



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

Cláudia Márcia Mafra de Sá

ROMEU E JULIETA: uma releitura realizada pelo Grupo Galpão

BeloHorizonte–MG
Outubro de 2020



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

Cláudia Márcia Mafra de Sá

ROMEU E JULIETA: uma releitura realizada pelo Grupo Galpão

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagens.

Área de Pesquisa: Discurso, Cultura e Tecnologia

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Tecnologia

Orientadora: Profa. Dra. Olga Valeska Soares Coelho

S111r Sá, Cláudia Márcia Mafra de.
Romeu e Julieta : uma releitura realizada pelo Grupo Galpão /
Cláudia Márcia Mafra de Sá. – 2020.
128 f. : il.
Orientadora: Olga Valeska Soares Coelho.

Tese (doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de
Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de
Linguagens, Belo Horizonte, 2020.
Bibliografia.

1. Grupo Galpão. 2. Estudos da Linguagem. 3. Romeu e Julieta.
4. Tradução e interpretação. I. Coelho, Olga Valeska Soares. II. Título.

CDD: 418.02



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LINGUAGEM E TECNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

Tese intitulada “*ROMEU E JULIETA*: uma releitura realizada pelo Grupo Galpão”, de autoria da doutoranda Cláudia Márcia Mafra de Sá, aprovada pela banca examinadora composta pelos seguintes docentes:

Profa. Dra. Olga Valeska Soares Coelho—CEFET-MG
Orientadora

Prof. Dr. Renato Caixeta da Silva—CEFET-MG

Profa. Dra. Mirian Sousa Alves—CEFET-MG

Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery -UFOP

Prof. Dr. José Luiz Vila Real Gonçalves-UFOP

Belo Horizonte, 21 de outubro de 2020.

À memória de meus pais, Lélia e Rolando e, de
meu irmão, Thomaz.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha orientadora, Profa. Dra. Olga Valeska Soares Coelho, que ofereceu sua mão amiga para me conduzir com paciência, boa vontade, conhecimento e competência ao longo desta pesquisa.

Agradeço ao Prof. Dr. Renato Caixeta da Silva, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG, pela compreensão, pelo apoio e incentivo, sem os quais não teria conseguido finalizar esta jornada.

Agradeço aos Professores da Banca de Exame de Qualificação de Doutorado, Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery, da Universidade Federal de Ouro Preto; Profa. Dra. Mirian Sousa Alves, do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG; e, novamente, Prof. Dr. e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG, Renato Caixeta da Silva, que me ajudaram com seus valiosos conselhos a encontrar uma nova diretriz para a reorganização de minha Tese.

Agradeço aos Professores da Banca de Defesa de Doutorado, Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery, da Universidade Federal de Ouro Preto; Prof. Dr. José Luiz Vila Real Gonçalves, da Universidade Federal de Ouro Preto; Profa. Dra. Mirian Sousa Alves, do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG; Prof. Dr. e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG, Renato Caixeta da Silva, que com suas generosas observações, sugestões e orientações me ajudaram a aprimorar esta Tese de Doutorado.

Agradeço ao CEFET-MG a concessão da bolsa de estudos que me possibilitou continuar minha caminhada acadêmica.

Agradeço ao Dr. Anderson Melo Queiroz o imprescindível suporte nas horas difíceis.

Agradeço o apoio amoroso e incondicional de minha irmã, Hortência Maria de Rezende, minha primeira leitora sempre, e de meu cunhado, Márcio Eustáquio de Rezende.

RESUMO

O objetivo a ser desenvolvido na presente pesquisa é analisar a releitura criativa realizada pelo Grupo Galpão na idealização, montagem, encenação e filmagem de *Romeu e Julieta*, uma apresentação ao ar livre ocorrida em 2012, na Praça do Papa, em Belo Horizonte. As principais questões a serem discutidas englobam áreas diversas como os estudos de linguagens, línguas, literatura, arte cênicas, filosofia, história e culturas, que evidenciam o caráter dialógico inter e transdisciplinar da pesquisa. Pois, a montagem de *Romeu e Julieta* do grupo teatral mineiro evoca transposições para linguagens diversas que vão muito além – da nem sempre simples – tradução interlingual. Com vistas a identificar e examinar os diferentes tipos de linguagens utilizados para traduzir o roteiro shakespeariano em espetáculo, os seguintes textos serão comparados: a peça original *Romeo e Juliet*, de William Shakespeare, a tradução feita para a língua portuguesa por Onestaldo de Pennafort, a adaptação de Cacá Brandão, além do DVD com a gravação da encenação na Praça do Papa.

Palavras-chave: Grupo Galpão. Estudos de Linguagens. *Romeu e Julieta*. Tradução.

ABSTRACT

The objective to be developed in the present research is to analyze the creative reinterpretation developed by Grupo Galpão in the idealization, setting, staging and filming of *Romeu and Juliet*, an outdoor presentation that happened in 2012, at Praça do Papa, in Belo Horizonte. The main issues to be discussed encompass several areas such as the study of languages, literature, arts, philosophy, history and cultures, which highlights the inter and transdisciplinary dialogic character of the research. The *Romeu and Julieta* presented by the theater group from Minas Gerais evokes transpositions for different languages that go far beyond – the not always simple - interlingual translation. In order to identify and examine the different types of languages used to translate the Shakespearean script into a show, the following texts will be compared: the original play *Romeo and Juliet*, by William Shakespeare, the translation to Portuguese made by Onestaldo de Pennafort, the adaptation by Cacá Brandão, in addition to the DVD with the recording of the staging at Praça do Papa.

Keywords: Grupo Galpão. Language Studies. *Romeo and Juliet*. Translation.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – <i>The Globe Theatre</i>	39
FIGURA 2 – Interior do <i>The Globe Theatre</i>	39
FIGURA 3 – Teatro improvisado	39
FIGURA 4 – Palco sobre a Veraneio Esmeralda	41
FIGURA 5 – Sra. Capuleto segurando um faisão e Julieta uma boneca em negro	41
FIGURA 6 – A lua e as estrelas penduradas em varas de pescar	42
FIGURA 7 – Representação do céu no teto de <i>The Globe Theatre</i>	42
FIGURA 8 – As rosas das dinastias Lancaster, York e Tudor.	43
FIGURA 9 – Benvólio com uma das bonecas	45
FIGURA 10 – Mercúcio com outra boneca.	45
FIGURA 11 – Figurino de Frei Lourenço	64
FIGURA 12 – Mastro de São João	64
FIGURA 13 – Figurino do Príncipe	65
FIGURA 14 – Figurinos de Romeu e Julieta	65
FIGURA 15 – Figurino da Ama	65
FIGURA 16 – Figurino de Benvólio	65
FIGURA 17 – Comparação entre os figurinos do Narrador e de Shakespeare	65
FIGURA 18 – Mapa de Londres da Era Elisabetana	92

SUMÁRIO

ATO I	10
CENA I	11
Introdução	
ATO II	22
Diferentes épocas e estilos na linguagem teatral de <i>Romeu e Julieta</i>	
CENA I	23
Uma mescla do Renascimento, Maneirismo e Barroco urdidos no século XXI	
CENA II	36
O teatro elisabetano na Praça do Papa	
CENA III	45
O teatro de rua e o Grupo Galpão	
ATO III	51
Um cadinho de culturas e linguagens deglutido antropofagicamente	
CENA I	52
A antropofagia de Oswald de Andrade revisitada	
CENA II	62
A idade média cosida às casinhas caiadas do interior de Minas	
CENA III	68
A linguagem de Guimarães Rosa mesclada aos versos de Shakespeare	
ATO IV	76
Linguagens do espetáculo	
CENA I	77
A linguagem do corpo na releitura do roteiro shakespeariano	
CENA II	81
A linguagem musical ecoando a história do casal de Verona	
CENA III	90
A tragédia carnalizada pela linguagem irreverente da <i>commedia dell'arte</i> , do circo e da palhaçaria	
ATO V	103
CENA I	104
Conclusão	
CENA II	110
Referências	
Epígrafes	
CENA III	115
Anexos	

A natureza dá a cena o álibi de outro mundo, submete-a a um cosmo que a toca com seus reflexos imprevistos. O mergulho do espectador na polifonia complexa do ar livre (sol que se esconde, vento que se levanta, passarinhos que voam, ruídos da cidade, correntes de frescor) restitui ao drama a singularidade e miraculosa de um evento que só acontece uma vez. O poder do ar livre está ligado à sua fragilidade: o espetáculo já não é aí um hábito ou uma essência, é vulnerável como um corpo que vive hic e nunc, insubstituível e, no entanto, imediatamente mortal. Daí seu poder de dilaceração, mas também uma virtude de frescor, que purifica o palco de sua poeira, o ator de seu ofício, os trajes de seu artifício, e faz de tudo isso o feixe casual de uma beleza que se acredita nunca mais rever ordenada assim.

(ROLAND BARTHES)

ATO I

Lembre-se (...) que o próprio teatro em princípio é convenção, e a partir desse dado tudo o mais tem direito de libertar-se do realismo.

(SÁBATO MAGALDI)

CENA I

Introdução

Se William Shakespeare tivesse nascido no interior de Minas Gerais é bem possível que seu “Romeu e Julieta” saísse assim como o Grupo Galpão a apresentou (...)
(BÁRBARA HELIODORA)

Romeu e Julieta ou *Romeo and Juliet*, como no título original da peça escrita pelo inglês William Shakespeare, suscita nas mentes imaginativas traduções, releituras e representações das mais diversas há muitos séculos. Antes da versão Shakespeariana já existia um poema publicado em *The tragicall Historie of Romeus and Juliet* (1562), do poeta Arthur Brooke, também, de nacionalidade inglesa. Assumidamente, o poema de Brooke foi uma paráfrase de *Romeo e Giulietta* (1554), texto em prosa do italiano Bandello. Esse texto, publicado na Itália, foi traduzido posteriormente e publicado no segundo volume da coleção de contos *The palace of pleasure* (1565) na Inglaterra. Há ainda a novela escrita por Luigi da Porto e publicada em meados de 1530 sob o título de *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*, em português, *História atualizada de dois nobres amantes*. Há referências aos Montheccchi e Capelletti até mesmo na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Como curiosidade, algumas das muitas releituras da história de Romeu e Julieta realizadas em todo o mundo e disponibilizadas em *Romeo and Juliet: a critical reader*, estão no anexo 1 deste trabalho (DEARNER, l. 134 de 5982, s.d).

Embora o poema de Brooke, o texto de Bandello e de Porto não tenham a qualidade, o reconhecimento ou o *glamour* da obra shakespeariana, a simples existência deles evidencia a potência imaginativa e criativa inerente à história trágica do amor proibido entre dois adolescentes apaixonados. Mesmo contada através de gerações e verse sobre um mesmo tema, a história foi sofrendo atualizações através de adaptações realizadas em diferentes épocas, gêneros ou diferentes tipos de linguagens para recontá-la.

A peça *Romeo and Juliet*, de Shakespeare, inspirou e ainda inspira inúmeras releituras, originando novas produções em diferentes linguagens como a teatral, a fílmica, a musical, a pictórica, a do *ballet*, e, mais recentemente, a das histórias em quadrinhos.

No contexto teatral, enquanto alguns buscam seguir o roteiro da peça *ipsis litteris*, outros tentam inovar, relacionando aspectos culturais, procurando retratar os costumes e a época da produção cênica. O musical *West Side story*, de grande sucesso na Broadway,

por exemplo, foi inspirado em *Romeo and Juliet*. Contudo, retrata o amor proibido entre dois jovens ligados a diferentes gangs de adolescentes rivais nova-iorquinas do final dos anos 50. Naquela época, a cidade de Nova Iorque, de fato, enfrentava sérios problemas com a discórdia entre grupos de diferentes etnias (FERRI, 2016, s.p.).

A criatividade aplicada à releitura de *Romeu e Julieta* realizada pelo Grupo Galpão é, da mesma forma, de inegável audácia. Partindo de uma tradução da peça do inglês para o português realizada por Pennafort (1940), o grupo consegue amalgamá-la às diversas linguagens artísticas, como a do teatro elisabetano – inerente a época shakespeariana –, a da *commedia dell'arte* italiana, a do teatro de rua, a da palhaçaria, a da música, influenciadas por épocas e estilos como o Renascimento, Maneirismo e Barroco, assim como a elementos da cultura mineira e ao estilo rosiano, trazendo a peça para uma perspectiva contemporânea brasileira com o sabor mineiro de goiabada com queijo.

A inovação e irreverência estão intrinsecamente relacionadas ao Grupo Galpão desde seu surgimento na Belo Horizonte de 1982. A partir de uma experiência de atores brasileiros e diretores alemães, o Grupo Galpão foi criado após um curso intensivo sobre espetáculo de rua oferecido na capital mineira e em Diamantina por George Froscher e Kurt Bildstein, ambos do Teatro Livre de Munique (ALVES e NOÉ, 2006, p.33). Um dos objetivos do grupo, desde sua constituição, era romper com a previsibilidade das apresentações no palco com vistas a criação de um novo espetáculo de cultura inserido no conceito de “que todo desempenho teatral visa a atuar como ponto de partida para reflexão e a responder metaforicamente a perguntas relativas a nossa origem, ao nosso ser brasileiro, num painel de crítica a tipos e situações da nossa realidade” (2006, p. 86). A missão do grupo era produzir encenações acessíveis a um grande público e ser capaz de refletir criticamente e de forma bem-humorada sobre aspectos da realidade cultural e política do país.

Em 1992, o Grupo Galpão mesclou tradições e temporalidade na adaptação criativa de *Romeu e Julieta* realizada por Brandão sob a concepção e direção de Villela. O espetáculo foi considerado um marco na trajetória do grupo. Segundo a atriz do Grupo Galpão, Inês Peixoto, “a montagem foi um divisor de águas na trajetória do grupo e em nossas vidas. O espetáculo encantou o Brasil e o mundo. Fizemos duas temporadas no

Globe Theatre, em Londres, sob o olhar encantado dos ingleses” (Centro Cultural MTC, 2020).

Com sede em Belo Horizonte, o grupo apresentou-se em vários países da América do Sul, América Central e da Europa, nos Estados Unidos e no Canadá. A coroação do empreendimento, além dos vários prêmios recebidos¹, provavelmente, foi o convite para duas apresentações ocorridas em 2000 e 2012 no *Shakespeare’s Globe Theatre*, em Londres, Inglaterra. Também, em 2012, o Grupo Galpão realizou uma apresentação comemorativa do aniversário da montagem, reapresentando e filmando na Praça do Papa, em Belo Horizonte, a mesma *Romeu e Julieta* encenada vinte anos anteriores no mesmo local, lançando um DVD intitulado *Romeu e Julieta na Praça do Papa*.

O objetivo principal deste trabalho é identificar e analisar as diferentes linguagens utilizadas pelo Grupo Galpão para traduzir em forma de montagem a *Romeu e Julieta*, de Shakespeare.

Esse objetivo surgiu como uma consequência do pensamento multidisciplinar adquirido como mestranda e, a seguir, doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (POSLING) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Pois, além do POSLING abranger a área de Letras, Linguística e Artes, busca prover uma nova perspectiva possibilitada pela área de concentração do programa que é: Tecnologias e Processos Discursivos, ofertada tanto no Curso de Mestrado quanto de Doutorado. Como é asseverado no texto de apresentação do programa², o POSLING

ênfatisa a formação de pesquisadores afinados com a conjuntura dos estudos de linguagem e com a demanda por profissionais capazes de lidar com linguagens diferenciadas nos processos discursivos que envolvem as relações culturais e sociais e as diversas práticas e produtos relacionados à produção discursiva. Sob uma perspectiva intersemiótica e interdiscursiva, os estudos de linguagens possibilitam uma abordagem comparada de textos verbais e não-verbais oriundos dos vários campos da cultura, de diferentes campos do saber.

Devido a sua ampla abrangência, é usual encontrar em uma mesma turma do POSLING, alunos não somente graduados em Letras como também em Artes Cênicas, Artes Plásticas, Filosofia, História, Jornalismo, entre outros cursos. Por isso, a

¹ A relação de prêmios recebido pelo Grupo Galpão está no Anexo 2.

² O texto está disponível no *site* do POSLING, conforme listado nas Referências.

multidisciplinaridade inicia-se na convivência e na troca de informações entre colegas dentro e fora da sala de aula. As diferentes perspectivas trazidas por cada um em sua bagagem intelectual promovem debates fecundos, motivadores que enriquecem as propostas trazidas pelos docentes.

Além disso, analisar as linguagens utilizadas pelo Grupo Galpão na releitura de *Romeu e Julieta* reafirma os objetivos da Linha I - Literatura, Cultura e Tecnologia do POSLING, que propõe:

o estudo do literário e do artístico moderno e contemporâneo e da crítica correlata; a análise das relações histórico-culturais inerentes ao campo artístico e literário; a reflexão sobre o processo de construção de saber filosófico e tecnológico na dimensão da cultura; o estudo das relações entre literatura, arte e tecnologia³.

Portanto, pode ser afirmado que o trabalho de análise da releitura de *Romeu e Julieta* feita pelo Grupo Galpão exemplifica diversos aspectos inerentes à proposta inovativa tanto da área quanto da linha I do Curso de Pós-graduação em Estudos de Linguagens as quais sou vinculada. Entre esses elementos estão as relações culturais e sociais que envolvem a releitura da peça para a sua montagem teatral; a perspectiva intersemiótica e interdiscursiva dos estudos de linguagens que permitirão uma abordagem comparativa de textos verbais e não-verbais originários do século XVI, da era elisabetana inglesa, transportados para a contemporaneidade brasileira do século XXI; as implicações literária, teatral, geográfica e social da interpretação de textos shakespearianos apresentados ao ar livre em uma praça da capital mineira; e do DVD, um aparato tecnológico, que possibilitará o estudo empreendido para essas análises.

Pois, convém enfatizar que o presente estudo será desenvolvido por meio do DVD intitulado *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, gravado no dia 12 de junho, durante o Festival de Palco e Rua de Belo Horizonte – FIT-BH⁴ de 2012, ano da comemoração dos

³ Esse texto também está disponível no *site* do POSLING, conforme listado nas Referências.

⁴ O Festival Internacional de Teatro de Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH) é um festival internacional de teatro que ocorre a cada dois anos em Belo Horizonte, Minas Gerais. Foi criado em 1993 por iniciativa do governo municipal através da união de duas propostas de festivais internacionais: uma de palco, feita pela direção do Teatro Francisco Nunes e outra, de rua, feita pelo Grupo Galpão. Desde sua primeira edição, realizada de 2 a 12 de junho de 1994, continua sendo promovida pela Prefeitura de Belo Horizonte, em conjunto com o Teatro Francisco Nunes e Grupo Galpão, não ocorrendo neste ano, 2020, devido a pandemia do Covid-19.

20 anos da montagem de *Romeu e Julieta* e dos 30 anos de existência do Grupo Galpão (G1MG, 2012).

Vale acrescentar, também, que embora haja incontáveis pesquisas realizadas sobre a *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, o tema desta Tese é inédito. Até a presente data, não foi possível encontrar qualquer pesquisa empreendida sobre as diversas linguagens utilizadas pelo Grupo Galpão para traduzir em forma de montagem a peça de Shakespeare. Porque o grupo teatral não se restringiu a uma única linguagem para desenvolver a montagem de *Romeu e Julieta*, mas a várias.

Mais do que a tradução verbal da peça de Shakespeare, a intenção é analisar outras linguagens utilizadas na releitura do roteiro *Romeo e Juliet* para a montagem realizada pelo Grupo Galpão. Entre as linguagens utilizadas, além da linguagem literária, podem ser citadas linguagens como a cênica, a corporal, a musical, a circense, entre outras.

A ideia de pesquisar uma montagem do Grupo Galpão veio em grande parte do reconhecimento e admiração pelo fazer teatral e pela capacidade do grupo de conectar o teatro de hoje ao do futuro e passado. *Romeu e Julieta* foi a escolhida não só por exemplificar esta afirmação, mas também por representar um marco na vida longa do Grupo Galpão e empregar diversas e diferentes linguagens para traduzir uma peça de Shakespeare em uma inusitada montagem contemporânea coroada de êxito.

Como afirmado pela atriz Inês Peixoto, *Romeu e Julieta* foi um marco na existência do Grupo Galpão. Da mesma forma, O Grupo Galpão assim o é para o teatro brasileiro e, em especial, o de Minas Gerais.

O Galpão é um grupo formado por atores, sem a figura central de um diretor. Buscando a experimentação através da constante pesquisa de diversas linguagens, o grupo transita entre apresentações para rua e palco, mesclando o clássico com o popular, num movimento contínuo de diversificação no fazer teatral. O grupo tem um projeto sólido de memória através de registros escritos, musicais e audiovisuais sobre sua trajetória nas artes cênicas, e um projeto de formação através das ações do Galpão Cine-Horto, nosso centro cultural sediado na zona leste de Belo Horizonte. O grupo completa 38 anos de trabalhos ininterruptos em 2020 (CENTRO CULTURAL MTC, 2020).

O extrato anterior sintetiza de forma sucinta a importância do Grupo Galpão para o Teatro do Brasil. Pois, é por meio da audácia de não temer arriscar e inovar que o grupo é conhecido e reconhecido em âmbito nacional e internacional. A tendência contemporânea do Grupo Galpão não o impede de ter uma perspectiva de vanguarda nem

de cultivar sua memória ou preservar suas raízes. Como asseverado no extrato do Centro Cultural do Minas Tênis Clube, O Grupo Galpão mantém uma escola de artes cênicas e um centro cultural com o acervo histórico de suas várias produções. O centro é aberto aos interessados em conhecer, estudar ou pesquisar as realizações do grupo teatral mineiro.

