Hamlet* (2000).



Fonte: BROOK, Peter. La Tragédie d'Hamlet. Peter Brook. FRANCE: Arte vídeo, 2004

Os atores não usavam maquiagem, nem perucas. Mantiveram os seus cortes de cabelos como o fazem usualmente. Brook desejava que o estado natural dos atores estivesse representado no palco. Talvez o aspecto mais interessante dessa produção tenha sido a capacidade de sugerir elegância e realce 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. E, mesmo assim, os críticos e espectadores se imbuíam do universo proposto.

5. Considerações Finais

Ao observar os trajes de cena dos dois espetáculos, fica nítido o processo de simplificação dos desenhos proposto para os personagens, o que expõe a observação sobre o processo de simplificação da composição dos trajes. Que com menos elementos, conseguem fazer com que o espectador consiga ser conduzido ao universo em que o invisível se comunica com o público. Assim, deve-se concordar com Marita Foix que *A Tragédia de Hamlet* é uma verdadeira realização do teatro sagrado defendido por Brook em 1968.

Para Foix, essa peça consegue colocar em cena, através de uma síntese minimalista de concepção teatral, a poética teatral de Brook, de que tudo pode ser reduzido à ação física e física-verbal do ator. Embora tenha contado com excelentes atores e com o aparato de uma grande companhia teatral em *Titus*

Andronicus, é na proposta minimalista de *A Tragédia de Hamlet* que a poética colocada em cena radicaliza sua concepção de aparatos cênicos, uma vez que havia uma quase absoluta ausência de acessórios cenográficos, a cena era despojada de objetos, e os figurinos eram extremamente simples e bastante significativos abrem caminho para a experiência a ser vivenciada pelo ator e pela imaginação do espectador.

Nesse momento se revela o processo de construção do espetáculo de Brook, em que o essencial é ser simples. Segundo Jean-Guy Lecat, que foi assistente de cenografia de Brook por muitos anos: “Simplicidade não é apenas não ter nada no palco, é algo muito mais complexo que isso.”

Referências

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

BROOK, Peter. **O espaço vazio**. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

_____. **Fios do tempo: memórias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

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

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

_____. **Reflexões sobre Shakespeare**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

CROYDEN, Margaret. **Conversations with Peter Brook: 1970-2000**. London: Faber and Faber, 2003.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

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

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

TODD, Andrew & LECAT, Jean-Guy. **The open circle: Peter Brook’s Theatre Environments**. New York: Faber and Faber Inc., 2003.