A partir de *Romeu e Julieta*, o Grupo Galpão se tornou um paradigma para outros companhias teatrais, não só de Minas, mas de todo Brasil. Peças shakespearianas passaram a receber releituras ajustadas à realidade brasileira e regional em novas montagens. Entre elas, podem ser citadas como exemplos, *Hamelete – O Cordel*, de Octávio da Matta, com direção de Sílvia Simardi; *Expresso Hamlet*, interpretada pela Cia. Cafora & Bokomokos, com direção e texto de Guilherme Vita; além do grupo do Rio Grande do Norte, *Clowns de Shakespeare*. Somente essa companhia potiguar realizou seis montagens mesclando aspectos do nordeste brasileiro aos do teatro elisabetano presentes nas peças de Shakespeare: “Sonho de uma Noite de Verão”; “Sonhos de uma Noite Só”; “Noite de Reis”; “A Megera Do Nada”, adaptação de “A Megera Domada”; “Muito Barulho por Quase Nada”, adaptação de “Muito Barulho por Nada” e “Sua Incelença Ricardo III”, adaptação da peça “Ricardo III”, com direção de Gabriel Villela.

O grupo potiguar *Clowns de Shakespeare* declara abertamente não apenas a benéfica influência exercida pelo Grupo Galpão, como também a parceria estabelecida entre os dois grupos teatrais:

O Galpão é, sem dúvida nenhuma, a nossa maior referência desde que surgimos. Nascemos sob os ecos do "*Romeu e Julieta*", provavelmente o espetáculo mais importante do teatro brasileiro dos últimos 20, 30 anos. Quando completamos nossa primeira década de vida, tivemos a felicidade de convidar o Eduardo Moreira, um dos fundadores do Galpão, para dirigir "*Muito Barulho por Quase Nada*". Três anos depois, reeditamos essa parceria na direção de "*O Casamento do Pequeno Burguês*", de Brecht. Desde então, o Eduardo se transforma em uma espécie de consultor permanente do grupo. Essa relação com o Eduardo nos aproximou também não só de todos os integrantes do Galpão, que hoje são amigos nossos, como também nos ajudou a estabelecer parcerias profissionais com diversos parceiros do Galpão, como o Ernani Maletta e a Babaya, na parte musical (que também fazem parte da equipe do Ricardo III), a visagista Mona Magalhães, o consultor de gestão Rômulo Avelar e, principalmente, o próprio Gabriel Villela, diretor do "*Romeu e Julieta*", que hoje também é diretor do "*Sua Incelença, Ricardo III*", e uma espécie de iminência parda no grupo (ALVES, 2012, s.p.).

Portanto, como pode ser corroborado pelo depoimento de *Clowns de Shakespeare*, além de ser um modelo para outros grupos teatrais, o Grupo Galpão está aberto a criar

parcerias com outras companhias de teatro. Com essa atitude, o grupo mineiro não apenas compartilha seu conhecimento e experiência, mas também colabora para a ampliação do campo de atuação do teatro popular em todo o país.

O presente trabalho, para uma melhor organização, será dividido em cinco partes, sendo que cada uma dessas partes será chamada de Atos e suas subpartes de Cenas. Esta é uma forma metalinguística de homenagear o teatro e Shakespeare. Pois, além da alusão aos roteiros proporcionada com o uso do jargão teatral, esta Tese terá o mesmo número de *atos* utilizados pelo dramaturgo elisabetano em seus *scripts* (CUMMINGS, 1999, s.p.)

O primeiro e o quinto Atos referem-se respectivamente a introdução e a conclusão, enquanto os três restantes, ao desenvolvimento do tema.

No Ato II, intitulado Diferentes épocas e estilos na linguagem teatral de *Romeu e Julieta*, o objetivo é estudar as manifestações artísticas teatrais de diferentes épocas para a análise de seu emprego como elementos incorporados ao cadinho cultural promovido pela elaboração e apresentação de *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão.

Nesse Ato, o estudo recairá em uma verificação histórica. Na Cena I, denominada Uma mescla do Renascimento, Maneirismo e Barroco urdidos no século XXI, será realizada uma análise das influências sofridas em relação aos estilos de arte da época shakespeariana.

No Ato II, Cena II – O teatro elisabetano na Praça do Papa, uma pesquisa sobre a língua inglesa da era Elisabetana será feita com fundamentos em MCCRUM, CRAN & MACNEIL (1986), enquanto a as influências históricas daquela era, terá como base Weir (1988) e, ambos os assuntos, HELIODORA (2007).

No mesmo Ato II, porém na Cena III, o teatro de rua será examinado com vistas a focalizar um dos objetivos principais do trabalho teatral realizado pelo Grupo Galpão, que é a popularização do teatro por meio desse tipo de apresentação. Os fundamentos teóricos serão proporcionados por Carreira (2005 e 2006), além da pesquisa de Alves e Noé sobre a trajetória do Grupo Galpão (2006).

Na *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, a tradução do carioca Antônio Miranda Onestaldo de Pennafort Caldas (1902-1987) ou, simplesmente, Onestaldo de Pennafort, foi a escolhida, após Brandão⁵ ler diversas traduções da peça: “(...) li mais uma tradução

⁵ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite ou, simplesmente, Cacá Brandão, como conhecido, é dramaturgo, teatrólogo e autor dos textos do narrador da peça *Romeu e Julieta na Praça do Papa* e do *Diário de montagem do espetáculo* (2014) além de arquiteto e Doutor em Arte Barroca.

da peça, a da *Obras completas*, editada pela Aguilar. A do Onestaldo de Pennafort (*sic*) me parece insuperável e mais adequada ao ritmo e propósitos da montagem pensada por Villela (...)” (BRANDÃO, 2014, p. 27). Por esse motivo, a maioria de nossas análises dos textos de *Romeu e Julieta* serão embasadas principalmente na tradução de Pennafort e na adaptação de Brandão.

A escolha feita por Brandão possivelmente possa ser explicada pelo lirismo do texto shakespeariano mantido por Pennafort em sua tradução de *Romeu e Julieta* para a língua portuguesa. Nas notas sobre esse seu trabalho de tradução, Pennafort ao mesmo tempo que demonstra o conhecimento necessário à tradução de poesia, denota a preocupação em manter a poética do texto original. Essa afirmação pode ser exemplificada pela explicação dada pelo poeta tradutor a decisão tomada de mudar a métrica do verso 749 do Ato I:

Preferimos conservar a forma undecasyllabica que este verso vertido literalmente, adquiriu em português – num rythmo balanceado que corrobora a idéa de *pender* e a de *brinco* (esta enunciada no verso seguinte). – a tornalo, por mal compreendido apego a uniformidade, um decasyllabo ou um alexandrino menos expressivo e quiçá menos fiel ao original. É este, entretanto, o único verso de onze syllabas da traducção (PENNAFORT, 1946, p. 224).

Os versos ao quais Pennafort (1946, p. 57) se refere são: “*Dir-se-ia que pende da face da noite / Como um brinco da orelha de um ethiope*”!

Convém esclarecer que verso alexandrino é aquele composto de doze sílabas, como o segundo verso apresentado anteriormente. Já o de onze sílabas ou “undecassilábico”, é o primeiro verso citado pelo poeta-tradutor. Portanto, em sua tradução de *Romeu e Julieta*, Pennafort conseguiu, a exceção de somente um verso, verter todos os outros para a língua portuguesa em versos alexandrinos como foram escritos por Shakespeare.

E assim, em prosa e versos, a partir da transposição cênica do texto teatral *Romeu e Julieta* traduzido por Pennafort, foi que a “alegre encenação do trágico”, como gostaria Nietzsche, baseada na cultura popular, *commedia dell'arte*, no circo e teatro de rua foi pensada. O teatrólogo Brandão encontrou legitimação teórica para a ideia criativa de Villela⁶ enquanto estudava textos de Peter Brook:

⁶ VILLELA, Antônio Gabriel Santana é diretor, cenógrafo, figurinista e idealizador da peça *Romeu e Julieta* montada e encenada pelo Grupo Galpão.

Estudando a origem do teatro elisabetano, encontramos a legitimação teórica de uma das intuições cênicas do diretor: ancorar a tragédia no solo da cultura popular e infantil. Nas montagens e nos textos de Peter Brook encontramos apoio para a introdução da técnica circense, a relação acrobática entre o corpo e a palavra, a potência e a imediatez do verso shakespeariano, a estética do palco vazio e o tempo teatral dinâmico. Nossa intenção é fazer uma associação entre as ideias de Peter Brook, o teatro Elisabetano, o teatro de rua e o circo (BRANDÃO 2014, p. 103).

Embora muitos desses elementos componham uma espécie de recuperação de tradições, a mistura é inusitada, pois mescla aspectos tradicionais a outros mais populares, a exemplo do teatro de rua e do circo e provoca uma espécie de retorno da estética vinculada ao teatro elisabetano. Talvez, essa ruptura advenha não só da impossibilidade da concatenação criada pela expectativa de realização do conhecido, mas também do estranhamento causado pela irreverência com que essas tradições são carnavalizadas. A atualização da *Romeu e Julieta*, então, transforma-se não somente em uma releitura, mas em uma completa transgressão da peça clássica, como nos habituamos erroneamente a pensá-la.

Entre os componentes deglutidos de uma forma positivamente subversiva pelo Grupo Galpão está o teatro elisabetano, assim denominado por corresponder em grande parte ao período do reinado da rainha Elisabeth I da Inglaterra, compreendido primordialmente entre os anos de 1558 e 1603, enquanto o teatro elisabetano situa-se entre 1558 a 1625. Os aspectos relacionados ao teatro elisabetano, como a importância da palavra e do palco vazio, serão discutidos no ATO II, Cena I, denominado O teatro elisabetano na Praça do Papa.

No ATO III – Um cadinho de culturas e linguagens deglutido antropofagicamente, serão analisadas as misturas culturais que influenciaram as linguagens escolhidas na tradução da montagem de *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão. Nossa hipótese, para a análise dessas linguagens, parte do pressuposto que a mescla de culturas diversas resultou de uma assimilação antropofágica, isto é, uma transformação e incorporação de elementos estrangeiros em nativos. Portanto, na Cena I do Ato III – A antropofagia de Oswald de Andrade revisitada, o embasamento teórico será o Antropofagismo, teoria de Oswald de Andrade e a Teoria da Transcrição, um desdobramento conhecido como “Teoria Antropofágica”, desenvolvida pelo poeta, crítico e tradutor Haroldo de Campos.

Na Cena II, do Ato III - A idade média cosida às casinhas caiadas do interior de Minas, o figurino da montagem será abordado com o objetivo de mostrar a tradução de ideias em signos utilizados para a sua criação. Entre esses signos estão alguns que remetem à Idade Média, outros ao Barroco Mineiro do Brasil colonial e, ainda, à contemporaneidade. Vários depoimentos foram considerados para a elaboração deste texto, incluindo os do diretor Gabriel Villela, que é um agente fundamental na idealização das indumentárias da montagem.

Na releitura realizada pelo Grupo Galpão, o ator Antônio Edson⁷ apresenta-se caracterizado de Shakespeare, para lembrar, homenagear o dramaturgo inglês e narrar o prólogo da peça no Século XXI. É possível observar a saudável transcrição feita a pedido de Villela. Havendo devorado desapiedada e antropofagicamente o texto shakespeariano, Brandão transforma alguns prólogos e diálogos em narrações, aproximando-as da linguagem do sertão de Guimarães Rosa, como será mostrado na Cena III 3 do Ato III - A linguagem de Guimarães Rosa mesclada aos versos de Shakespeare. *O Diário de montagem do espetáculo Romeu e Julieta* (2014) servirá como diretriz para nossas análises, pois neste diário, Brandão revela muito a respeito de sua criação.

No Ato IV – Linguagens do Espetáculo, verificaremos e analisaremos algumas linguagens em que o texto shakespeariano foi traduzido em espetáculo. Entre eles, a linguagem corporal, musical e a linguagem da irreverência provida pelo circo, pela *Commedia dell'arte* e palhaçaria, promovendo o riso e a carnavalização da tragédia.

Na Cena I, A linguagem do corpo na releitura do roteiro shakespeariano, pretendemos mostrar de que forma a expressão corporal dos atores e atrizes pode traduzir ideias e conceituações inerentes ao texto. Outra linguagens utilizadas para traduzir a peça shakespeariana em montagem está A linguagem musical ecoando a história do casal de Veneza, título que por si só esclarece o objetivo do conteúdo da Cena II do Ato IV, ou seja, percorrer os caminhos em que a música é mais do que um contraponto ao texto teatral. As canções escolhidas para a apresentação são capazes de ecoar sensações similares àquelas da história encenada na montagem e, às vezes, sumarizar algumas cenas. As letras assim como suas melodias reproduzem o ambiente trágico e, às vezes, cômico de *Romeu e Julieta* e transformam a peça em um show musical.

⁷ Antônio Edson, ator nascido em Minas Gerais possui projeção nacional por sua versatilidade no teatro, cinema e na televisão.

A tragédia carnavalizada pela irreverência da linguagem da *commedia dell'arte*, do circo e da palhaçaria será abordada na última cena do Ato IV. O embasamento teórico será provido, principalmente, por Bakhtin, que discute tanto a questão do riso quanto da carnavaização. E a palhaçaria terá seus estudos fundamentados em Castro (2005), cujo livro abrange a história da palhaçaria no Brasil e no mundo. O intuito será explorar esses itens que compõem a *Romeu e Julieta* com exemplos providos pela encenação da peça pelo Grupo Galpão. Um bom exemplo é a cena inimaginável, um verdadeiro pastelão com quase todos os componentes do elenco representando a briga entre os clãs Montecchio e Capuleto logo no início da apresentação.

Temos a total consciência de que nosso trabalho acadêmico não esgota o assunto explorado nesta pesquisa. Ao contrário, a expectativa é repercutir a ideia e atrair mais pesquisadores interessados em estudar as diversas linguagens utilizadas na tradução de *Romeu e Julieta* e de outras peças do teatro universal que possibilitaram montagens baseadas em uma perspectiva tradutória antropofágica cultural.

ATO II

DIFERENTES ÉPOCAS E ESTILOS NA LINGUAGEM TEATRAL DE *ROMEU E JULIETA*

Vocês (do Grupo Galpão) estão trazendo Shakespeare para onde ele nunca deveria ter saído.

(AIMARA CUNHA RESENDE)

CENA I

Uma mescla do Renascimento, Maneirismo e Barroco urdida no século XXI

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, — espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo.

(ANTONIO CANDIDO)

O contexto histórico-social influencia diretamente o pensamento e o comportamento de um indivíduo inserido em um determinado grupo em um mesmo período de tempo. Essa influência pode levar diferentes artistas a criar obras individuais com elementos semelhantes aos de seus contemporâneos em função de afinidades proporcionadas pela forma de ver, sentir e interpretar o mundo. O conjunto de elementos similares, estéticos ou não, empregado na composição dessas obras de arte determina marcas representativas específicas de uma mesma era, por isso chamadas de estilos de época.

O pensamento de Antonio Candido, destacado na epígrafe anterior, remete diretamente a esses estilos de época que agrupam artes diversas como a literatura, a pintura, a escultura, a arquitetura e seus representantes de mais destaque. Essas características estabelecem e delimitam grupos cuja perspectiva estética aproximam-se mutuamente a exemplo do Renascimento, Barroco, Romantismo, entre vários outros. Entretanto, o desenvolvimento contíguo do pensamento e da vida humana produz movimentos de adaptação ou mudanças influenciando obras artísticas e, ao mesmo tempo, criando uma corrente de elos sempre ligados entre si, em uma constante transmissão de diferentes percepções, sejam elas históricas, filosóficas ou sociais.

Provavelmente, devido às várias nuances que se podem apresentar, os estilos de época não podem ser analisados de forma estanque em função de datas, autores e artistas, ou similitudes constitutivas de determinadas obras. Na literatura brasileira, por exemplo, as primeiras obras de Machado de Assis caracterizam-se por elementos próprios do Romantismo, como os romances *Helena*, *A mão e a luva* e *Ressurreição*. Já os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *Memorial de Aires*, entre outros, são inegavelmente compostos por aspectos que os caracterizam como pertencentes ao Realismo. Há ainda autores como o brasileiro Sousândrade, cuja obra antevia o

Modernismo, embora o escritor e poeta tenha vivido durante o Romantismo, ou seja, sua obra foi composta com quase cem anos de vanguarda.

O inglês Shakespeare pode também ser considerado um autor a frente de seu tempo. Pois, podemos encontrar em *Romeu e Julieta* elementos bem próximos daqueles que remetem ao Romantismo, como o subjetivismo; a representação de um amor de aspecto sublime e puro isento de interesses materiais ou sociais; a idealização da mulher, desejada por suas qualidades puras e perfeitas; e o individualismo. Todavia, se a afirmação anterior parece controversa, é, por sua vez, incontestável a existência de uma mescla de três estilos de época, cujos elementos se entrelaçam em um tecido bem urdido pelo contexto histórico, filosófico e social que ajudou a compor *Romeu e Julieta*: o Renascimento, o Maneirismo e o Barroco. É possível que sem esse contexto vivido por Shakespeare, a peça *Romeu e Julieta* não seria como a conhecemos hoje e, provavelmente, não teria sido possível a execução do trabalho de releitura realizado pelo Grupo Galpão.

Shakespeare adaptou uma história notoriamente italiana, retratando de forma magistral as diversas influências que delineavam os ingleses do período compreendido na peça. Talvez, por essa razão, fiquem tão evidentes certos aspectos inerentes aos três estilos citados acima, como será visto a seguir.

Movimento político, econômico e cultural, o Renascimento nasceu na Itália do século XIV, fortaleceu-se no século XV e estendeu-se até o século XVII em quase toda a Europa. Foi influenciado pelos valores da Antiguidade Clássica greco-romana, tendo surgido em função de mudanças sociais que provocaram como consequência a reformulação da vida medieval e o começo da Idade Moderna.

Os quatro aspectos mais marcantes da cultura renascentista foram o racionalismo, baseado na razão e na ciência; o experimentalismo, fundamentado no conhecimento científico demonstrado; o individualismo, apoiado na ideia de o direito individual sobrepujar o direito coletivo e o antropocentrismo, cujo significado está intrínseco na etimologia da palavra, antrop(o) + centrismo, ou seja, o homem como centro do universo, por isso considerado a criatura suprema na criação de Deus.

Dentre os aspectos inerentes ao Renascimento, explícitos ou implícitos na peça *Romeu e Julieta*, pode ser citada uma característica marcante do personagem Romeu, cujo egocentrismo exemplifica apropriadamente o individualismo. Em meio aos conturbados

problemas enfrentados por sua família, os Montecchio, seja na contenda com os Capuleto, seja nas mortes provocadas pelas lutas entre aquelas famílias, o jovem parece alienado. Romeu, a princípio, está obcecado por seu amor não correspondido pela jovem Rosalina e, após encontrar Julieta no baile de máscaras, fica completamente apaixonado pela filha da família rival. Em uma tentativa insana de satisfazer seu desejo de amor correspondido, o adolescente perde toda a noção do perigo que aquele amor pode trazer para si, Julieta e suas respectivas famílias. Sua busca é centrada em seu ego e, portanto, de inegável caráter individual, já que parece desconsiderar de forma categórica a preocupação com o bem-estar coletivo.

Já o personagem Frei Lourenço espelha tanto o racionalismo, quanto o cientificismo e o experimentalismo característicos do renascimento. Pois, o frade e conselheiro do casal de Verona procura resolver satisfatoriamente através da razão o problema da hostilidade mortal entre os Montecchio e os Capuleto tomando como base o amor nascido entre Romeu e Julieta. A hipótese levantada por Frei Lourenço era de que se os dois jovens advindos de famílias mortalmente rivais estavam se amando, então, seria possível unir as duas famílias adversárias por meio do casamento entre os dois enamorados.

Sua experimentação inclui não apenas esse assunto político-sociológico, mas também outro de cunho mais científico. Visto que o frade, além de casar Romeu e Julieta, esperando ocorrer uma melhoria comportamental entre as famílias, fornece à Julieta um elixir capaz de provocar a total catalepsia da adolescente, buscando dessa forma evitar um problema de ordem moral.

O intuito do religioso era o de aparentar a morte da moça em uma tentativa de impedir a bigamia, já que estando casada com Romeu, Julieta não poderia se unir em matrimônio a outro homem como planejavam seus pais. A experimentação do religioso teria obtido sucesso, não fosse a precipitação, a irracionalidade e a comoção de Romeu, que por ignorar toda a trama e acreditar na morte real de Julieta, suicida-se.

De certa forma, a sapiência de Frei Lourenço exemplifica também como o conhecimento era detido e centralizado pelos religiosos. Inclusive, a transmissão do saber era de responsabilidade do clero que controlava pedagógica e administrativamente as escolas de então. Devido ao fato da peça *Romeu e Julieta* ter a cidade de Verona, na Itália,

como cenário em que se passa a história, é a Igreja Católica e não a Anglicana a ser abordada.

É possível que Shakespeare tenha feito uma crítica velada à igreja Católica Apostólica Romana ao demonstrar, por meio de Frei Lourenço, como a igreja intervinha, nem sempre claramente, em outros assuntos que não os de cunho religioso. Vale lembrar que Elizabeth I, ao assumir o trono inglês, restituiu a Igreja Anglicana de tradição católica-protestante criada por seu pai, Henrique VIII. Pois, no reinado anterior ao de Elizabeth I, sua meia-irmã Maria Tudor havia restituído a Igreja Católica na Inglaterra.

Em 1570, o Papa Pio V, sabendo da tentativa de Maria Tudor recuperar o trono inglês, excomungou Elizabeth I por meio da bula papal *Regnans in Excelsis* (PIOS V, 1570) e liberou seus súditos de toda lealdade para com a rainha. Contudo, o Papa ignorava que a rebelião liderada por Maria Tudor havia fracassado e, como consequência, levado 750 rebeldes à execução, somando a eles, em uma data posterior, a meia-irmã da Rainha Elizabeth I.

Com a finalidade de demonstrar a plena consciência de Frei Lourenço em relação à dimensão política representada pelo romance entre os jovens Romeu e Julieta, Bassi (2016, sem paginação) afirma ser o frade um bom leitor de Maquiavel, que denunciou os perigos do controle autocrático e ditatorial a toda comunidade política. Para tanto, o autor compara os seguintes trechos de *Romeu e Julieta* e de *O príncipe*:

Frei Lourenço:

Tenho uma razão para te auxiliar ...
 Quem sabe esta união
 Poderá transformar a inimizade
 Entre as famílias rivais em pura amizade?
 Vai, meu volúvel! Mas devagar. Quem mais corre, mais tropeça!
 (SHAKESPEARE, 2007, p. 52)

Tais facções nunca serão permitidas, uma vez que são rentáveis apenas em tempos de paz, permitindo que os sujeitos sejam mais facilmente manipulados por tais meios; mas quando a guerra chega, tais arranjos revelam sua natureza falaciosa (MAQUIAVEL, Cap. XX em BASSI, 2016).

A seguir, Bassi (2016, sem paginação) conclui ser uma inversão semântica que a ligação entre Romeu e Julieta pudesse ser definida como uma aliança, enquanto a rivalidade entre as duas famílias associada ao amor. No entanto, o esquema de Frei Lourenço para unir os dois amantes após o banimento de Romeu é tão complicada e

fortuita que parece provar ser verdadeira a crítica de Maquiavel de que a igreja constituía-se em um dos principais fatores da divisão política na Itália, sendo muito fraca para estender seu poder temporal a todo o país, mas ao mesmo tempo, poderosa demais para permitir que qualquer poder externo garantisse uma união necessária.

Além da ponderação em relação ao espelhamento de Frei Lourenço e a Igreja Católica, havia a influência direta do Humanismo surgido na Europa, após a Idade Média, como um movimento intelectual de cunho artístico e filosófico. Os humanistas buscavam abordar questões universais de forma a romper paradigmas através da mudança do pensamento teocêntrico medieval para uma perspectiva humanística.

Elemento inerente ao Renascimento, o Humanismo se manifesta em toda a peça *Romeu e Julieta*, seja na luta pelo poder das famílias rivais, na alegria do amor espontâneo entre os dois adolescentes, nas falas obscenas da Ama e de Mercúcio, na tristeza das mortes desnecessárias de jovens de Verona, no arrependimento e na reconciliação dos Montecchio e Capuleto após o falecimento dos filhos.

O ser humano, colocado como figura central, é exibido como criatura apta a definir seu próprio destino, além de demonstrar variados exemplos de sua natureza. Entre elas, sua capacidade de utilizar as mais diferentes máscaras, seja para evidenciar sua grandeza de sentimentos ou disfarçar sua mesquinhez. Por meio de seus personagens, Shakespeare revela ser, se não um conhecedor nato, um investigador fascinado, atento e acurado do âmago e do comportamento humano.

Nada parece fascinar mais William Shakespeare que a abrangência do potencial humano, e não parece em sua produção nenhum tipo de preconceito ou julgamento mesquinho. Porém, com sua imensa galeria de mais de oitocentos personagens, ante cada ação, cada atividade, ele parece apenas alertar-nos para o fato de que o homem também é capaz de mais esta ou aquela ação ou emoção. Sem jamais se voltar para lições de moral, Shakespeare prefere deixar bem claro que o homem é sempre responsável por suas ações e que toda ação tem consequências. O mais incrível, no entanto, é ele ter conseguido expressar tudo o que observou, em termos de dramaturgia apaixonada e apaixonante, em impecável forma poética (Heliadora, 2008, p. 8).

Referência para muitos pensadores da época, o humanismo procurava embasamento nos autores da Antiguidade Grega e Romana. O estudo dos textos antigos despertou o gosto pela pesquisa histórica e pelo conhecimento das línguas clássicas como o latim e o grego. Todavia, ao mesmo tempo em que os humanistas da Renascença se

dedicavam ao estudo das línguas clássicas, diferentes dialetos davam origem às línguas nacionais na Europa, entre elas, a língua inglesa.

A língua anglo-saxônica floresceu ao acompanhar o desenvolvimento proporcionado por inúmeros fatos da época que careciam de descrições. Entre elas podem ser citadas as novas descobertas nas áreas médica, científica e marítima, como por exemplo a descrição da anatomia humana, a identificação de doenças e tratamentos, a redefinição do mundo natural, seja devido às pesquisas astrofísicas e invenções de Galileu ou às identificações de novas plantas, frutas e animais do Novo Mundo. “A importância do Renascimento para a língua inglesa foi o acréscimo de aproximadamente entre dez mil a doze mil novas palavras ao léxico” (CRAN, MACNEIL & MCCRUN, 1986, p. 95).

A revolução da comunicação promovida pelo estabelecimento da imprensa em Westminster também mudou a sociedade e a língua inglesas. Antes de 1500, o número de livros impressos em toda a Europa era de trinta e cinco mil, sendo a maioria em latim. Entre 1500 e 1640, somente na Inglaterra, foram impressos em torno de vinte mil itens em língua inglesa, entre panfletos, planilhas, livros e a bíblia. O resultado foi a expansão da educação da classe média que iniciava sua ascensão. Estimativas sugerem que nos anos de 1600, quase a metade da população urbana inglesa era minimamente alfabetizada. O comércio de livros também encorajou a propagação da língua, pois, foi preciso aumentar as publicações em língua vernácula para atender a demanda dos clientes que preferiam ler em inglês em detrimento do latim e grego (CRAN, MACNEIL & MCCRUN, 1986).

Shakespeare em muito contribuiu com a expansão do idioma inglês. O dramaturgo elisabetano utilizou em suas peças o inglês coloquial da época e buscou em palavras e expressões inventadas ou trasladadas do latim e grego aquelas que melhor traduzissem suas ideias.

Enquanto o período renascentista italiano inicia-se a partir de 1300, seguindo para o maneirismo e, posteriormente, para o barroco por volta de 1550, o período renascentista inglês inicia-se tardiamente, por volta de 1520, seguindo até, aproximadamente, 1620.

A disparidade temporal renascentista da Inglaterra em relação a outros países europeus pode ser explicada tanto pelas Guerras dos Cem Anos e das Rosas, quanto pelo conservadorismo inglês arraigado ao passado e, por isso, pouco propenso às novidades e mudanças trazidas pelo Renascimento.

A maior marca do tardio Renascimento inglês foi a literatura e o teatro, provavelmente, incentivados por Elizabeth I, que cuidava apaixonadamente da educação de seu reino e se mantinha cercada de escritores.

Durante o reinado elisabetano, houve a ampliação do número de *Grammar Schools* (equivalentes às escolas de ensino médio no Brasil), muitas das quais sob os auspícios da rainha. O ensino, a princípio dedicado às classes nobre e clerical, ampliava-se para abranger à nova classe média burguesa que surgia. Essa ampliação viria a contribuir para o florescimento da cultura inglesa e do drama em particular, frutificando-se através de nomes como William Shakespeare, Edmund Spenser e Christopher Marlowe (WEIR, 1998, p. 6-7).

A rainha inglesa muito se beneficiou do costume de educar garotas bem-nascidas da mesma maneira que seus irmãos, prática vigente na primeira metade do século XVI até 1561, quando foi encerrada com a publicação de *The Courtier*, de Balthasar Castiglione (WEIR, 1998, p. 6-7). Devido a sua educação diferenciada, sua inteligência e memória prodigiosas aliadas a seu talento particular para a aprendizagem de línguas, Elizabeth I lia os clássicos em grego e latim, além de falar fluentemente o inglês, o espanhol, o francês, o italiano e o galês, língua celta utilizada no País de Gales. Talvez, por seu interesse particular pela filosofia e história, a rainha inglesa também era capaz de discursar de forma intelectual e inteligente sobre os mais diversos assuntos (WEIR, 1998, p. 14).

Durante o Renascimento, o teatro elisabetano floresceu na Inglaterra tendo na rainha uma de suas maiores incentivadoras e em Shakespeare, o maior destaque. Além de ator, Shakespeare era dramaturgo, tendo escrito inúmeras peças que rompiam com o estilo usual da época. De 1592 a 1601, considerada a fase mais feliz da vida do escritor, peças brotaram rapidamente de sua pena, entre elas, um de seus maiores sucessos: *Romeu e Julieta*” (WILSON, 1970, p. 100).

Nascido em 1564 e falecido em 1616, Shakespeare, durante os seus 52 anos, sofreu a benéfica influência das várias tendências existentes na época. Por essa razão, assim como o Renascimento e o Humanismo deixaram seus vestígios em sua obra, o Maneirismo e o Barroco também o fizeram.

Convém que se esclareça que o Maneirismo “remonta ao estilo ‘asiaticista’ da antiguidade (...) considerado (então) como um ‘gesto expressivo’, que não se reduz

apenas ao período maneirista limitadamente circunscrito entre 1520 e 1620, (...) é uma constante anticlássica e antinaturalística da história europeia do espírito” (HOCKE, 2011, p. 13). O estilo fez-se presente nas culturas pré-clássicas, clássicas e pós-clássicas, manifestando-se em obras das artes plásticas, da música e arquitetura, tendo sido “na literatura, porém, que a continuidade do maneirismo se deixa atestar de modo singularmente claro” (2011, p. 14).

Hocke (2001, p.31-32) esclarece que na retórica antiga os termos asiaticista e aticista opõem-se completamente. Pois, enquanto o estilo aticista denota o concludente, concentrado, engenhoso e essencial, o asiaticista, de origem oriental, refere-se ao excesso, a ambiguidade, ao supérfluo, cuja essência envolve apresentações subjetivas e de consciência perspectivamente enganadoras. Hocke (2001, p.32) ainda afirma que entre polos tão opostos, o clássico, ou renascentista, reflete o estilo aticista na tendência a normalizar e harmonizar suas obras. Já o estilo maneirista espelha o asiaticista no moderno, no irregular pleno de tensão.

O Maneirismo floresceu na Itália e desenvolveu-se na Europa entre a Alta Renascença e o Barroco. Por isso, talvez, seus elementos apresentem traços tão antagônicos quanto as visões de mundo que dividiam o homem da época, como descrito a seguir.

Colocamo-nos sempre em situações *extremas*. Deparamo-nos incessante e simultaneamente com tórridos desertos e montanhas de gelo, profundezas oceânicas e cumes áridos, fraqueza e amor humanos visceral, ânsia de ultrapassar todas as fronteiras e desejo de atingir um porto seguro, sonho com uma fórmula universal matemático-religiosa e medo perante a era visível e perceptível do Deus vivo. Disso decorrem as relações de tensão da literatura maneirista: cuidado artístico da sagacidade logística e impulso demoníaco-vital à expressão; busca intelectual esgotante, demasiado esgotante e delírio nervoso em metafóricas cadeias associativas; cálculo e alucinação, subjetivismo e oportunismo frente às convenções (anticlássicas); beleza delicada e extravagância assustadora; propensão à estupefação e onirismo histérico; castidade idílica e sexualidade brutal; credence grotesca e santa devoção. Essas tensões se tornam visíveis em toda a arte maneirista, e, em especial, em suas formas e motivos básicos (HOCKE, 2011, p. 17).

Entre os vários autores da literatura maneirista europeia destacam-se Tasso, na Itália, Cervantes, na Espanha e Shakespeare, na Inglaterra. O poeta e dramaturgo inglês sobressai no Maneirismo da literatura de seu país amparado tanto por peculiaridades de sua poesia quanto de suas peças teatrais presentes, principalmente, nas obras de sua

juventude. Alguns desses elementos fundamentais que demarcam o drama shakespeariano são os seguintes:

deslocamento do ponto central, contrastes extremos, fortes sensações, guinadas repentinas e inversões, tumefação, penumbra das personagens mistas, cenas dissonantes, variados níveis de ação, imaginário e linguagem, corpo a corpo entre intenso realismo e flagrante estilização entre naturalidade, sobriedade, excentricidade e êxtase, entre plasticidade multidimensional e curiosidade antitética, entre fantasia vivificante e mecânica fria. E, junto a isso tudo, o jogo com o ser e o parecer da máscara, da loucura, da identidade e do jogo da vontade, as variadas formas de insegurança, o perder-se e o conquistar-se a si próprio, e, por fim, a construção fugada, o espelhamento, a graduação, a atecnia e assimetria (LÜTHI em HOCHE, 2011, p. 335-336).

Convém ressaltar que o Grupo Galpão utilizou alguns desses elementos empregados por Shakespeare buscando salientá-los em *Romeu e Julieta* e, provavelmente, com vistas a proporcionar uma ambientação própria da época e tão bem retratada pelo teatro elisabetano. Como por exemplo, pode ser citado o deslocamento da tragédia, já que as personagens coadjuvantes da Ama e de Mercúcio, muitas vezes, transformam por alguns momentos a tragédia amorosa em pura comédia. Esses mesmos personagens também compõem cenas dissonantes com seu linguajar e gestos impróprios, quase sempre de conotação sexual, manifestando desarmonia com as posturas e falas dos outros personagens.

As peculiaridades maneiristas batizadas pelo pesquisador Lüthi de “imaginário e linguagem”, podem ser exemplificadas pelas cenas de palco vazio. A potência da palavra cria uma situação e a acomoda em um cenário imaginário colocado sobre o palco nu. O público é conduzido pela palavra a transformar por meio de sua imaginação o neutro em uma praça, um balcão, um jardim, uma cripta, uma festa.

Aquilo estabelecido por Lüthi de “jogo com o ser e o parecer da máscara, da loucura, da identidade e do jogo da vontade” (LÜTHI em HOCHE, 2011, p. 335) pode ser exemplificado por uma fala de Julieta. Quando a jovem pergunta a seu amado o que há em um nome e emprega a rosa como metáfora para concatenar suas ideias e demonstrar que o nome ou sobrenome de uma pessoa nada mais é que uma máscara atrás da qual esconde a essência de quem ela realmente é. O jogo é travado por meio da vontade daqueles que desejam que o outro seja somente um rosto escondido ou disfarçado por seu nome ou daqueles que desejam ser mais do que apenas um rosto definido por um nome. Talvez as máscaras maquiadas nos rostos dos atores da peça *Romeu e Julieta*, do Grupo

Galpão, não remetam somente aos palhaços, mas também objetivem realçar o questionamento levantado por Julieta.

O restante dos elementos maneiristas citados por Lüthi, como o “corpo a corpo entre intenso realismo e flagrante estilização entre naturalidade, sobriedade, excentricidade e êxtase, entre plasticidade multidimensional e curiosidade antitética, entre fantasia vivificante e mecânica fria” estão não apenas na adaptação shakespeariana da história *Romeu e Julieta*, como na montagem realizada pelo Grupo Galpão.

Empregar a *Commedia dell'arte* e a palhaçaria carnavalizando *Romeu e Julieta* pode parecer um “flagrante de estilização” bem excêntrico se comparada a outras versões da mesma peça às vezes levada por outras companhias com um excesso de respeito a obra de Shakespeare, ou ainda, adaptadas e encenadas com muita austeridade. Entretanto, a visão antitética tão presente no Maneirismo é usada de forma metalinguística na releitura realizada pelo Grupo Galpão que buscou criar uma apresentação com elementos próximos aos utilizados pelo teatro elisabetano em detrimento de uma sobriedade respeitosa.

A coragem de tal empreendimento culminou com o sucesso resultante da estilização consoante com o natural da época shakespeariana, surgida de uma fantasia vivificante que esconde a mecânica fria enfrentada pela trupe em muitas horas de ensaios desgastantes. A diversão transmitida pelo Grupo Galpão ao encenar *Romeu e Julieta na Praça do Papa* contagiou o público que assistiu à apresentação ao vivo e ainda contagia àqueles que têm a oportunidade de assistir ao DVD da apresentação.

Ainda podem ser citadas outras características maneiristas como aquelas contidas em *Maneirismo na Literatura* (HOCHE, 2011). Nesse livro, alguns extratos de obras shakespearianas são utilizados para exemplificar características intrínsecas ao Maneirismo. Entre esses aspectos, o autor cita o oximoro ou paradoxismo, isso é, figura de linguagem em que pares de palavras de sentido oposto e de ideias aparentemente excludentes são utilizados para reforçar um pensamento (HOCHE, 2011, p.221).

Nos oximoros retirados do Ato I, Cena I, de *Romeu e Julieta*, estão as seguintes expressões comparativas do amor, em metáforas consideradas convencionais: “leviandade melancólica”, “vaidade séria”, “fumaça luminosa”, “chama fria”, “sono sempre desperto”, “ódio amoroso” (HOCHE, 2011, p. 148).

Já na passagem do Ato III, Cena II, o jogo de palavras, chamado na língua inglesa de *pun*, merece destaque especial ao receber o pomposo conceito de “perspectiva

linguística ilusória”. O tratamento diferenciado se deve a engenhosidade de alguns *puns*, como citado a seguir, cuja solução é facilitada pela simples troca da letra “I”, cujo som ou fonema [ai] pode significar em inglês tanto o pronome pessoal “eu” quanto o advérbio afirmativo “sim”. Infelizmente, na tradução para o português a graça e a criatividade se esvaziam e, é provável que, por isso, essa fala de Julieta tenha sido cortada da montagem de *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão:

Hath Romeu slain himself? Say thou but “I”
And that bare vowel “I” shall poison more
Than the death darting eye of Cockatrice,
I am not if there be such an “I”.
Or thos eyes shut, that makes thee answer “I”:
If he be slain say “I”, or if not no⁸.

Como a exemplo do extrato anterior, outros cortes também foram necessários para ajustar o roteiro às duas horas de espetáculo e criar um espetáculo mais leve para todos os tipos de público. E, aparentemente, na literatura, algumas eliminações não se restringem somente a roteiros teatrais. Na pesquisa empreendida para a realização deste trabalho, foram encontrados vários artigos que, se não excluía completamente do grupo de estilos artísticos literários, amalgamavam o Barroco ao Maneirismo.

Nós, brasileiros acostumados desde bem jovens a ler ou ouvir vanglórias tanto sobre o Barroco quanto sobre os artistas desse estilo, sentimos um certo estranhamento ao sabê-los negados ou ligados a conotações negativas.

A verdade, entretanto, é que o significado da palavra “barroco” (como também aprendemos ainda quando crianças, mas depois esquecemos) denominaria um estilo artístico e literário que traz imbuída em seu próprio nome uma conotação pejorativa: pérola de formato irregular e, por isso, sem valor.

Sem a intenção de criar polêmica, a seguir, destacamos observações sobre diferenças e proximidades do *Maneirismo* e do *Barroco* na literatura ou na história.

Locke (2011, p.226-227) pondera:

a arte, a literatura e a música “barrocas” lançam mão de maneirismos formais e também de impulsos expressivos maneiristas, mas o fenômeno integral do “barroco” situa-se numa aspiração espiritual e política de “ordenamento”,

⁸ Por acaso Romeu suicidou-se? Basta que diga “sim”, e essa palavrinha me envenenará, mais que o fatal olhar do basilisco! Deixarei de existir, se houver um tal “sim”, e se já estiverem sem vida os olhos que esse “sim” indica ... Ele morreu? Diga “sim” ou “não” (BARROS em HOCKE, 2011, p. 149)

condicionada pelas consequências da Contrarreforma e pelas convenções da cultura cortesã absolutista recém-consolidada e da sociedade vigente.

Ou seja, a denominação Barroco está diretamente associada às tendências político e/ou religiosas despóticas como aquelas adotadas tanto na época da Contrarreforma pela Igreja Católica quanto pelos governos absolutistas europeus. E Locke (2011, p. 225) ainda afirma:

O “barroco” consiste numa forma mista de “maneirismo” e “classicismo” na qual o grau de mixagem é muito diferente conforme os tempos e paisagens europeias. O puro maneirismo (...) permanece subjetivo, heterodoxo, anticonformista, mesmo quando ele procura sínteses universais místicas ou mágicas. O espírito barroco aspira – frequentemente com meios de expressão maneiristas (jesuítas) – a ordenações objetivas (Igreja, filosofia, Estado, sociedade), isto é, à sua exposição. A muito conhecida “dinâmica” do “barroco”!

Nesse sentido, levando em consideração que a religião inglesa é anglicana, sem vínculos com a Igreja Católica Apostólica Romana desde Henrique VIII, com a exceção de um curto período antes do reinado de Elizabeth I, julgamos apropriado não vincular o Barroco a Shakespeare. Mesmo porque, os elementos do Maneirismo são muitíssimo similares àqueles do Barroco. Ainda conforme Hocke (2011, p.227): “Como se fosse factível identificar totalmente o barroco como o maneirismo, o que é impossível”.

Para concluir, as sutis diferenças entre o Maneirismo e o Barroco direcionam-nos a não buscar em *Romeu e Julieta* situações que exemplifiquem o estilo Barroco Europeu. Pois, acreditamos que ao exemplificarmos elementos do estilo maneirista, de certa forma, exemplificamos também as peculiaridades do Barroco. Além do que, essa questão levantada provê assunto suficiente para outra tese.

Entretanto, não há como dissociar a *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, do Barroco existente em Minas. Segundo Villela a montagem proporcionou a ele “o encontro mais elaborado com o Barroco Mineiro, ou seja, com tudo o que fazia parte do conjunto de atividades artísticas de Minas Gerais” (VILLELA, 2017, p. 46). Desde o mergulho “naquele mundo de Aleijadinho e Ataíde” proporcionado pela visita à Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, por uma visão acadêmica sobre o pensamento barroco” ocorrido durante a montagem da peça (2017).

Um texto de Danilo Miranda, Diretor Regional do Sesc São Paulo, em uma introdução da mesma obra citada anteriormente e editada pelo Sesc, corrobora a ideia do Barroco Brasileiro, não europeu, nas obras de Villela:

Suas obras trazem esse mundo do barroco brasileiro, com suas cores intensas, suas texturas marcadas, seus festejos populares, seus elementos circenses, procissões, bordados, sombrinhas, galinhas, flores barro, colchas de retalho. As referências de seu barroco dramático são inúmeras (...) (2017, sem paginação).

Em entrevista no Festival de Teatro de 2018 em Curitiba⁹, Villela relembra a visita feita à Igreja de São Francisco em Ouro Preto. Brandão, autor, dramaturgo, arquiteto com Doutorado em Barroco Mineiro foi o cicerone, que conseguiu a chave da igreja, na época fechada para uma restauração patrocinada pelo UNESCO. Segundo Villela, era impossível não lembrar as antíteses da obra shakespeariana ao ver os ossos dos poderosos ali outrora enterrados e, naquele momento, espalhados em um canto do piso, misturados, mostrando toda a sua insignificância.

A prática de sepultamento dentro das igrejas foi comum até o século XIX quando as noções de higiene começaram a prevalecer. Os católicos acreditavam que o sepultamento dentro de igrejas os deixaria mais próximos dos santos. Os locais eram distribuídos com base em uma hierarquia religiosa dos falecidos: os lugares mais próximos do altar eram oferecidos às pessoas de maior intimidade com a fé, como padres; depois, pessoas com destaque nas irmandades ou organizações religiosas; a seguir, vinham aqueles com maior poder aquisitivo. Possivelmente, o medo do inferno fizesse com que os de mais posses garantissem previamente um lugar no céu com a compra de um local para ser sepultado dentro da igreja.

Na mesma entrevista, Villela comenta seu estudo pragmático do Barroco a partir de igrejas de Minas Gerais até Praga, capital da República Tcheca. Segundo o diretor, o barroco mineiro parece mais sóbrio por ser menos colorido devido a utilização somente das cores vermelha, azul e branca, além do dourado provido pelo ouro. Já o barroco europeu, principalmente o espanhol, é mais colorido e dramático.

Embora menos dramático, o Barroco Mineiro é reconhecido exatamente por suas especificidades. Portanto, além de características do Barroco que a montagem traz em si,

⁹ Gabriel Villela comemora 30 anos de carreira. Disponível no YouTube.

há um paralelismo inegável entre esse estilo inerente ao estado de Minas e a *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão: a capacidade de incorporação e transformação de elementos forasteiros para sua integralização à cultura brasileira.

CENA II

O teatro elisabetano na Praça do Papa

A admirável força poética da dramaturgia elisabetana valorizou a sugestão da palavra, completada por signos expressivos.

(SÁBATO MAGALDI)

Caracterizada por uma época de efervescência poética, a era elisabetana teve no teatro sua forma mais popular. Além das mais de oitocentas peças registradas entre 1576 e 1613, dezesseis estabelecimentos teatrais se espalhavam pela Londres de então. Dois dos quais pertenciam à *Lord Chamberlain's Men*, companhia de Shakespeare: *The Blackfriars*, que era privado e arrendado, localizava-se em um convento e era destinado às encenações de inverno; *The Globe*, o mais famoso, era público e usado no verão. Unindo-se as apresentações em todos os teatros londrinos, grupos de atores ambulantes atraíam, ao longo das estradas que conduziam a Londres, plateias para suas apresentações em estalagens, pátios, mercados e praças londrinas, sobrevivendo do dinheiro coletado após suas encenações (SANTOS e MOLINA, 1999, p. 170).

Ao final das apresentações de rua, o Grupo Galpão usa a mesma estratégia de muitas trupes elisabetanas: coletar junto a plateia uma ajuda financeira para a manutenção dos atores e dos espetáculos da companhia. A ideia criativa surge através da figura de Shakespeare que, por meio do narrador, profere a seguinte fala, não existente na peça shakespeariana (1978) ou na tradução de Pennafort (1940):

Meu senhor, minha senhora!
Esta história vos deixo aqui,
Mas para contá-la mundo afora,
Com a mesma arte de agora,
Troco-a por ouro, por dinheiro...
Por qualquer coisa de valia
Que, no chapéu depositada,
Me diga, ao fim do dia,
O que, pelo trabalho de contá-la,
Eu mereceria.
Que Romeu e Julieta fiquem sempre

Na vossa companhia.
Obrigado!
(BRANDÃO em SHAKESPEARE, 2012, p.91-92)

Podemos nos perguntar se essa forma de pagamento pelas apresentações não representaria uma forma de ruptura com a tradição. Pois, no Brasil, é de conhecimento geral que grande parte das companhias teatrais sobrevivem às custas de patrocínios de empresas privadas, estatais e dos incentivos subvencionados por órgãos governamentais. O auxílio do governo ao teatro é garantido pelo artigo 180 da Constituição que decreta: “O amparo à cultura é dever do Estado”, uma maneira de subvencionar cultura aos estratos sociais mais desprovidos da população, visto que:

Os empresários particulares, parte da engrenagem capitalista, não podem correr o risco de baratear os preços. Aliás, os bilhetes realmente populares, que permitem o acesso das camadas proletárias, não cobririam as despesas da companhia, mesmo se completa a lotação. O Estado costuma dar subvenção aos elencos, garantindo-lhes uma verba que os liberta das incertezas da receita avulsa (MAGALDI, 1986, p. 85).

Todavia, nem sempre a subvenção estatal é suficiente para a manutenção de uma companhia teatral, por isso “passar o chapéu” ou “sacolinha”, isto é, pedir ajuda financeira ao público, é mais uma opção para garantir a sobrevivência da companhia assim como de sua trupe.

Outro aspecto do teatro elisabetano devorado antropofagicamente pelo Grupo Galpão para ser magistralmente transculturalizado, – ou conforme gostaria Haroldo de Campos, transcriado –, graças a versatilidade de seus atores: a música e a dança para frisar apropriadamente a atmosfera de algumas cenas. Vale enfatizar que a exemplo dos atores do teatro elisabetano, a trupe da *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, além de desempenhar as funções, nem sempre corriqueiras, de representar e declamar, pode esgrimir, dançar, cantar, tocar instrumentos musicais e realizar atividades intrinsecamente circenses, como andar na corda bamba e em pernas de pau.

Contudo, apesar dos espetáculos elisabetanos contarem com a versatilidade dos atores e autores daquele período, a palavra era enfatizada como seu principal recurso, ao qual, talentosamente, uniam-se a dramaturgia e a poesia. Consequentemente, a “admirável força poética da dramaturgia elisabetana valorizou a sugestão da palavra completada por signos expressivos” (MAGALDI, 1986, p. 47). O pensamento de

Magaldi, escolhido como epígrafe, resume em poucas palavras duas características essenciais do teatro elisabetano: a potência da linguagem e a técnica do palco vazio.

E Heliadora (2007, p. 9) ratifica a afirmação de Magaldi sem pudor de elogiar o dramaturgo inglês: “o teatro elisabetano existiu em função da linguagem poética (de Shakespeare), capaz de transformar aquele espaço cênico fixo, neutro, vazio – e por isso mesmo flexível – em qualquer coisa que o poeta tivesse capacidade para criar por meio da palavra”.

A força da palavra era tão importante na época de Elisabeth I, que “o vocábulo poeta designava um escritor teatral” (SANTOS e MOLINA, 2007, p. 173). Pois, “para o teatro elisabetano era essencial que o autor fosse poeta”, o que não representou qualquer dificuldade para Shakespeare (HELIODORA, 2007, p. 11), pois, o dramaturgo dominava também a arte da poesia. Àquela mesma época, era comum que os atores escrevessem as cenas que representavam. Porque, muitas vezes, suas falas lhes eram entregues pouco antes da apresentação, sem qualquer ensaio, devido ao temor das companhias terem os *scripts* roubados. Portanto, os atores memorizavam os textos e os transcreviam para melhor estudá-los. Além do que, era comum um mesmo ator atuar em mais de um papel em cada apresentação e, também, em mais de uma montagem. Com o tempo e a prática, não era impossível a um ator se tornar um autor ou dramaturgo, como o fez Shakespeare (HELIODORA, 2007, p. 4).

“Inspirados nos circos da época, os teatros elisabetanos inicialmente eram improvisados ao ar livre. Com o aumento da popularidade, foram surgindo os primeiros teatros, que eram construções simples, geralmente circulares ou hexagonais” (PASSOS, 2014). Uma característica comum às estruturas desses espaços era possuir um palco central descoberto e outro lateral coberto, como mostram as figuras 01 e 02 do *The Globe Theatre*, em Londres, onde Shakespeare costumava se apresentar durante o verão; e a figura 02 mostra como funcionavam os teatros improvisados. A abertura central dos teatros permitia a entrada de luz e, como as peças eram apresentadas no horário vespertino, não havia a necessidade nem o risco do uso de uma iluminação que não fosse natural.

A ideia do palco como uma estrutura fixa vigorava como na Grécia antiga. Na era elisabetana, uma armação de madeira possibilitava aos atores serem vistos pelo público e uma prancha do mesmo material servia de fundo para os vários ambientes caracterizados

por elementos cênicos portáteis. Daí a designação de palco vazio. Já os teatros improvisados, às vezes, no lugar da prancha de madeira usavam uma cortina. Em outros prédios, as “cortinas afixadas no fundo modificavam todo o ambiente, de acordo com as necessidades das peças” (MAGALDI, 1986, p. 47).

A intimidade da plateia com o palco era constituída pela proximidade física entre eles. Fosse para aqueles que ficavam de pé em torno do tablado ou os que ocupavam as galerias, a distância não excedia doze ou treze metros (HELIODORA, 2008, p.33). Os espetáculos eram apresentados por volta de uma e meia da tarde, por isso os recursos utilizados eram o teatro a céu aberto, o poder da palavra, a convivência do público e “sua imaginação para completar o que o diálogo sugeria” (2008, p.33).

Fig.01- *The Globe Theatre*



Fig.02 - *Interior do The Globe Theatre*

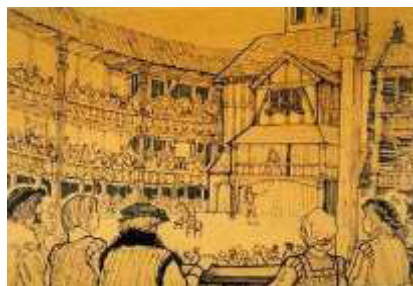


Fig.03 - Teatro improvisado



Disponível em <<https://www.slideshare.net/chelseynng/elizabethan-theatre-9428887>>. Acesso em 10/jan/2020.

Inegavelmente, o desempenho artístico e o poder da palavra foram tão fundamentais para complementar o espaço cênico elisabetano quanto o foram em *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão. Em *Henrique V*, por exemplo, a plateia é convocada a participar da peça com cumplicidade e imaginação, como comprova o apelo feito no Prólogo da peça shakespeariana:

Imaginai, portanto, que reunidos, contemplais no interior deste recinto dois possantes impérios, cujas fronteiras confinantes e altivas, separadas, se encontram nesse oceano estreito inçado de perigos. Supri com o pensamento nossas imperfeições. Cortai cada homem em mil partes e, assim, formai um exército imaginário. Quando vos falarmos em cavalos, pensai que à vista os tendes e que eles as altivas ferraduras na terra branda imprimem, pois são os vossos pensamentos que nossos reis, agora, hão de vestir, levando-os para todos os lados, dando saltos pelo tempo, concentrando numa hora de relógio fatos que demandaram muitos anos (SHAKESPEARE, p. 217, tradução de Bárbara Heliodora, sem datação, Kindle).

Já na montagem de *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, o público é conduzido a imaginar o cenário, mas não somente por meio de palavras. A interação dos atores com os elementos dispostos no palco induz o público a compor o espaço em função da cena. A perua Veraneio, componente cenográfico principal, transforma-se tanto na praça onde ocorre a contenda entre os Montecchio e os Capuleto como no balcão em que Romeu e Julieta se encontram após o baile de máscara, ou na cripta em que os amantes dormirão eternamente, como exhibe a figura 04.

Uma escada dupla, como as usadas por pintores, armada sobre uma prancha de madeira fixada à parte frontal da Veraneio permite que os artistas subam e desçam, segurando sombrinhas. Seja na escada, no palco improvisado sobre a Veraneio ou em torno dela, o intuito é sugerir a precipitação intrínseca à peça. Os corpos dos atores movem-se para frente e para trás na busca constante do equilíbrio ameaçado por uma queda iminente, tal qual fazem os bêbados enquanto andam, ou os equilibristas de circo quando estão na corda bamba. Daí as sombrinhas utilizadas para remeterem a esses artistas. Ou ainda, como esclarece Villela¹⁰, para lembrar de forma constante a precipitação, pois “sob pressão, o amor está fadado à morte”.

Atadas ao palco, constituído por uma ampla prancha de madeira fixada sobre a perua Veraneio, bem ao estilo elisabetano, duas varas de pesca têm nas pontas de suas linhas a lua e estrelas, signos que fazem o público imaginar um céu estrelado e enluarado capaz de enfeitar apropriadamente a noite do primeiro encontro entre os dois amantes.

Essa ideia, muito possivelmente, tenha sido inspirada não somente na área coberta do palco elisabetano, cujo teto “normalmente trazia uma pintura que evocava um céu estrelado com figuras do zodíaco (...) como no *Globe Theatre*” (MORAIS, 2008, p. 158), mas em uma metáfora. Pois, pode ser afirmado que Julieta é a lua, em cuja órbita todos os demais personagens da história giram, tanto na peça shakespeariana quanto na montagem do Grupo Galpão.

O signo da lua é muito amplo e complexo, mas de um modo geral, está ligado ao elemento feminino. “Quando o sentido patriarcal se sobrepôs ao matriarcal, deu-se o caráter feminino à lua e o masculino ao sol” (CIRLOT, 1984, p. 352). E “na alquimia, a lua representa o princípio volátil (mutável e feminino)” (1984, p. 353).

¹⁰ Gabriel Villela comemora 30 Anos, disponível no YouTube.

A lua também é uns dos arcanos do tarô e, segundo Cirlot (2014, p. 355), a alegoria ilustrada na carta “expõe a força e os perigos do mundo das aparências e do imaginativo”.

Coincidência ou não, pois não se pode ignorar a superstição da sociedade elisabetana, verificável em várias peças de Shakespeare, é possível encontrar uma descrição de um tarô antigo, cuja imagem remete à *Romeu e Julieta*:

um *Taro* antigo apresenta a imagem de um harpista que, sob o clarão da lua, canta para uma jovem que solta seus cabelos à beira de uma janela. Esta imagem alude ao caráter mortuário da lua, pois o harpista é um conhecido e indubitável símbolo da *anima*. Este arcano, em suma, pretende instruir sobre a via lunar (intuição, imaginação, magia), diferente da via solar (razão, reflexão, objetividade) e carregada de sentido negativo e fúnebre. No aspecto negativo, alude aos erros, à fantasia arbitrária, impressionabilidade imaginativa (CIRLOT, 1984, p. 355).

Na *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, a referência à lua é constante: além da lua sempre presente no texto shakespeariano e daquela pendurada à vara por uma linha, a lua surge em quase todas as canções executadas e nas palavras do Narrador: “(...) Julieta uma lua recolhida que, no peito de Romeu, aumenta de ser mais linda (BRANDÃO em SHAKESPEAR, 2007, p. 43)

Além da lua, há rosas atadas por fitas coloridas a duas varas mais eretas assim como em vasos distribuídos em cada canto do palco improvisado. As rosas também estão nos decalques colados em todas as janelas de Esmeralda, a Veraneio, e em uma faixa estreita aplicada em torno do carro, possivelmente, para fazer as vezes de jardins. Primeiramente, dos canteiros da praça em que ocorre a contenda entre os Montecchio e os Capuleto, depois dos jardins da residência dos Capuleto por onde Romeu adentra sorrateiramente para o baile de máscaras e, mais tarde, para o encontro com Julieta.

Fig.04 – Pranchão de madeira convertido em palco sobre a veraneio Esmeralda, DVD *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, 2014, Villela, 04':14''.



Fig.05 - Sra. Capuleto segurando um faisão e Julieta uma boneca vestida de negro. DVD *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, 2014, Villela, 14':18''.



Fig.06 - A lua e estrelas penduradas em varas de pesca. DVD *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, Villela, 2014, 05'54".

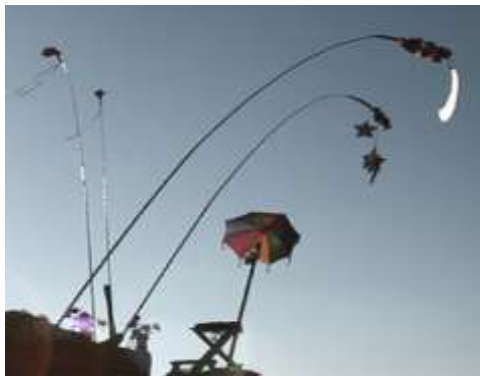


Fig.07 - Representação do céu no teto de *The Globe Theater*. <<http://photps.igougo.com/images/p42112-london-globetheatre.jpg>>.



Ainda, as rosas talvez possam remeter ao questionamento de Julieta feito a Romeu em relação a importância existente em um nome e o que ele pode representar para a essência daquilo ou de quem ele nomeia. Talvez de onde o escritor italiano Umberto Eco tenha tirado a ideia para o título de seu *best seller O nome da Rosa*.

Julieta:

Em ti, só teu nome é que é meu inimigo!
 Tu és um Montecchio, mas tu mesmo!
 Afinal que é um Montecchio?
 Apenas um nome!
 Se outro nome tivesse a rosa, em vez de rosa,
 Deixaria de ser por isso perfumosa?
 Romeu, deixa esse nome,
 E em troca dele, que não faz parte de ti,
 Torna-me a mim, que já sou toda tua!
 (SHAKESPEARE, 2007, p. 45)

Além desse propósito, o mais significativo é o das rosas remeterem ao problema político filosófico exposto em *Romeu e Julieta*: a guerra civil, como ratifica Bárbara Heliodora (2007, 44), da obra *Romeu e Julieta* “não ser (ou pelo menos não ser só) uma história de amor mas, sim, um sermão sobre os males da guerra civil (...)”. Pois, na Inglaterra, entre 1453 e 1485, portanto durante 30 anos, foi travada a sangrenta Guerra das Rosas. A origem do nome daquela guerra civil se deve aos emblemas das duas famílias envolvidas no conflito originado pela disputa do trono inglês: a rosa branca, do brasão dos Lancaster e a vermelha, do brasão dos York. Ao final da Guerra das Rosas, após a morte de milhares de pessoas, os Lancaster, vencedores do enfrentamento, coroam

seu herdeiro, Henrique Tudor, para o trono inglês. Como Rei, Henrique Tudor assume o nome Henrique VII e, buscando conciliar a situação entre as famílias, casa-se com uma York, reunindo as cores vermelha e branca para criar outra rosa do novo emblema presente no brasão da dinastia Tudor.

Fig.08- As rosas dos brasões das dinastias Lancaster, York e Tudor.
<<https://brasilecola.uol.com.br/historiag/guerra-das-rosas.htm>>



Shakespeare usou em suas peças os nomes de outras terras para espelhar situações ocorridas na Inglaterra. Em *Romeu e Julieta*, Verona é o palco em que a discórdia entre os Montecchio e Capuleto é mostrada para remeter não somente ao amor proibido entre dois jovens adolescente, mas também a disputa pelo trono inglês entre as famílias de sangue real. E, inteligentemente, a montagem do Grupo Galpão usou as rosas para destacar o objetivo shakespeariano. Além das rosas que enfeitam a Veraneio, no início da cena 2, logo após a batalha entre as famílias veronenses, o Príncipe entrega uma rosa branca e outra vermelha a um membro de cada família e faz o seguinte discurso:

Ó súditos rebeldes, inimigos
Da paz, que profanais vossas espadas
Como o fratricídio! Nunca me ouvireis?
Dizei-me; homens ou feras, que sereis?
Para que só nas púrpuras torrentes
Do próprio sangue que verteis dos vossos
Se apague a chama dessa raiva odiosa.
Sob pena de atroz castigo, ouvi;
Das mãos sangrentas, arrojai
Essas espadas temperadas no ódio
E prestai atenção ao que voz diz,
Justamente irritado, o vosso Príncipe! (...)
(SHEKESPEARE em BRANDÃO, 2007, p. 22 e 23)

Em sua agonia, Mercúcio culpa as duas famílias por seu fim trágico. E após sua custosa morte, duas rosas de diferentes cores são depositadas sobre seu corpo.

Bonecos são também componentes de cenário criados especialmente para ajudar a despertar a imaginação da plateia. Das janelas da perua Veraneio, por exemplo, logo no princípio do espetáculo, um casal de bonecos de aproximadamente trinta centímetros, representando o casal de Verona, são manuseados por Fernanda Vianna, a Julieta e Inês Peixoto, a Sra. Capuleto. Enquanto entoam a cantiga de roda Maninha, as atrizes fazem os bonecos dançar predizendo através da canção a história do jovem casal.

Da mesma forma, há bonecos na cena em que a Sra. Capuleto, em companhia da Ama, chama Julieta para conversar. A mãe pretende contar sobre o desejo do primo Páris se casar com a jovem, que está para completar quatorze anos, idade considerada na época de Shakespeare ideal para o casamento. A Sra. Capuleto segura uma réplica de um faisão, quiçá, para indicar que Julieta está para ser liberada pela mãe para se casar e formar uma família, seguindo a natureza a exemplo dos pássaros, deixar o ninho para voar com as próprias asas. Ou talvez, esteja ligado à simbologia oriental, pois para os chineses, o faisão é um signo que remete a uma vida desprovida de tranquilidade e calma e, portanto, condenada à incerteza e inquietação. Já Julieta, na mesma cena, manuseia uma boneca vestida de negro, provavelmente, profetizando o luto a ser enfrentado pela família Capuleto com sua própria morte.

Há bonecas encomendadas por Villela e Brandão para representarem as damas convidadas para o baile de máscaras da família Montecchio. As roupas usadas por elas, assim como seus cabelos, reproduzem com fidelidade a mulher e a moda elisabetanas. Benvólio e Mercúcio carregam essas enormes bonecas e com elas dançam e representam cenas obscenas com vistas à zombaria, denotando aspectos do estilo shakespeariano não comumente explorados nas encenações de *Romeu e Julieta*. Essas bonecas provavelmente foram inspiradas pela brasileiríssima boneca Nega Maluca que, no passado, formava par com dançarinos em intrincados passos de samba. Na peça, atrelado a uma das bonecas, Mercúcio conversa com Romeu sobre sonhos, afirmando ser a rainha Mob “a parteira dos sonhos entre as fadas”, a responsável por incutir nos amantes os sonhos com o amor. Logo após a cena em que participa com Benvólio e Mercúcio, Romeu, conforme a profecia de seu primo, sente-se irremediavelmente atraído por Julieta a quem não conhece e nem supõe ser a filha da odiada família Montecchio.



Fig.9 - Benvólio com uma das bonecas. DVD *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, Villela 2014, 18'36'.



Fig.10 - Mercúcio com outra boneca. DVD *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, Villela 2014, 18'36'.

Na *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, não apenas a palavra evoca situações a serem criadas para o preenchimento do palco vazio. O objeto, como explicado por Pavis (2008, p. 174), “não somente não é adereço, mas se coloca no centro e no coração da representação ao sugerir que ele está por trás do cenário do ator e de todos os valores clássicos do espetáculo”. Da mesma forma, os objetos do espetáculo montado pelo Grupo Galpão remetem a significações outras que aquelas encerradas em si. Ou seja, a lua, as estrelas, os bonecos, as rosas, as sombrinhas e tantos outros detalhes espalhados no espaço cênico constituem muito mais que meros enfeites como poderiam supor os menos atentos. Esses objetos são signos, cada qual repleto de significados, cuidadosamente, idealizados para serem observados e desvendados pelo público.

CENA III

O teatro de rua e o Grupo Galpão

o teatro de rua – enquanto jogo – pode adquirir a característica de uma manifestação transgressora, pois, propõe a ruptura do repertório de uso do espaço urbano com vistas a instalar um território lúdico. Esta transgressão pode variar segundo graus ou intensidade, mas, finalmente, proporá questões ao sistema dominante, ao sugerir aos indivíduos novos lugares frente ao espaço da cidade.

(ANDRÉ LUIZ A. N. CARREIRA)

A origem do Grupo Galpão é o teatro de rua, como afirmado na introdução deste trabalho. Após algum tempo, o grupo passou a fazer apresentações também em casas de espetáculos fechadas. No roteiro de *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, em que o coro é substituído, Brandão oferece duas versões: a primeira com a do Narrador voltada para o

público de rua e a segunda para o palco, ou seja, para o público do teatro fechado (BRANDÃO em SHAKESPEARE, 2007, p.91-92).

Todavia, há divergências em relação à conceituação para teatro de rua. Por exemplo, em *Iniciação ao teatro*, Magaldi (1986, p.99-113) cita várias modalidades de teatro que não o de rua, prevendo a possibilidade de novos qualificativos surgirem no futuro para rotular diferentes tipos de teatro. Pavis (2011, p.384) afirma que o teatro de rua é “o que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidade, etc”. Já Carreira (em TELLES e CARNEIRO, 2005, p. 20-38) faz uma reflexão sobre algumas conceituações existentes para o teatro de rua, das quais, em sua perspectiva, algumas são excludentes enquanto outras, muito abrangentes. Pois, segundo o autor, “a expressão teatro de rua tem sido utilizada para definir uma ampla gama de espetáculos teatrais ao ar livre e, em consequência, o campo da pesquisa se fez muito amplo e com limites pouco precisos” (2005, p. 23). Para ele, de acordo com algumas conceituações, toda manifestação artística, política, religiosa ou popular, cuja realização seja ao ar livre, poderia ser considerada teatro de rua. (2005, p. 23).

Após suas demonstrações, Carreira (2005, p. 31-36) oferece um parâmetro capaz de qualificar o teatro de rua e desvinculá-lo do teatro popular. Entre os elementos citados para a identificação estão:

a existência de múltiplas interferências acidentais próprias da rua que condicionam o tempo teatral impondo um uso específico das linguagens do espetáculo;
o espaço cênico do teatro de rua é o âmbito urbano ressignificado. Isto é, a representação teatral em um lugar da cidade cujo espaço cênico não se cerra, inclui a paisagem urbana, realiza uma apropriação teatral da silhueta da cidade criando infinitas possibilidades expressivas;
a existência de um público flutuante (...) consequência da mesma penetrabilidade espacial que multiplica a significação do espaço cênico; (poque) o público do teatro de rua é, fundamentalmente, um público acidental que presencia o espetáculo porque se encontra casualmente com o acontecimento teatral que interfere no espaço público (...). Este fato provoca uma ruptura na funcionalidade espacial cotidiana, e modifica o repertório de usos do espaço;
(Por outro lado, é preciso reconhecer que muitos grupos de rua utilizam a convocatória via os meios de imprensa e adotam lugares fixos para suas apresentações, fazendo-se conhecidos pela regularidade do próprio trabalho. Mas o fundamental não é delimitar se houve ou não prévia convocação de público, senão se o espaço da representação é o suficiente permeável como para permitir o acesso do público acidental);
a heterogeneidade do público é um elemento definidor do fenômeno teatral na rua, pois é esta característica que determina o âmbito social do espetáculo (...), mas essencialmente se vincula com a necessidade de um contato direto com um amplo espectro de público que não frequenta as salas teatrais.

Conforme os critérios oferecidos por Carreira, pode ser afirmado, sem receio de entrar em controvérsias, que a apresentação do DVD *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, do Grupo Galpão, pode ser classificada como um espetáculo do teatro de rua.

O primeiro item da lista de Carreira, não é possível de ser comprovado através do DVD, entretanto, há um depoimento de Eduardo Moreira que talvez explique o motivo de não haver ruídos exteriores a atrapalhar o espetáculo. O ator afirma ter sido uma das exigências de Villela aos atores da montagem da *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, a compra de microfones para as apresentações:

É bom lembrar que outra inovação fundamental na estética do teatro de rua do Galpão, introduzida por Villela, foi a utilização dos microfones sem fio. Mesmo num momento particularmente difícil da montagem de *Romeu e Julieta*, em que nos víamos cheios de dívidas e sem a expectativa de qualquer patrocínio, Gabriel exigiu que os comprássemos. Até então fazíamos um teatro de rua que tinha uso muito restrito da palavra, uma vez que tínhamos que gritar pela falta de um aparato técnico que nos desse suporte num ambiente tão desfavorável como o espaço aberto de rua (MOREIRA em CARNEIRO E AUDI, ORG. 2017, p. 255).

A cena em que a atriz Inês Peixoto, a Sra. Capuleto, alerta Teuda Bara, a Ama de Julieta, para um problema com o microfone, comprova o uso deste dispositivo na *Romeu e Julieta na Praça do Papa*. Por isso, os ruídos externos que possam ter ocorrido durante o espetáculo não aparecem, porque muito provavelmente foram excluídos ou minimizados durante a mixagem do DVD.

O segundo elemento identificador do teatro de rua, citado por Carreira, é a ressignificação do âmbito urbano transformado em espaço cênico. Vale lembrar, que a Praça Israel Pinheiro, mais conhecida como Praça do Papa, é situada na Avenida Agulhas Negras, uma continuação da Avenida Afonso Pena, no Bairro Mangabeiras, região sul de Belo Horizonte, uma das áreas nobres da cidade, cujos moradores têm alto poder aquisitivo. Contudo, um espetáculo de rua, como *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, é capaz de atrair e agregar pessoas das mais diversas classes sociais, dos mais diferentes lugares da cidade e das mais variadas tribos. Portanto, promove uma partilha espacial e uma confraternização social, somente possível em grandes eventos.

Localizada em uma região elevada, a praça é muito visitada por moradores da cidade e turistas, devido ao fato de proporcionar temperaturas mais amenas e uma vista

privilegiada. Avenida abaixo, descortinam-se uma parte do bairro e mais além, a área central da cidade com seus prédios altos e imponentes. Avenida acima, a soberana Serra do Curral limitando terra e céu. É bem possível que os visitantes da Praça que não sabiam das apresentações daquele fim de semana tenham tido a grata surpresa de deparar com um evento do porte da *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão. Segundo a Revista Sagarana, “nos três dias das encenações na Praça do Papa, em BH, cerca de 18 mil pessoas aplaudiram a peça”. (CÉSAR FELIX, 2012).

Em outro artigo, Carreira (2006, p.89-102) faz um breve retrospecto da história do teatro de rua no Brasil e mostra outras características próprias de grupos teatrais brasileiros, cujas performances os enquadram na modalidade do teatro de rua.

Segundo o pesquisador, nos anos iniciais da década de 60, a rua foi usada em manifestações e apresentações teatrais de cunho político, proibidas após a ditadura militar instaurada em 1964.

Na segunda metade dos anos 80, após a abertura política e o retorno paulatino da democracia no país, começaram a surgir apresentações nas ruas. Os grupos teatrais, responsáveis por essas *performances*, foram influenciados, principalmente, por pessoas do teatro europeu, que em visita à América do Sul, passaram muitos dos elementos técnicos, tais como: “as formas para reunir e controlar uma grande quantidade de público, as técnicas das bandeiras, as personagens em pernas-de-pau, (...) características da linguagem circense e da carnavalesca, que aparecem abundantemente em vários espetáculos de rua” (2006, p.99).

As marcas citadas pelo pesquisador são facilmente identificáveis, não somente, nas técnicas utilizadas pelo Grupo Galpão. Os objetivos da aproximação dos cinco primeiros componentes do grupo ocorrida em 1982, em um curso intensivo oferecido pelos alemães George Froscher e Kurt Bildstein, do Teatro Livre de Munique, quando em visita a Belo Horizonte e Diamantina (ALVES e NOE, 2006) comprovam esse fato.

A proposta dos atores fundadores do Grupo Galpão, tão logo o curso chegou ao final, foi documentada e vai ao encontro das asserções de Carreira conforme os sete primeiros objetivos firmados pelos integrantes do grupo:

1. dar continuidade ao trabalho iniciado em Diamantina;
2. tentar desenvolver as técnicas aprendidas e ampliá-las, adaptando-as a nossa realidade cultural;
3. facilitar o acesso à cultura, ao teatro, popularizando-o;

4. procurar, através do teatro de rua, uma forma mais direta e espontânea de comunicação com o público;
5. tentar desenvolver uma proposta de trabalho na qual exista a possibilidade de participação do público no espetáculo, criando assim um constante desafio e uma constante provocação, tanto da parte dos atores quanto do público no espetáculo, criando assim um constante desafio e uma constante provocação, tanto da parte dos atores quanto do público;
6. “desinstitucionalizar” o palco;
7. buscar novas alternativas de espaço teatral, uma vez que isso consiste em um dos maiores problemas da nossa realidade cultural regional (ALVES e NOE, 2006, p. 20).

Diante do item um da primeira proposta do Grupo Galpão, pode ser afirmado que o grupo teatral tem conseguido atingir seus objetivos com louvor. Primeiramente, através de um contínuo aperfeiçoamento profissional em seu fazer teatral para oferecer espetáculos de inegável qualidade. A seguir, de aproximar as técnicas aprendidas à realidade cultural do país. A proposta seguinte, relativa à popularização do teatro, eles têm se superado, pois, por meio da oferta de apresentações ao ar livre, o grupo possibilita a um enorme número de pessoas desfrutar gratuitamente de um evento cultural. Já as outras duas propostas são possíveis de serem comprovadas não somente na gravação de *Romeu e Julieta, na Praça do Papa*, que foi realizada ao ar livre, como em apresentações em teatros fechados, a exemplo de *The Globe Theatre*, em Londres. Mesmo assistindo a uma gravação, é possível sentir a energia criada através da comunicação do grupo com o público e vice-versa. Quanto à “desinstitucionalização” do palco, é bem provável que o grupo esteja se referindo à necessidade de evitar apresentações somente em teatros. Porque, nesta modalidade teatral, seria praticamente inviável uma tentativa de popularização do teatro. A sétima e última proposta foi também conseguida pelo grupo com a forma híbrida de apresentações. Nos quase quarenta anos de existência do Grupo Galpão, apesar de todo o sucesso e reconhecimento conquistados em âmbito nacional e internacional, o grupo não se afastou de seus objetivos primeiros.

Além de ter alcançado suas metas principais e não as ter perdido de vista, o Grupo Galpão proporciona ao público brasileiro uma forma de retornar as suas raízes, de se divertir e, ao mesmo tempo, sentir orgulho por ser parte integrante de uma cultura bela e única. O saudoso Milton Santos asseverou: “Não são apenas as relações econômicas que devem ser apreendidas numa análise de situação de vizinhança, mas a totalidade das relações” (2012, p. 318). O geógrafo, então, utiliza-se da seguinte citação de J-L. Guigou para explicar sua afirmação: é assim que “a proximidade pode criar a solidariedade, laços

culturais e desse modo a identidade” (J-L. GUIGOU em MILTON SANTOS, 2012, p. 318).

Ao assistir o DVD e ver o mar de pessoas diferentes unidas para um mesmo propósito cultural, é de se questionar, ao término do espetáculo *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, se acaso o público não se sentiria movido a manter sua cultura preservada. E, também, se o mesmo público não se sentiria tocado por outras questões mostradas na montagem, além do amor incondicional de Romeu e Julieta.

ATO III

UM CADINHO DE CULTURAS E LINGUAGENS DEGLUTIDO
ANTROPOFAGICAMENTE

*Mastigado e bem digerido, o texto transfigura-se em
alimento para o banquete multicultural das civilizações.*
(ENEIDA MARIA DE SOUZA)

CENA I

A antropofagia de Oswald de Andrade revisitada

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

(OSWALD DE ANDRADE)

A epígrafe escolhida para esta seção é um dos aforismos do Manifesto Antropofágico e pode ser relacionado diretamente com a questão da alteridade intrínseca ao trabalho produzido pelo Grupo Galpão através de *Romeu e Julieta na Praça do Papa*. Pois, é preciso conhecer o outro, o estrangeiro, o diferente, para considerar sua composição, apreciar lhe os elementos provados, devorados, a fim de assimilar criticamente tudo aquilo necessário a sua apropriação criativa, ou melhor, transcrição, termo explicado no excerto de Haroldo de Campos, na página 54 deste trabalho.

É bom lembrar que o movimento antropofágico, surgido na Semana de Arte Moderna de 1922, liderado intelectualmente por Oswald de Andrade e Mario de Andrade, teve como objetivo questionar a problemática relacionada à identidade brasileira. Naquela época, influências de culturas estrangeiras, principalmente, a europeia e a norte-americana, eram fortemente exercidas, espalhando-se e imiscuindo-se amplamente na cultura do país.

Publicado em 1928, o “Manifesto Antropofágico”, “grande herança deixada por Oswald de Andrade” (VELOSO, 2012, p. 47), e que ensina: “Nós brasileiros, não devíamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse (2012, p. 54). O manifesto buscava atizar o público para a valorização do lúdico e da arte, devendo “ser primeiramente considerado como partitura poética, arquitetura erigida em palavras, criação estética, obra de arte lúdica, invenção” (AZEVEDO, p. 32, 2018). Para tanto, seu defensor afirma que a proposta ali contida era fazer a devoração cultural das técnicas importadas para “reelaborá-las com autonomia, convertendo-as em produto de exportação” (ANDRADE, 2017, p.43-60).

O trabalho realizado pelo Grupo Galpão vai ao encontro da asserção de Oswald de Andrade citada anteriormente. A companhia teatral utilizou a tradução da peça shakespeariana fielmente executada por Pennafort para degluti-la e, com poucas modificações do texto, reelaborá-la, transformá-la, imprimindo ao espetáculo aspectos

culturais inerentemente brasileiros para exportá-lo para o todo o mundo, inclusive para os conterrâneos de Shakespeare.

Convém explicar que na *Romeu e Julieta* de Pennafort, o tradutor procurou fazer aquilo chamado na teoria tradutória de fidelidade. Ou seja, quando há uma busca pela equivalência entre as duas línguas envolvidas na tradução: a língua de partida, no caso a inglesa do texto de Shakespeare e, a de chegada, a portuguesa, do texto de Pennafort.

Na tentativa de, respeitosamente, não modificar o texto envolto na aura shakespeariana, Pennafort procurou evitar modificações no texto em língua portuguesa. Em notas da tradução de *Romeu e Julieta*, o tradutor comenta: “Foi nosso escôpo: - bem ou mal realizado, não nos cabe analysal-o, - extrair da peça original, com absoluta fidelidade ao texto, a beleza da trama dramática, a verdade dos caracteres, a realidade das cenas e a poesia dos versos e dos sentimentos” (PENNAFORT, 1940, p. 206).

A preocupação em não alterar muito o texto de chegada em função do texto de partida, explica Haroldo de Campos (2015, p.97), em comentários sobre a visão de Benjamin em *A tarefa do tradutor*, produz “a ideia ingênua da ‘tradução servil’ (...), a crença de que o escopo do traduzir seja ‘servir ao leitor’”. Pois, tanto para Benjamin quanto para Haroldo de Campos, deve ocorrer exatamente o contrário, a “desconstrução do dogma da ‘servilidade’ da tradução” (2015, p. 97). Isto é, em vez da similaridade, a busca deve ser orientada para as “afinidades eletivas” no sentido químico, (...) que destroem um composto em proveito de novas combinações”. Pois, ainda de acordo com a visão de Benjamin, “a tradução em sua essência (...) é mutável, envolve ideias de ‘transformação’ e ‘renovação’ (...). (Pois,) tradução quer dizer transmutação” (2015, p.102-103).

Haroldo de Campos a partir de seu trabalho pragmático com traduções de poesias de língua diversas para o português, de suas observações, leituras e discussões sobre o fazer tradutório, desenvolveu também teorias. É dele a teoria da transcrição, em que há muitos pontos em comum com a perspectiva benjaminiana e, principalmente, com a visão antropofágica de Oswald de Andrade. Segundo o tradutor e poeta, seu conceito de tradução poética foi sendo progressivamente reelaborada de forma neológica. A partir da ideia de *recriação*, foram surgindo neologias como *transcrição*, *reimaginação*, *trantextualização*, *transluciferação* inspiradas nas traduções com as quais ele lidava. “Essa cadeia de neologismos exprimia desde logo uma insatisfação com a ideia

‘naturalizada’ de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução ao (...) original)” (HAROLDO DE CAMPOS, 2015, p.78).

A reflexão de Haroldo de Campos sobre a antropofagia oswaldiana merece ser revisitada tanto para a análise de sua Teoria da *transcrição*, de onde parece ter sido influenciada, quanto para explicar o trabalho criativo realizado por Brandão e Villela na montagem de *Romeu e Julieta na Praça do Papa*.

Creio que, no Brasil, com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*) tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico com o universal. A “antropofagia” oswaldiana (...) é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliadora do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes europeia no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvalorização”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação quanto de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. (HAROLDO DE CAMPOS, 2017, p. 234, ênfases no original).

A visão dos autores da fase Indianista ou Nativista do Romantismo Brasileiro, Gonçalves Dias e José de Alencar, ambos presentes na citação de Haroldo de Campos, é a idealizada. A percepção desses autores, conforme demonstra a criação de seus personagens selvagens nativos do Brasil, é similar à perspectiva romântica europeia. O selvagem dócil e fácil de ser manipulado para aceitar pacificamente uma civilidade imposta e impostora. O selvagem ingênuo que não percebe que ao trocar suas crenças, línguas e costumes pela religião, língua e costumes dos brancos, estará perdendo sua cultura, seu espaço, sua identidade. Portanto, muito diferente do selvagem antropófago, comedor dos invasores das terras em que viviam. Dos naturais da terra que buscavam não somente a alimentação, mas a assimilação de elementos que julgavam merecedores de serem incorporados através da antropofagia.

O que de fato ocorre na Semana de Arte Moderna de 1922 é uma tentativa de diminuir a valorização excessiva do produto artístico do exterior e valorizar a cultura brasileira através da arte, literatura, música e do teatro. Uma busca por uma identidade

cultural nacional. Entretanto, como explica Haroldo de Campos (2017, p. 234), a partir da “Antropofagia” de Oswald de Andrade surge “a necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal”. Pois, a arte estrangeira não deveria ser simplesmente copiada, mas entendida, assimilada e transformada em um produto híbrido. Para exemplificar, o tradutor e poeta ilustra atitudes antropofágicas na literatura brasileira, anteriores a Oswald de Andrade, começando por Gregório de Matos (segundo Haroldo de Campos, o primeiro antropófago cultural brasileiro) e Padre Vieira, passando por Machado de Assis, “deglutidor de Laurence Sterne e de incontáveis outros” (2017, 236) e, ultrapassando Oswald de Andrade e a literatura, para dar continuidade na música de Caetano Veloso.

Haroldo de Campos afirma ser de Machado de Assis a metáfora cuja ideia remete diretamente à atitude antropofágica: do “bicho ruminante, onde (...) todas as sugestões depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias “ (MACHADO DE ASSIS em HAROLDO DE CAMPOS, 2017, p. 236).

A partir das reflexões de Haroldo de Campos sobre tradução, transcrição e a Antropofagia de Oswald de Andrade podemos tomar a peça *Romeu e Julieta* como um paradigma. Um exemplo de como uma obra de arte está propensa a ser “transculturalizada” ou “transcrita” por meio da introjeção de seus elementos composicionais e regurgitado sob uma nova forma convertida através de outra perspectiva cultural. Se Pennafort foi capaz de traduzir respeitosamente o célebre texto shakespeariano, buscando alterar o texto e seus significados o mínimo necessário para sua compreensão em língua portuguesa, Brandão e Villela ousaram não demonstrar a mesma preocupação na idealização e montagem do espetáculo.

Embora haja falas inteiras em que o texto de Pennafort e, conseqüentemente, os de Shakespeare não se alteram, a montagem de *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, apresenta uma perspectiva completamente diferente de outras montagens, cuja base também foi a peça shakespeariana *Romeu e Julieta*.

Talvez Pavis (2017, p. 128) consiga iluminar essa questão ao afirmar que “Shakespeare é mais compreensível em tradução alemã e francesa do que no original, pois o trabalho de adaptação à situação de enunciação (...) tem sido feito pela tradução”. Pois, conforme Charaudeau (2004, p.193), linguisticamente, “o enunciado só faz

referência ao mundo na medida em que reflete o ato de enunciação que o sustenta. Assim, as pessoas e o tempo do enunciado são selecionados em relação a sua situação de enunciação, desse modo, o enunciado possui o valor ilocutório que ele mostra”. Pavis (2015, p.131) esclarece: “a partir do momento em que está assim ramificado, o texto traduzido pode ser aliviado de termos que são compreensíveis apenas no contexto de sua enunciação”. E, embora a adaptação de *Romeu e Julieta* tenha sido feita a partir da tradução de Pennafort, segundo o tradutor, bem fiel ao texto shakespeariano, a situação de enunciação propiciada pela encenação do Grupo Galpão transforma a montagem em uma *Romeu e Julieta* nacional.

Talvez, as diferenças e similaridades entre a *Romeu e Julieta*, peça de Shakespeare e a montagem do Grupo Galpão, possam ser esclarecidas à luz da perspectiva de Barthes, a partir do lugar criativo do leitor: “O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia: não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação” (BARTHES, 2012, p. 70).

Logo, se um mesmo texto provoca leituras díspares em função daqueles que o leem, mais ainda aqueles que são deglutidos antropofagicamente com vistas a um amalgamar de aspectos culturais não análogos, já que “um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 2012, p. 64).

O seguinte texto de Vinaver é citado por Pavis (2015, p.128) para ilustrar que toda tradução, primordialmente, aquela feita para o teatro cuja compreensão e clareza devem ser imediatas para o público, é uma apropriação, ou melhor, uma “apropriação ao nosso presente”. Suas palavras parecem incentivar aquilo que poderia ser chamado de tradução antropofágica se tivesse a questão cultural atrelada ao seu pensamento, além do que, remete diretamente à *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão:

Assim sendo, escutemos a música de Bach, e do mesmo modo leiamos Cervantes e Shakespeare: nós atualizamos as suas obras do passado, nos as apropriamos para o nosso presente; ao fazê-lo suprimimos parcialmente as suas intenções originais e as substituímos pelas nossas (VINAVER em PAVIS, 2015, p. 129)

Trazida do Século XVI para o XX e XXI, a *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão se destaca de outros espetáculos baseados na mesma peça, pois sua montagem mescla tradição à contemporaneidade. Essa mescla é composta pela tradução da peça

shakespeariana de Pennafort para o português, partes dela substituídas por textos de Brandão em uma estilização com características do estilo da escrita de Guimarães Rosa. E, outro ponto de destaque é, principalmente, a *performance* do espetáculo apresentada com elementos do circo teatro, da palhaçaria, da *Commedia dell'arte*, com a execução de músicas populares, seresteiras ou folclóricas do Brasil pela própria trupe. Os atores e as atrizes, cujas maquiagens e algumas de suas indumentárias remetem aos palhaços, atuam sobre pernas de pau, outra nas pontas das sapatilhas e muitos carregam sombrinhas como os acrobatas. E todos cantam e encantam a plateia.

A apresentação é uma verdadeira deglutição antropofágica do roteiro shakespeariano, que foi regurgitado com elementos brasileiros, quase sem alterações tradutórias das palavras ou versos. Para validar essa afirmação, a seguir, será apresentada a mesma parte de três diferentes roteiros de *Romeu e Julieta* que se constituem de textos bastante semelhantes. Nosso intuito, diante de tal comparação, é alegar que seria a *performance* e não o *script* o fator fundamental a promover as grandes diferenças da *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão.

Primeiramente, será mostrada, nas palavras de Shakespeare, parte do colóquio entre Romeu e Julieta, logo que ambos se encontram no baile de máscaras e, em seguida, a tradução de Pennafort e a transcrição de Brandão para futuros comentários:

Romeo:

If I profane with my unworhiest hand
This holy shrine, the gentle fine is this, –
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss.

Juliet:

Good pilgrim, you do wrong your hand too much
Which mannerly devotion shows in this;
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
And palm to palm is holy palmers' kiss.

Romeo:

Have no saints lips, and holy palmers, too?

Juliet:

Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

Romeo:

O, then, dear saint, let lips do what hands do;
They pray, grant thou, lest faith turn to despair.

Juliet:

Saints do not move, though grant for prayers' sake.

Romeo:

Then move not while my prayer's effect I take.
Thus from my lips, by yours, my sin is purg'd!
Kissing her.

Juliet:

Then have my lips the sin that they have took.

Romeo:

Sin from my lips? O trespass sweetly urg'd!
Give me my sin again.

Juliet:

You kiss by the book.

(SHAKESPEARE, 1978, p. 900)

Romeu:

Si profanei com a minha mão sacrílega
O santo relicário dessa mão,
Para tão doce falta a doce pena é esta:
Meus lábios, dois humildes peregrinos,
Só vos pedem a graça de expiar
Com ternos beijos a profanação
Da minha rude mão.

Julietta:

Meu bom romeiro,
Sois severo demais com a vossa mão,
Que só mostrou com isso a sua devoção.
As santas também têm mãos, que os romeiros
Podem tocar, quando eles bem desejam.
E unindo as palmas é que as mãos se beijam.

Romeu:

Oh! Si assim é, minha querida santa,
Que os lábios façam o que faz a mão!
Elles vos rogam; concedei a graça,
Para que a sua fé não se desfça!

Julietta:

Porém, as santas, para conceder
As graças, não precisam se mover.

Romeu:

Ficai imóvel, pois, minha santa querida,
Emquanto eu colho a graça concedida.

Beija-a.

Vossos lábios dos meus o peccado apagaram!

Julietta:

Mas com o vosso peccado os meus ficaram!

Romeu:

Ficaram com o pecado? Oh! Doce usurpação!
Restitui-me o meu pecado então!

Beija-a de novo.

Julietta:

Sois perito na conta de beijar!

(SHAKESPEARE, tradução de Pennafort, 1949, p. 59-60)

Romeu:

Se profanei com minha mão sacrílega
O santo relicário desta mão,
Para tão doce falta a doce pena é esta:
Meus lábios, como dois humildes peregrinos,
Só vos pedem a graça de expiar,
Com ternos beijos, a profanação.
Da minha rude mão.

Julietta:

Meu bom romeiro,
Sois severo demais com a vossa mão
Que só mostrou com isso a sua devoção.

As santas também têm mãos, que os romeiros
Podem tocar, quando eles bem desejam.
E unindo as palmas é que as mãos beijam.

Romeu:

As Santas e os romeiros não têm lábios?

Julietta:

Sim, romeiro, mas só para a oração.

Romeu:

Oh! Se assim é, minha santa querida,
Que os lábios façam o que faz a mão!
Eles vos rogam, concedei a graça
Para que a sua fé não se desfça!

Julietta:

Porém, as santas, para conceder
As graças, não precisam se mover.

Romeu:

Ficai imóvel, pois, minha santa querida,
Enquanto eu colho a graça concedida.

(*Beija-a.*)

Vossos lábios dos meu o pecado apagaram!

Julietta:

Mas com o vosso pecado os meus ficaram!

Romeu:

Ficaram com o pecado? Ó doce usurpação!
Restitui-me o meu pecado então!

(*Beija-a de novo*)

(SHAKESPEARE, tradução de Pennafort, adaptação de Brandão, 2007, p. 40-41).

Como pode ser observado, houve poucas modificações entre os textos apresentados anteriormente. Entre essas modificações está a metáfora usada por Shakespeare para qualificar as mãos de Juliet, ou Julieta em português. A expressão *holy shrine*, cujo significado é “templo sagrado”, não foi traduzida literalmente. Pennafort, provavelmente, preferiu traduzi-la como “o santo relicário dessa mão”, para conseguir rimar o verso “com ternos beijos da profanação”, sem, contudo, modificar o sentido dos versos shakespearianos originais, cuja intenção seria o de comparar as mãos puras de Julieta às das santas.

Há também alterações na tradução de Pennafort e na adaptação de Brandão. Talvez para não repetir o vocábulo peregrino, o dramaturgo tenha optado por usar o sinônimo romeiro. Ou ainda, vale lembrar, que o substantivo italiano *romeo* significa, literalmente, romeiro, peregrino (POLITO, 1993, p. 268).

Já no verso final shakespeariano, Julieta afirma: *You kiss by the book*. “*By the book*” é uma expressão idiomática da língua inglesa que significa “de acordo com as regras” (SERPA, 1976, p.27). Pennafort optou pela tradução interpretativa, “Sois perito na conta de beijar”, em vez de usar uma das seguintes expressões idiomáticas existentes

na língua portuguesa: “segundo o figurino, como manda o figurino” (p. 27). Já Brandão preferiu a omissão do verso. No restante, os textos de Pennafort e de Brandão apresentam, a exemplo dessas, quase nenhuma diferença.

Vale ressaltar uma grande distinção propiciada por uma inversão performática da cena citada anteriormente na montagem do Grupo Galpão. Ao falar das mãos, é o pé de Julieta que Romeu segura (VILLELA, 22’:52”, 2012).

Os versos elencados abaixo exemplificam claramente a tradução literal feita tanto pelo tradutor quanto pelo adaptador do verso do dramaturgo elisabetano, na famosa cena do balcão. Ainda que os textos estejam em idiomas diferentes, em grafias de diferentes épocas da língua portuguesa e, em alguns versos, as opções tradutórias não sejam literais, embora haja alguns vocábulos ou versos omitidos, esses aspectos não afetam o sentido geral do texto original shakespeariano, como mostrado nos extratos a seguir.

Juliet:

O, Romeo, Romeo! Wherefore art thou Romeo?
Deny thy father and refuse thy name;
Or, if thou wilt not, be but sworn my love,
And I'll no longer be a Capulet.

Romeo:

Shall I hear more, or shall I speak at this?

Juliet:

'Tis but thy name I my enemy; –
Thou art thyself though, not Montague.
What's a Montague? It is nor hand, nor foot,
Nor arm, nor face, nor any other part
Belonging to a man. O, be some other name!
What's in a name? that which we call a rose,
By any other name would smell as sweet;
So Romeo would, were he not Romeo, doff thy name;
And for that name, which is no part of thee,
Take all myself.

(SHAKESPEARE, 1978, p. 901)

Julieta:

Romeu, Romeu! Por que razão tu és Romeu?
Oh! renega teu pae e abandona esse nome!
Ou si não queres jura então que me amarás
E eu deixarei de ser Julieta Capuleto!

Romeu:

Devo continuar a ouvir ou responder-lhe?

Julieta:

Em ti, só o teu nome é que é meu inimigo!
Tu não é um Montecchio? Não é um pé,
Nem a mão, nem um braço, nem um rosto,
Nada do que compõe um corpo humano.
Toma outro nome! Um nome! Mas, que é um nome?
Si outro nome tivesse a rosa, em vez de rosa,
Deixaria de ser por isso perfumosa?

Assim também, Romeu, si não fosses Romeu,
 Terias, com outro nome, esses mesmos encantos
 Tão queridos por mim! Romeu, deixa esse nome
 E, em troca dele, que não faz parte de ti,
 Toma-me a mim, que já sou toda tua!
 (SHAKESPEARE, tradução de Pennafort, 1949, p. 73-74)

Julietta:

Romeu, Romeu! Por que razão tu és Romeu?
 Oh! Renega teu pai, despoja-te do nome!
 Ou então, se não quiseses, jura ao menos que amor me tens
 E eu deixarei de ser Julietta Capuleto!

Romeu:

Devo continuar a ouvir ou responder-lhe?

Julietta:

Em ti, só o teu nome é que é meu inimigo!
 Tu não és um Montecchio, mas tu mesmo!
 Afinal, que é um Montecchio?
 Apenas um nome!
 Se outro nome tivesse a rosa, em vez de rosa,
 Deixaria de ser por isso perfumosa?
 Romeu, deixa esse nome,
 E em troca dele, que não faz parte de ti,
 Toma-me a mim, que já sou toda tua!
 (SHAKESPEARE, tradução de Pennafort, adaptação de Brandão, 2007, p. 44-45).

Contudo, a montagem de *Romeu e Julietta*, mesmo seguindo *ipsis litteris* em quase toda extensão o texto da tradução de Pennafort, é uma encenação inteiramente diferente de muitas que foram baseadas nesse mesmo roteiro. Essa diferença, portanto, não pode ser imputada à linguística, mas, surpreendentemente, muitas das vezes, a aspectos utilizados por Brandão a pedido de Villela, para aproximar o espetáculo às peças da era shakespeariana apresentadas ao ar livre. Apesar, ou talvez, como consequência disso, esses elementos provocaram uma influência incondicional da cultura brasileira, de um modo geral, e da cultura mineira, em particular.

CENA II

A idade média cosida às casinhas caiadas do interior de Minas

O figurino é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator.

(PATRICE PAVIS)

O figurino de *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, é uma mescla do vestuário usado na idade média com o da época atual costurados pela imaginação de sua criadora. Segundo Luciana Buarque, o figurino de *Romeu e Julieta* foi inspirado e desenvolvido a partir de “uma mistura da Idade Média com as casinhas caiadas do interior de Minas” (BUARQUE, 2014, sem paginação)

As palavras de Luciana Buarque expõem o quanto Morro Vermelho, local dos primeiros ensaios da montagem de *Romeu e Julieta*, influenciou sua imaginação. Distrito de Caeté, Morro Vermelho é uma singela cidadezinha com ruas de terra batida e casas brancas, erigidas no estilo barroco de características mineiras. Sua população acompanhou ativamente os ensaios do Grupo Galpão, possivelmente, marcando de forma indelével a memória afetiva da figurinista, induzindo-a a associar a cidade a sua criação. No *Diário de montagem de Romeu e Julieta*, há referência às reações dos moradores do local, primeiros a assistir, através de ensaios, a apresentação de *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão.

Impressiona-nos como o público hoje mais atento e de faixa etária mais alta, absorve a peça. Alfredo, amigo nosso e Luciana foram a Caeté comprar artigos para a nova linha de figurino concebida pelo diretor. Quando regressam, comunicam que até lá estão repercutindo nossas atividades em Morro Vermelho. São muitos os depoimentos de que nossa presença está dando vida à vila. Trechos do bardo, em especial os da Sra. Capuleto e da Ama são ouvidos e recitados nas casas, nas praças e nas ruas. As músicas são cantadas pelos moradores em todos os lugares (BRANDÃO, p. 58, 2014).

Outro fato a ser destacado é “quem assina o figurino é a pernambucana Luciana Buarque, mas sempre ao lado de Villela, que constrói os trajes no corpo dos atores” (...) (VIANA E MUNIZ, 2017, 285). Villela sempre idealiza o figurino das montagens dirigidas por ele, quando não os cria pessoalmente. Nas reuniões iniciais com a trupe, junto as suas ideias para a implementação de uma montagem, já apresenta o figurino de cada personagem.

Eduardo Moreira relembra quando ainda nas distribuições dos papéis e primeiras leituras de *Romeu e Julieta* o ensaio terminou mais cedo para a criação das indumentárias dos personagens.

Ainda coríamos atrás de um esboço para a marcação pelo espaço, com o texto na mão, e o Gabriel (Villela) chamou por mim e a Wandinha, os dois protagonistas. Recolhendo uma porção de figurinos, pedaços de panos e retalhos, num piscar de olhos, começou a montar Romeu e Julieta nos nossos

corpos. Aquela composição, criada num impulso criativo delirante, permaneceu com poucos retoques até a estreia do espetáculo. A leveza dos tecidos perolados e diáfanos dos dois amantes se contrapunha aos figurinos de cores fortes dos outros personagens, acentuando assim a dicotomia de interpretação dos dois polos da peça. De um lado, Romeu e Julieta ficavam num registro de drama, enquanto os outros personagens eram marcados pelo tom cômico (MOREIRA em NETO e AUDI, 2017, p. 253).

Para Fausto Viana (2017, p. 285), pesquisador de trajes de cena, professor de cenografia e indumentária na Escola de Comunicação e Artes da USP, o figurino idealizado por Villela traduz dramaturgia, pois as roupas são pensadas em função de arquétipos, sendo por essa razão “carregadas de significados”. Essa opinião é validada e complementada pelo ator Paulo André, do Grupo Galpão: as indumentárias criadas por Villela “dizem muita coisa dos personagens, ao mesmo tempo que escondem, revelam, provocam mistérios” (2017, p.286).

O próprio Villela, durante entrevista concedida durante o Festival de Teatro de Curitiba de 2018, legitima a afirmação anterior em um vídeo disponível no Youtube intitulado *Gabriel Villela comemora 30 anos de carreira*. O diretor reafirma a importância *sine qua non* do figurino na dramaturgia ao acrescentar ser a indumentária a pele do personagem. Por isso, o figurino que cria busca levar (o público) para o campo da poesia e do imaginar”.

Ainda, segundo Villela, ele passou a trabalhar na criação de figurino no teatro amador por necessidade, pois o grupo teatral Raízes, ao qual pertencia no início de sua carreira, ainda como amador, não possuía recursos para contratar um figurinista. Provavelmente, venha daí as ideias de reciclagem de indumentárias já utilizadas em outras montagens, o trato artesanal do tecido lixado, a pigmentação retirada dos rebocos dos muros de casas para colorir peças do figurino, como foi feito em Morro Vermelho para o tingimento de roupas da *Romeu e Julieta*.

A reflexão de Pavis, expressa por meio da epígrafe escolhida para o início desse texto, ratifica a ideia de que as roupas vestidas por personagens podem remeter a um cenário e, conseqüentemente, a um local. Um bom exemplo dessa asserção é a indumentária de Frei Lourenço. Apesar de marrom, como as batinas comumente usadas por frades franciscanos, a do frade da *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, é diferente. Enquanto as batinas dos franciscanos não têm qualquer adorno além de uma corda de três nós amarrada à cintura, a batina do frade de Verona é ornada por santos: um maior,

pendurado no pescoço como um colar a lhe cair na altura da cintura e outros menores aplicados no contorno de toda a barra da roupa.

As imagens dos santos na batina de Frei Lourenço remetem àquelas colocadas nos mastros das casas e praças de cidades do interior de Minas para celebrar São Antônio, São Pedro, São João e outros santos mais populares, traduzindo a mineiridade da montagem.

A indumentária de Frei Lourenço é composta, além da batina, por um barrete utilizado por religiosos, originalmente, para proteger-lhes a tonsura do frio. Posteriormente, passou a ser uma das peças do vestuário usado por membros eclesiásticos, com a significação de pertença total a Deus, daí a palavra solidéu, do latim *solī Deo*, isto é, só a Deus. Os solidéus também ostentam, por meio de suas cores, a autoridade promulgada pela Igreja Católica aos clérigos. O de cor branca destina-se à autoridade máxima, o Papa; os de cor negra, como aquele usado por Frei Lourenço, designam abades ou padres, mas são pouco utilizados na atualidade.

Geralmente, os solidéus são redondos, costurados em oito gomos e com um talo no meio. O solidéu, usado por Frei Lourenço, traz uma pequena inversão. Embora redondo, em vez do talo central, no alto da cabeça, tem um pompom, comumente encontrado nos barretes quadrados. Antigamente esse tipo de barrete era usado por sacerdotes para ouvir confissões ou juízes em tribunais. Ambas as situações evidenciam a autoridade de julgamento de quem os usa. Talvez, daí tenha surgido a ideia de trocar o talo pelo pompom no barrete de Frei Lourenço.

Detalhes dos figurinos de alguns personagens de *Romeu e Julieta na Praça do Papa*.



Fig. 11 – Figurino de Frei Lourenço.
<<https://www.youtube.com/watch?v=n0wijsktiR0>>.



F. 12 – Um mastro de São João.
<<https://br.pinterest.com/pin512566001314691862>> .



F. 13 – Figurino do Príncipe.
DVD *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, Villela, 2014, 06'44".



Fig. 14 - Romeu e Julieta se encontram no baile de máscaras. DVD *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, Villela, 2014, 25'33\".



Fig. 15 - A Ama chamando Julieta a pedido da Sra. Capuleto. DVD *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, Villela 2014, 13'56\".



Fig. 16 - Benvólio dança com uma das bonecas. DVD *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, Villela 2014, 17'42\".



Fig. 14 e 15 - Comparação entre os figurinos do Narrador e de Shakespeare.

Já os trajes do narrador aproximam-se do modelo usado por Shakespeare em um dos vários retratos atribuídos a ele: as mangas justas nos antebraços afrouxam-se a partir dos cotovelos para serem bufantes, na parte superior até os ombros, assim como as calças curtas que se sobrepõem às meias, cobrindo as pernas até abaixo dos joelhos. Além dessas semelhanças, foi realizado um trabalho de *patchwork* em que retalhos de tecidos variados compõem harmonicamente o traje, legando-lhe um aspecto artesanal e remetendo-o às colchas de retalhos originárias do interior mineiro.

A maquiagem e o cabelo ajudam a compor o visual do personagem Narrador, que remete à figura do dramaturgo inglês. Trazido do século XVI, diretamente, para o XXI, Shakespeare talvez tenha sido evocado para prover *ethos*, isto é, uma respeitabilidade esperada pelo público, que é refletida por meio da aparência e atitude daquele que conduz a história.

Já a roupa do Príncipe, possivelmente, constitua uma metáfora. Porque, a habitual coroa usada para ostentar o pertencimento à família real e o consequente signo de poder atribuído por ela é substituída por uma cartola, um tipo de chapéu de abas estreitas e copa

alta. A cartola era usada por magnatas e *nouveaux riches* do século XIX, os mandatários da época ou, talvez, possa referir àqueles da burguesia e oligarquia mineira do início do século XX.

Um dos signos do chapéu e, certamente, de seu uso intencional na criação de um personagem é mostrar o que vai pela cabeça daquele que o usa, ou seja, seus pensamentos. E, a função do Príncipe de *Romeu e Julieta* é exatamente ajuizar e expressar sua opinião sobre os desentendimentos entre as famílias nobres e as contendidas atiçados pelo desejo de poder que acarreta as mortes de vários personagens na história. Da mesma forma, remetem ao pensamento de Shakespeare contra as guerras civis, que tiraram inúmeras vidas na Inglaterra, como nos alerta Heliadora (2007, p 77) e conforme as palavras do Príncipe, logo no início da peça:

(...) Já três guerras civis, por ninharias,
Perturbam a paz das nossas ruas
E obrigaram os velhos cidadãos
De Verona a despir a gravidade
Dos seus bastões, a fim de, nas mãos trêmulas,
Empunharem as suas velhas armas,
Enferrujadas pela longa paz,
Para acalmar o ódio que vos corrói
Se outra vez perturbardes nossas ruas,
Com a vida pagareis a afronta à paz (...)
(SHAKESPEARE em BRANDÃO, 2007, p. 23)

É possível que os pompons, costurados no entorno inferior da camisa do Príncipe, sejam utilizados para remeter ao *Joker* ou Curinga do baralho ou bobo da corte. Convém lembrar que esses personagens, devido ao fato de não serem levados a sério, não correm o risco de sofrer retaliação ou perder a vida, portanto, são utilizados para revelar a verdade.

As indumentárias de Romeu e Julieta são confeccionadas em tecidos brancos mais fluidos e leves, permitindo mais liberdade na movimentação de ambos. Villela nos esclarece, também, que as cores claras do figurino dos dois amantes e as cores escuras das indumentárias dos outros personagens buscam diferenciar os personagens trágicos dos cômicos (VILLELA, 2017) o que é ratificado por Eduardo Moreira (MOREIRA em NETO e AUDI, 2017, p. 253).

O comprimento da camisa de Romeu é longo e o de suas calças precisam ser mais curto devido às pernas de pau utilizadas pelo personagem na maioria das cenas. Meias

brancas ajudam a compor o restante de seu vestuário. O vestido de Julieta é ajustado até à cintura e se solta em uma saia evasê longa, composta por um tecido vaporoso que não apenas combina com as sapatilhas de bailarina, mas permite à atriz a execução de alguns passos de *ballet*, proporcionando mais leveza a seus movimentos.

A vestimenta da Sra. Capuleto é elaborada em tecido mais denso e de cor escura com detalhes em outros materiais que desenham o decote e a divisão das mangas, aproximando o modelo dos usados pelas damas elisabetanas. O colo fica coberto com um tecido leve e transparente que termina em uma gola rolê alta, de cor negra que cobre o pescoço da personagem. Compondo a aparência austera e próspera da Sra. Capuleto, um gorro negro pespontado com detalhes em pedras e em formato de bico de águia desce-lhe até o centro da testa, tendo preso a ele um véu que cai aos ombros e às costas da dama.

A Ama se veste com roupas de tecidos mais simples e rústicos, de acordo com o papel social que ocupa na montagem. O detalhe chave de sua indumentária são dois enormes sacos que lhe ficam pendurados nos ombros, caindo até a altura da cintura, simulando os seios da aia, antiga ama de leite de Julieta, e evidenciando o signo da comédia imputado à personagem.

Os modelos das roupas de Benvólio e Mercúcio não lembram elementos da era elisabetana. Os paletós e as calças curtas que os personagens vestem têm mais a ver com a atualidade do que com a era shakespeariana. O vestuário de ambos, a exemplo das vestimentas da Ama, expõe em certos detalhes a comicidade inerente aos personagens como as meias listradas e o nariz vermelho dos palhaços.

A maquiagem utilizada pelos atores da *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, apesar de poder ser comparada às máscaras usadas na *commedia dell'arte*, tem objetivos diversos. Enquanto as máscaras usadas pelos atores da *commedia dell'arte* são definidoras das personagens, na *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão as maquiagens dos personagens não promovem grandes diferenças entre eles. Contudo, é bem provável que evidenciem tanto a expressão dramática dos personagens trágicos quanto a cômica dos outros personagens.

A maquiagem utilizada na *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, da mesma maneira, não constitui elemento da era de Elisabeth I, como mostrado com maestria no filme de 2008, *Elisabeth – a era de ouro*, de Shekhar Kapur. Entretanto, são características

inegáveis da palhaçaria, presença recorrente no espetáculo e que ainda será abordada neste trabalho.

De um modo geral, as indumentárias dos personagens de *Romeu e Julieta*, do grupo Galpão, revelam menos os costumes Elisabetanos do que a transcrição de elementos brasileiros na elaboração não apenas dos trajes, mas dos próprios personagens que os vestem.

CENA III

A linguagem do sertão de Guimarães Rosa mesclada aos versos shakespearianos

*A alquimia de escrever precisa do sangue do coração.
Para estudar a alquimia do sangue do coração humano,
a gente tem de provir do sertão.*

(GUIMARÃES ROSA)

Shakespeare nasceu em *Stratfort-upon-Avon*, Inglaterra, uma pequena cidade interiorana localizada a noroeste de Londres, sem grandes atrativos além daqueles providos pelo filho mais ilustre.

Guimarães Rosa nasceu em Cordisburgo, uma cidadezinha do sertão de Minas Gerais, conhecida também por ser o berço do filho ilustre e abrigar a Gruta de Maquiné.

É possível que o tamanho de suas cidades tenha lhes propiciado maiores oportunidades para a observação de seus conterrâneos, constituindo para ambos os escritores o primeiro e profícuo celeiro para a aprendizagem da leitura do coração humano e da alquimia necessária para sobre eles escrever.

Os autores de *The story of English* (1987) enfatizam a nossa sorte por Shakespeare ter vivido durante o florescimento da imprensa, pois, caso contrário, os colegas de teatro de Shakespeare não teriam sido capazes de preservar suas peças em formato impresso. Consequentemente, séculos mais tarde, é possível apreciar sua compaixão, seu conhecimento do coração humano e, sobretudo, a extensão de sua genialidade e potência vocabular, que deu origem a um universo constituído por novos vocábulos e expressões preenchendo histórias que tocam a alma de miríades de leitores e espectadores espalhados pelo globo.

Graças a Shakespeare muitas palavras da língua inglesa, assim como inúmeras expressões idiomáticas usadas em nossos dias, algumas inclusive transportadas para o

português, existem em função da inventividade shakespeariana. Além de sua engenhosidade linguística, seu destemor em colocar nas falas de alguns personagens a linguagem usada pelo povo elisabetano possibilitou o registro do linguajar coloquial de sua época.

A exemplo do que o poeta e dramaturgo Shakespeare deixou para seus conterrâneos na língua inglesa, Guimarães Rosa legou em língua portuguesa, proporcionando aos brasileiros uma grande quantidade de palavras e expressões às vezes tiradas do dia a dia vivido pelo sertanejo do norte de Minas e muitas outras inventadas pelo autor.

Ambos os autores, o inglês Shakespeare e o brasileiro Guimarães Rosa, criaram inúmeros neologismos e ousaram, cada qual dentro da perspectiva linguística histórica em que viviam, desacatar as regras gramaticais de suas línguas em função de suas criações ou para reproduzirem o modo linguageiro popular. Talvez, devido às similaridades entre os dois autores, Villela tenha solicitado a Brandão “a figura de um contador de história, um Shakespeare do sertão (...)” (BRANDÃO, 2014, p.105). Conforme depoimento do dramaturgo, o diretor exigiu “prólogos, cenas e poemas em sertanês, ou seja, Guimarães Rosa” (2014, p.105).

Para atender às exigências de Villela, Brandão estudou o vocabulário rosiano, garimpando em *Grandes sertões veredas* algumas das preciosidades provenientes da engenhosidade do autor mineiro. O dramaturgo colecionou frases e expressões cuidadosamente selecionadas e anotadas de acordo com a seguinte organização: “sobre o sertão; sobre o ser e a existência; sobre o tempo e a memória; sobre o amor e o desejo; sobre Deus e o diabo, sobre a vida e a morte, o céu e a terra; sobre o jagunço e sua labuta; sobre a literatura, a narrativa e os ofícios” (Brandão, 2014, p.109-117).

Brandão encharcou-se nas leituras rosianas e em suas próprias anotações buscando produzir textos que se aproximassem do estilo peculiar da escrita de Guimarães Rosa. Com esse objetivo em mente e bastante persistência, conseguiu transformar alguns prólogos e diálogos versificados de *Romeu e Julieta* no linguajar sertanês rosiano. Os extratos a seguir mostram o Prólogo que inicia o texto shakespeariano de *Romeu e Julieta*, a tradução de Pennafort e a releitura feita por Brandão a pedido de Villela:

PROLOGUE

Two households, both alike in dignity,

In fair Verona, where we lay our scene,
 From ancient grudge break to new mutiny,
 Where civil blood makes civil hands unclean.
 From forth the fatal loins of these two foes
 A pair of star-cross'd lovers take their life:
 Whose misadventur'd piteous overthrows
 Do with their death bury their parents' strife.
 The fearful passage of their death-mark'd love,
 And the continuance of their parents' rage,
 Which but their children's end naught could remove,
 Is now the two hours' traffic of our stage;
 The which, if you with patient ears attend,
 What here shall miss our toll shall arrive to mend.
 (SHAKESPEARE, 1978, p. 893)

PROLOGO

Entra o Côro.

Duas famílias nobres e inimigas,
 Em Verona, onde vai passar-se o drama,
 Renovam lutas por questões antigas
 Em que o sangue do povo se derrama.
 Dessas duas famílias que o ódio afasta
 Implacável, nasceu um par de amantes
 Cujas má sorte, trágica e nefasta,
 Levou a paz às casas litigantes.
 Desse ódio de família e seus extremos,
 E o infausto amor, que ainda ao morrer, mais forte
 Do que o ódio, sepultou o ódio na morte,
 No palco, em duas horas, trataremos.
 Queira o auditorio dar-nos atenção
 E relevar a nossa imperfeição.
 (SHAKESPEARE, 1940, p. 20)

Narrador:

Era uma vez, Verona,
 Onde o ódio entre duas famílias,
 Nobres, mas insãs, tremeluz no fio das adagas
 E no vil estrepitoso das espadas.
 A guerra entre os Montecchio e os Capuleto
 Arrepiava até a mesmice destas pedras
 e o carregume destes secos.
 Mas, meu senhor e minha senhora, a vida não é um circo
 às avessas?
 Então, por obséquio,
 Alumando o negrume deste pó, atem em amor de profundo nó
 Julieta Capuleto e Romeu Montecchio.
 Cabe no coração a gã do amor que dá de comer às alegrias;
 Mas, em Verona, caberia o leve desse peso de enormes energias?
 Desse amor, ilha clara departida no redemunho desta praça,
 Nasce o homem na palma da mão segurando
 A brasa trágica da precipitação
 Mire e veja!
 (BRANDÃO, 2007, p. 21-22)

Antes das observações que serão feitas em relação às traduções apresentadas anteriormente, convém que o seguinte parágrafo redigido por Brandão seja lido para comprovar a influência rosiana nas palavras e expressões cunhadas pelo dramaturgo. E, da mesma forma, vale observar que Brandão emprestou de Guimarães Rosa alguns termos e frases de *Grandes Sertões Veredas* como consta no *Diário de montagem de Romeu e Julieta*, gentilmente oferecidos aos leitores, como por exemplo, “Mire e veja” (2014, p.116):

(...) li e reli o *Grande Sertão* recolhendo um caderno de termos, expressões, frases e parágrafos que me acompanhará a vida toda. Assimilando ritmos e exercitando a linguagem, lia este caderno diariamente. Textos e mais textos sangravam da minha mão, até meus dedos adquirirem a sabedoria do coração sertanês. Atravessei o sertão. Atrás de cada verso que chegava ao diretor e ao narrador, milhares de outros suportavam o silêncio dentro de mim (BRANDÃO 2014, p. 105).

O roteiro de Brandão para a *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, diferentemente, do de Shakespeare e da tradução de Pennafort, não é dividido em atos, mas em 21 cenas. A história começa na Cena 1 – O conflito das duas casas, correspondendo ao Prólogo da peça *Romeu e Julieta* shakespeariana e da tradução de Pennafort.

A encenação da trágica história de amor entre jovens pertencentes a famílias inimigas e que vivem em constante contenda é, em parte, transformada de um texto shakespeariano tradicional para outro de cunho mais popular, sem alterar a essência da história ou do texto original. Nesse trecho, há criativos neologismos como: insãs, possivelmente, um vocábulo criado para dar um efeito arcaizante ao adjetivo insano(a)s, quer dizer, louco(a)s. Na expressão “o carregume destes secos”, o vocábulo carregume é formado em uma provável aglutinação do verbo carrear, com o sentido figurado de juntar, acrescido do substantivo masculino plural gume, cujo significado – optamos pelo segundo provido pelo Dicionário Houaiss – é “terreiro na Casa Grande das Minas onde ficam as árvores que são objeto de ritos religiosos e um espaço livre em que ocorrem as danças e outras cerimônias públicas”. Os secos, adjetivo masculino plural de sentido figurado, fornecido na sétima acepção do Dicionário Houaiss, qualifica algo “desprovido de vegetação, árido”, podendo ser inferido como o sertão.

Brandão procura também utilizar palavras pouco usuais a exemplo de tremeluz, terceira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo tremeluzir, que significa

“lançar trêmulas cintilações”; vil, adjetivo que entre suas acepções, significa de pouco valor, ordinário; estrepitoso, adjetivo masculino que significa barulhento; alumando, gerúndio de alumiar, o mesmo que iluminar; departida ou repartida, separada em partes.

Nesse mesmo excerto, o dramaturgo cria o neologismo *gã* na frase “Cabe no coração a *gã* do amor que dá de comer às alegrias”, talvez significando *gana*, ou seja, cabe no coração a *gana*, o desejo aguçado do amor, que alimenta as alegrias. É possível, que Brandão também tenha querido criar algo próximo ao que foi realizado por Shakespeare. Pois, às vezes o tradutor emprega subterfúgios para tentar recuperar o que foi perdido em outros pontos do texto original.

O dramaturgo inglês costumava empregar o malapropismo ou, a paronímia, isto é, a troca de uma palavra por outra parônima, de sons parecidos, mas de significado inapropriado, geralmente, com vistas à pilhéria. Ou ainda, mais usualmente em língua portuguesa, o trocadilho. Como por exemplo, *conference* por *confidence*, e *indice* por *invite*, que aparecem no segundo Ato, Cena IV, na conversa entre a Ama, Benvólio, Mercúcio e Romeu. A Ama está procurando por Romeu a pedido de Julieta quando afirma: “If you be he, sir *I desire some confidence with you*” (SHAKESPEARE, 1979, p. 904). Ao que Benvólio replica de forma zombeteira: *She will indite him to some supper*.

Na tradução para o português, o trocadilho se perde, pois os sons das palavras equivalentes não rimam e não provocam o riso como na língua inglesa. Na tradução de Pennafort, a Ama diz: “Si o senhor é o tal, eu quero lhe falar em particular” (SHAKESPEARE, 1940, p. 93). Ao que Benvólio replica: “Vae convidal-o para uma ceia” (1940, p. 93). Já Heliodora busca em sua tradução o trocadilho das palavras usadas por Shakespeare. A Ama afirma: “Se é ele, senhor, desejo trocar umas confidências consigo” (SHAKESPEARE, 2017, p. 72). Benvólio brincalhão, então, responde: “Na certa vai ‘confidenciá-lo’ para alguma ceia” (2017, p.72).

Para concluir as observações sobre a releitura feita por Brandão na introdução da peça, há que se enfatizar a engenhosidade das seguintes metáforas criadas pelo dramaturgo: “A vida não é um circo às avessas?”; “Mas, em Verona, caberia o leve desse peso de enormes energias?”; “Desse amor, ilha clara departida no redemunho desta praça (...)”.

A duração estipulada em duas horas de espetáculo e a vontade de cativar a atenção do público durante esse tempo levaram Brandão a omitir ou resumir partes da peça a

pedido de Villela: “ontem terminou a peça com novas machadadas no texto dadas pelo diretor” (BRANDÃO, 2014, p.62). A ideia do narrador não somente contribuiu para atender às exigências de mais textos baseados no sertanês mineiro de Guimarães Rosa, visando a transposição do tradicional para o popular como, também, a redução do texto.

Na peça shakespeariana, logo após a deliberação do Príncipe sobre uma das contendas entre as famílias Montecchio e Capuleto, os pais de Romeu questionam Benvólio sobre o paradeiro do filho e o motivo para tanta melancolia do rapaz. Benvólio, fiel ao primo, nega-se a contar o segredo de Romeu. Essa conversação entre membros da família Montecchio é traduzida por Pennafort em quase três páginas completas, da p. 29 à p. 31, que são condensadas por Brandão, bem ao estilo de Guimarães Rosa, como mostrado a seguir.

Narrador:

Mas, mais fortes que espadas no ar,
Seus sozinhos Romeu se põe a procurar,
Engrossando, com as lágrimas que chora,
O pranto matinal da aurora.
A noite produziu, depois engoliu,
Depois, do frio da boca, cuspiu
Um Romeurio de melancolia,
A desouvir o restante do mundo,
A recolher a lua depois dos desvarios,
A criar uma noite mais negra à luz do dia,
Quando o sol, nos seus vazios,
Desamarra os sonhos em que se fia.
Mas, no remôo dos ventos, o senhor presente
Que isso lhe há de ser fatal,
Se alguém não dissuadi-lo desse mal.
(BRANDÃO em SHAKESPEARE, 2007, p. 23)

A chegada de Romeu, Benvólio e Mercúcio ao baile de máscaras na casa dos Montecchio é anunciada pelo narrador cujas palavras prenunciam a tristeza da tragédia em Verona e, ao mesmo tempo, fazem o público imaginar no palco vazio o cenário da festa:

Mascarai-vos! Mascarai-vos!
Entraí no circo às avessas?
Convido-vos a transformar esta praça
Numa casa de Verona – em festa
(BRANDÃO em SHAKESPEARE, 2007, p. 36-37).

O prólogo do segundo ato de *Romeu e Julieta* exhibe como uma tradução, que apesar de aproximar-se bastante do texto original, pode ser capaz de transformar

elementos constitutivos característicos em textos completamente distintos. Os três textos relatam igualmente o amor de Romeu transferido de Rosalina para Julieta, proporcionando ao jovem amante aquilo que não tinha no passado: o prazer gerado pela certeza do sentimento correspondido. E, aliado ao prazer, a apreensão de advirem complicações e sofrimentos com aquela paixão. Em seguida, estão os textos em questão para mostrar como cada autor retrata a mesma circunstância, imprimindo neles seu próprio estilo.

Enter Chorus.
 Now old desire doth in his death-bed lie.
 And young affection gapes to be his heir:
 That fair for which love groan'd for, and would die,
 With tender Juliet match'd, is now not fair.
 Now Romeo is belov'd, and loves again,
 Alike bewitched by the charm of looks;
 But to his foe suppos'd he must complain,
 And she steal love's sweet bait from fearful hooks:
 Being held a foe, he may not have access
 To breathe such vows as lovers us'd to swear;
 And she as much in love, her means much less
 To meet her new-beloved anywhere:
 But passion lends them power, time means to meet,
 Tempering extremities with extreme sweet.
 (SHAKESPEARE, 1978, p.900)

PROLOGO

Entra o Côro:
 Assim, o velho amor agonizante
 Um novo amor cede lugar. E aquella
 Por quem morria e suspirava o amante,
 junto a Julieta já não é mais bella.
 Ama Romeu, mas desta vez é amado.
 Elle e ella se prenderam pelo olhar!
 Mas elle soffre, crendo-se odiado,
 E ella do amor em vão quer se livrar.
 Como inimigo, elle não poderá
 Vir segredar-lhe as suas doces falas,
 E ella ainda menos, bem que o adore já,
 Pode vir, ás occultas, escutal-as,
 Mas o amor dá-lhes força, a hora é propicia
 E elles até na dor acham delicia.
 (SHAKESPEARE, 1940, p. 67, tradução de Pennafort)

Narrador:

Verdade maior é que se está sempre num balanço.
 Mire: o vento desmanchou Rosalina e agora Romeu já
 é um gosto bom ficado nos olhos de Julieta. E Julieta
 uma lua recolhida que, no peito de Romeu, aumenta
 de ser mais linda. A ambos o amor coloca no seu mais
 topo, a Romeumar sem fim, até ancorar-se no porto
 Julieta. Mas não é amor pasto que se divulga sem fechos?
 Amor preso range na boca, tem vontade de fim

e quer céu. Por isto ele é o que leva tudo num avanço
para traçar, nesta praça, o mar do abraço das asas de
todos os pássaros.
(BRANDÃO em SHAKESPEARE, 2007, p. 43)

O trecho a seguir é a finalização de *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão que, diferentemente da peça original e da tradução de Pennafort, encerra com o narrador sertanês sintetizando a história do casal de Verona e reportando as consequências trazidas pela tragédia para as famílias outrora inimigas.

Narrador:

O céu se serviu do amor e fez todos castigados
Os Montecchio e os Capuleto, por fraterna dor irmanados,
findaram as discórdias e, um ao outro abraçados,
prometeram-se em ouro, lado a lado,
estátuas aos filhos eternizados.
No definitivo da história,
Romeulua e estrelajúlia celebram o circocéu das
paixões, abrindo livre vereda no dentro do ferro das
grandes prisões.
O senhor siga, pois então, o caminhozinho seu
enquanto eu desarmo o miúdo circo meu
para, noutras praças, cantar a sorte
mais triste que já aconteceu:
o baralho do amor e morte
da tragédia de Julieta e de Romeu.
(BRANDÃO em SHAKESPEARE, 2007, p. 90-91)

No final do espetáculo, após as palavras do narrador rosashakesperiano ao passar o chapéu na Praça do Papa, o público não duvidaria do extenso trabalho enfrentado pelo dramaturgo para aproximar-se do inconfundível estilo rosiano. A partir daquele momento, possivelmente, Brandão ficaria para sempre com a lembrança da alegria de ver seu trabalho conquistar uma vastíssima plateia. Já Villela confirmaria o sucesso de seu *insight* em transformar uma tragédia de Shakespeare em um espetáculo tragicômico enfeitado das preciosidades mineiro-sertanejas de Guimarães Rosa.

ATO IV

LINGUAGENS DO ESPETÁCULO

(...) a expressão e o expresso são inseparáveis, haja vista que o fenômeno da significação não se aparta do corpo e da existência, mas emerge na experiência do corpo: no gesto, na palavra dita, nos silêncios, como quiasma, entrelaçamento ou nó de sentidos.

(TEREZINHA PETRÚCIA DA NÓBREGA)

CENA I

A linguagem do corpo na releitura do roteiro shakespeariano

Assim que o texto é enunciado na cena, não importa sob que forma, ele é tratado plástica, musical e gestualmente: ele abandonou a abstração e a potencialidade da escrita para ser ativado pela representação.

(PATRICE PAVIS, 2015, p. 201)

Como afirmado na introdução deste trabalho, na página 15, “mais do que a tradução verbal da peça de Shakespeare, a intenção é analisar as outras formas de linguagens utilizadas na releitura do roteiro *Romeo and Juliet* para a montagem realizada pelo Grupo Galpão”. Consequentemente, uma análise da apresentação traduzida do *script* para a representação teatral por meio da linguagem do corpo não poderia ser omitida.

Pois, no corpo é onde está a força motriz que impulsiona todas as ocorrências capazes não somente de ativar o pensamento como traduzi-lo, seja através de palavras por meio da voz, de gestos, olhares e mesmo do silêncio e da paralização corporal. Marlene Fortuna, atriz do Grupo Macunaíma, afirma em seu texto de Pós-doutorado:

“(...) a oralidade viva do ator (ativa, "incansada", insilente), ancorada em pulsações em movimento, emoções em ato, ações de fato, presentidade pura. Os motores destas vibrações são: o corpo, a voz, os gestos, os movimentos, os olhares, os sentimentos, enfim, todos ativados de uma só vez, imbricados entre si, estudados, preparados e estetizados para conduzirem a palavra “adormecida” no texto, a falar, a sorrir, a chorar, a calar e a enfeitiçar a plateia. Ela veste uma nova roupagem ao passar de um para outro suporte e, consequentemente, o que até então significava, metaforizava, simbolizava, passa a ressignificar, remetaforizar e resimbolizar (Fortuna, 2010, p. 1).

E, em se tratando de teatro ou de cinema, vale usar o clichê, um gesto fala mais que mil palavras. Como Pavis nos ensina: “assim que é enunciado, ‘impostado’ em cena, o texto permite a observação daquilo que Stanislávski chamava de ‘circunstâncias dadas’, o que os linguistas chamam de ‘situação de enunciação’” (2015, p. 202). Ou seja, a enunciação constitui-se no enunciado como ponto central da relação entre a língua e o mundo. Entretanto, será o corpo que irá atestar (ou não) aquilo que está sendo falado.

Um bom exemplo para a questão da situação de enunciação é a cena da morte de Mercúcio em *Romeu e Julieta na Praça do Papa*. Após ser ferido pela espada de

Teobaldo, Benvólio pergunta se o amigo está ferido. Ao que Mercúcio responde: “Sim, sim, somente um arranhão, mas chega!” Entretanto, é possível constatar, pelo sangue esguichando de Mercúcio, que ele está ferido gravemente.

Parafraseando a epígrafe colocada nesta Cena, o corpo do ator é o que possibilita o abandono do texto escrito para transformá-lo em ação por meio da representação. E o diretor é quem reescreve o roteiro através da atuação. Ou ainda conforme Brandão (2014, p.60), “ator é a palavra por que fala o diretor”. Um testemunho de Brandão sobre uma afirmação de Villela confirma a ideia da tradução do texto teatral por meio da linguagem corporal em uma encenação: “como diretor, ele escreve com o corpo do ator” (BRANDÃO, 2014, p. 34). Pois, enquanto o dramaturgo se expressa através da escrita, o diretor necessita do corpo do ator para colocar em ressonância as suas ideias e criatividade.

Em se tratando de uma peça da era elisabetana, escrita por Shakespeare e aclamada mundialmente como é *Romeu e Julieta*, o peso da responsabilidade e da cobrança pela encenação adequada poderia paralisar o mais seguro e experiente ator e o novato mais irreverente. Pois, trazer *Romeu e Julieta* de 1696 (ou 1697) para a contemporaneidade não é uma tarefa fácil.

Peter Brook, ator e diretor britânico, que encenou e dirigiu diversas montagens baseadas em peças shakespearianas em todo o mundo, aconselha aos atores seguirem na encenação buscando esquecer Shakespeare, cuja aura de sacralização esta intrinsicamente ligada a todo texto de autoria do dramaturgo inglês e pode prejudicar psicologicamente a atuação.

Segundo Peter Brook, o segredo é evocar e esquecer Shakespeare. Inclusive esse foi o título dado a seu livro sobre a questão: *Evoking (and forgetting) Shakespeare* (2014). Para Peter Brook, o ator precisa evocar toda a potencialidade existente nos textos shakespearianos e se impregnar “da misteriosa força existente até mesmo nas traduções de onde vem a energia a ser extravasada na *performance*” (2014, p. 26).

Coincidência ou não, Brandão (2014) no Diário de Montagem, comenta haver levado textos de Peter Brook para serem debatidos com a trupe do Grupo Galpão durante a preparação e ensaios de *Romeu e Julieta* e Villela, graduado pela Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (ECA-USP), certamente leu Peter Brook na universidade. Em relato de Brandão, é possível ver resquícios dos ensinamentos

de Peter Brook no seguinte comentário de Villela: “Deem passagem: todo poder é emprestado. Joguem para a plateia, sejam generosos e movidos por pás de moinhos dentro do coração e atirando pela boca” (2014, p. 31). E, no dia seguinte, o diretor complementa:

Nesta semana que se acaba, fincamos a bandeira do espetáculo; sua verdade surgiu e sei que temos um espetáculo de muito poder mágico. Esse poder está dentro de cada um de nós e tem que ser vigiado, pois é um poder emprestado que não nos pertence. Antes da forma, é preciso alimentar e construir a alma (VILLELA em BRANDÃO, 2014, p. 34).

Talvez a exigência de Villela, o extenuante trabalho cobrado na preparação do elenco de *Romeu e Julieta*, tenha tido como um dos objetivos desviar a atenção dos atores e atrizes do peso associado à aura dos textos shakespearianos. E, mais uma vez, Villela aconselha: “Não pensem para fazer, façam!” (VILLELA em BRANDÃO, 2011, p. 38).

Villela era exigente e, no *Diário de montagem do espetáculo de Romeu e Julieta*, Brandão (2014, p. 43) expõe que o diretor não desejava excesso de movimento nas contracenias para não provocar distração da plateia ou a perda da “linguagem do circo-teatro, a qual exige uma exposição mais franca e nítida para o público” (2014, p. 43).

Para atingir o seu propósito, o diretor pede aos atores mais controle. O ensaio das falas com os atores sobre uma trave de aproximadamente 15 cm de largura a 2,70 metros do chão, para ele, é imprescindível a fim de que “o registro do perigo corporal, visceral seja transferido à palavra, (pois) é preciso exercitar a incerteza e reconquistar a perda da segurança”. O propósito do exercício era que os atores deixassem seus corpos determinarem suas falas, internalizando “a voz de comando de modo a manterem a concentração” (BRANDÃO, 2014, p. 46).

Ainda, segundo as palavras de Villela, o grupo deveria dominar o medo pela força da vontade e pelo desejo humano de superação. Para o diretor: “à medida que o trabalho vai sendo dominado (...) é preciso exercitar a incerteza e reconquistar a perda da segurança. É preciso viver o perigo para trazer ao espetáculo esta precipitação (pois) ela é a alma que o mantém de pé. Perdê-la é perder tudo (...)” (VILLELA em BRANDÃO, 2014, p. 46).

A exigência de Villela em relação a atuação da trupe do Grupo Galpão evidencia sua confiança na capacidade de seus atores e suas atrizes. E, da mesma forma que o diretor é capaz de apontar as falhas buscando extrair o melhor de cada um, ele não se esquivava de

tecer elogios. Como declarado carinhosamente por Brandão (2014, p. 82), no ator está a “total humanidade concentrada, mônada do universo, semente de todas as plantas. Em ti estão toda a minha potência, o instigar de cada micropartícula de cada cromossomo meu”. E na perspectiva de Brandão, “o diretor é um raio” e “o dramaturgo é a nuvem”. Nessa criativa metáfora, o dramaturgo mostra como a partir do texto, do roteiro, em que a potência da vida se faz latente, o raio é a eletricidade que dela se emana para energizar o potencial imerso no corpo de cada ator e atriz.

Em *Conversa com o Galpão* de 20/out/2020 (disponível no Youtube), Babaya, a preparadora vocal do Grupo Galpão, conta o susto que levou no primeiro contato com Villela. Quando ela chegou, ele estava muito irritado com algum ocorrido durante o ensaio. Segundo Babaya, ela ficou com tanto medo da braveza dele que cogitou não fazer a preparação vocal da trupe de *Romeu e Julieta*. Mas, com o passar do tempo, ela foi conhecendo melhor o diretor, o medo acabou, eles se tornaram parceiros em diversas montagens e, também, grandes amigos.

Na primeira parte do vídeo da *Conversa com o Galpão* de 02/set/2020 (disponível no Youtube), Villela elogia a atuação de Eduardo Moreira na cena da partida para o degredo de Romeu. Para Villela, o ator consegue interpretar com “sensibilidade feminina”, com tal “delicadeza”, que explicita poesia não apenas pelos versos declamados, mas em sua atuação. É ele, o ator, que arrebatou o público no último encontro dos dois amantes e encanta o diretor, desde a primeira apresentação da cena durante o ensaio da trupe.

A presença e a concentração do ator Eduardo Moreira na cena em que interpreta a partida de Romeu para Mântua talvez possa ser explicada pelo excerto a seguir:

Quando um ator está realmente presente, concentrado no que faz, seu corpo ilumina-se. Toda a energia está voltada, todo o tempo, para os objetivos a que se propôs: uma grande integração entre seu corpo, seus afetos e sua mente manifesta-se num tipo especial de brilho. E é esse brilho o resultado de sua energia vital corretamente direcionada; esse estado de inteireza garante ao ator uma marcante presença, mesmo na mais completa imobilidade. Algo pulsa nele enquanto representa. A energia em estado de equilíbrio orgânico flui ininterruptamente, aumentando a vitalidade: a pele é mais macia, os olhos mais brilhantes, a aura maior. E isso define a cada momento a qualidade sensível de suas ações, tornando-as críveis e, portanto, verdadeiras. (AZEVEDO, 2014, p.180).

O corpo do ator é o que aparece em uma encenação, embora haja tantos outros profissionais envolvidos de forma essencial na realização de um espetáculo, que depende da responsabilidade de todos para se tornar possível. O texto escrito contempla a todos aqueles que criam para fazer alguém falar, todavia, a responsabilidade do ator é uma das maiores: “transformar em vida ativa as palavras do autor de teatro, plasmadas em suporte imperecível” (FORTUNA, 2010, p. 15).

Parafraseando Fortuna, a linguagem escrita muito enriquece a arte cênica, porém, um texto teatral não possui uma existência completa somente no papel. Ele depende dos corpos dos atores para traduzi-lo em *performance* e, assim, tornar-se vivo por meio de outras vidas.

Pavis (2015, p. 142) ao comentar sobre a transferência do texto-corpo própria de uma língua de partida e de uma dada cultura para outra língua de chegada, recomenda evitar a imitação. Pois, o aconselhável seria uma adaptação a fim de “manter a relação verbo-corpo”.

Segundo o autor, o verbo-corpo “é a aliança do texto pronunciado e gestos (vocais e físicos) que acompanham a sua enunciação”, que devem também ser transferidos na interpretação de partida para a de chegada juntamente com a mudança de línguas. Se essa operação não garante uma comunicação entre culturas, pelo menos sinaliza como uma língua e uma cultura fonte (ou de partida) são apropriadas por uma língua e uma cultura alvo (ou de chegada) (PAVIS, 143-146).

E mais uma vez, a responsabilidade de conseguir êxito nessa apropriação concentra-se no corpo do ator e/ou da atriz. Porque quanto maior for a capacidade de *performance* de uma trupe, maiores serão as chances de que o verbo-corpo possa ser apropriado com melhor resultado.

Na *Romeu e Julieta na Praça do Papa* a afirmação anterior se faz verdadeira, mais do que em muitas montagens da história dos amantes de Veneza. Pois, pode-se afirmar que os atores e atrizes do Grupo Galpão são os maiores responsáveis pelo sucesso alcançado devido a sua versatilidade e a qualidade em sua atuação.

CENA II

Linguagem musical ecoando a história do casal de Verona

(...) *teatralmente, a música nasce quando a dor ou a felicidade são tamanhas que não dá para falar.*

(CACÁ BRANDÃO)

As palavras de Brandão (2014, p. 47-48) reafirmam a potência da música no espetáculo teatral e a importância de seu papel na *performance* de *Romeu e Julieta* na Praça do Papa. Na encenação ocidental, a música exerce várias funções, entre elas a “criação, ilustração e caracterização de uma atmosfera introduzida por um tema musical” (PAVIS, 2015, p. 133). “Às vezes, cria um efeito de contraponto (2015, p. 133), podendo ainda ultrapassar a função ancilar de uma música de cena, para se tornar o centro da atenção e integrar a teatralidade a suas próprias exigências” (APERGHIS e GOEBBELS em PATRIS, 2015, p. 133).

As canções interpretadas pela trupe do Galpão apelam para o *pathos* da plateia, isso é, estimulam sensações, sejam de alegria, tristeza, melancolia, resgatando lembranças e sentimentos trazidos à tona pelas cantigas de roda, valsas e modinhas seresteiras. Brandão (2014, p. 47) confessa no diário da peça: “não canso de registrar o poder mágico que a música vai adquirindo nesta montagem”.

A música em *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão não somente ambienta ou tematiza as cenas, como também tem por finalidade ilustrar, elucidar ou prenunciar ações em que é utilizada além de, às vezes, sumarizar partes de peça. Os exemplos não faltam. Melodia e letra de cada canção se unem para provocar na plateia um bloco de sensações. Não somente a letra é responsável por esse *pathos*, pois “(...) a melodia de canção jamais deixa de ser também um modo de dizer, nesse sentido, identifica-se com a prosódia que acompanha nossa fala cotidiana” (TATTI e LOPES, 2008, p. 18). E a voz, embora não seja considerada um instrumento, pode ser potencializada pelo intérprete revelando sentimentos, impressões, ou no mínimo, enviando “um recado aos ouvintes” (2008, p. 16).

Assim como na montagem de *Romeu e Julieta*, do Grupo GALPÃO, a música também era parte integrante na dramatização nas peças de Shakespeare. Há registros da utilização da música em pelo menos 32 das 40 peças shakespearianas, mais de 300 marcas de cena indicando a introdução de música (SWILLING, 2016, p. 93).

A canção *Where Gripping Grief*, “música provável de Richard Edwards (1532-1566), foi adaptada por Shakespeare para ser cantada em *Romeu e Julieta*” (SWILLING,

2016, p. 234). A pauta e a letra, assim como as modificações feitas por Shakespeare, encontram-se no Anexo 3.

Para os contemporâneos do dramaturgo inglês, as “funções alegóricas e simbólicas da música seriam reconhecíveis (...), porém, são menos perceptíveis para uma audiência atual.” (WILSON, STERNFELD, WHITE em LARANJEIRA, 2017, p. 74). Entretanto, a montagem do Grupo Galpão enfatiza essa conexão entre plateia e espetáculo promovida pela música e não somente pelo texto dramático.

Na Cena 1 – Conflito das duas casas, antes de qualquer palavra do roteiro ser proferida, a cantiga de roda Maninha é apresentada trazendo o tema do amor proibido, tema central que – como a ciranda – faz girar em torno de si todos os outros temas da peça, profetizando o desfecho trágico que está por vir.

Este tipo de canção, advinda da tradição popular brasileira, traduz de forma singela um costume da sociedade patriarcal que controlava – ou talvez, em algumas camadas sociais, ainda controle – as uniões matrimoniais. Os filhos não podiam escolher livremente seus cônjuges e, para haver casamento, os pais precisavam aceitar ou mesmo escolher ou, ainda, influenciar a escolha de um consorte para seus filhos. Essa escolha, por sua vez, poderia ser feita de acordo com interesses diversos baseados na condição financeira, social, cultural, étnica, entre muitos outros.

A cantiga de roda possivelmente ensinasse desde a infância como um casal enamorado deveria agir em relação a essas regras sociais. A marcação da melodia ratifica o clima de incerteza explicitada pela letra, cujo desfecho pode tanto ser a alegria da aprovação como a tristeza acarretada pelo desprezo de uma paixão ou amor.

Você gosta de mim, ô maninha
Eu também de você, ô maninha
Vou pedir a seu pai, ô maninha
Para casar com você, ô maninha

Se ele disser que sim, ô maninha
Tratarei dos papeis, ô maninha
Se ele disser que não, ô maninha
Morrerei de paixão, ô maninha

Palma, palma, palma, ô maninha
Pé, pé, pé, ô maninha
Roda, roda, roda, ô maninha
Abraça a quem quiser, ô maninha

(BRANDÃO, 2007, p. 21)

Na Cena 3 – O estado amoroso de Romeu, a canção Lua Branca, de Chiquinha Gonzaga, interpretada pelo protagonista, ilustra o sentimento de desespero do rapaz diante da paixão não correspondida por Rosalina. Além disso, o signo da lua, muito presente em toda a peça, remete à lei universal do devir, do nascimento e da morte, podendo indicar tanto a passagem da vida para a morte, como a instabilidade do amor, em função das várias mudanças pelas quais a lua passa.

É possível que a canção Lua Branca tenha sido escolhida não somente para explicitar a desilusão amorosa de Romeu em virtude da não reciprocidade de seus sentimentos por parte de Rosalina como para predizer o fim desse ciclo amoroso. Pois, a voz poética implora para a lua branca ter compaixão do amante e matar aquela paixão, arrancando-lhe a amargura e iluminando sua vida.

Oh, lua branca de fulgor e de encanto
Se é verdade que ao amor tu dás abrigo
Oh, vem tirar dos olhos meus o pranto
Oh, vem matar esta paixão que anda comigo.

Oh, por que és, desce do céu
Oh, lua branca
Esta amargura do meu peito,
Oh, vem arranca!

Dá-me o luar da tua compaixão
Oh, lua, vem iluminar meu coração

(BRANDÃO, 2007, p. 24)

Nesta cena, Benvólio alerta sobre a beleza superior que Romeu poderá encontrar em outros rostos: “(...) compara atentamente o rosto dela / Com os belos rostos que vou mostrar. / Verás então – nunca a verdade falha – Que o teu cisne não passa ... de uma gralha (BRANDÃO, 2007, p. 28).

Após Romeu descobrir que Rosalina irá ao baile de máscaras oferecido pelos Capuleto e decidir-se ir à festa incentivado pelo primo, o jovem se despede e ambos cantam o restante da canção Lua Branca no final da Cena 4 – A lista dos convidados. Como mostra a letra, a lua branca é distinguida como uma espécie de testemunha do amor outrora existente entre o casal de enamorados e do doloroso rompimento.

E quantas vezes lá no céu aparecias
A brilhar em noite alta e constelada

E aí então, tu me surpreendias
Ajoelhado junto aos pés da minha amada

Ela tremia a soluçar cheia de pejo
Vinha aos meus lábios suplicar um doce beijo

Ela partiu, abandonou-me assim,
Ó, lua branca, por quem és tem dó de mim

(BRANDÃO, 2007, p. 28)

Benvólio e Romeu iniciam a Cena 6 – As amizades fraternais de Romeu, cantando a valsa Cinzas no coração, de Vicente Celestino, que prenuncia a felicidade que o jovem Montecchio terá em breve na festa dos Capuleto: encontrar um novo amor para substituir aquele inalcançável e não correspondido.

A alegria garantida por uma melodia de ritmo mais veloz condiz com a letra da canção cuja *persona* lírica afirma ter restado apenas cinzas em seu coração ao haver abandonado um amor que só lhe trazia infelicidade. Portanto, as promessas amorosas de eternidade feitas no passado eram falsas. Além disso, convém observar na letra a citação de pierrô e arlequim, personagens da *commedia dell'arte* que inspirou de maneira recorrente a montagem.

A voz poética se utiliza das imagens carnavalescas a fim de enfatizar sua descrença no amor, pois a história de Pierrô, Arlequim e Colombina enfatiza os desacertos e desencontros que podem ser proporcionados por um amor não correspondido. Entretanto, o carnaval implica em inversão, logo Romeu irá novamente apaixonar-se perdidamente, apesar de querer negar esse sentimento.

Cinzas somente cinzas no coração
Cinzas do nosso amor
Juro que estava mentido quando jurei
Guardar para sempre este amor que abandonei
Chega! Já é demais tanto amargor
Basta! Não sou pierrô
Sou um arlequim bem moderno:
Não acredito no amor.

(CELESTINO em BRANDÃO, 2007, p.33)

No final dessa cena, a execução da adaptação da cantiga de roda Ciranda, Cirandinha, provê um recurso para a harmonização do final da Cena 6 e início da Cena 7 – A festa: o encontro de Romeu e Julieta. A cantiga Flor, minha flor constitui um marco

da mudança na perspectiva amorosa de Romeu e expõe de forma simples e direta a efemeridade do amor evocada por meio dos signos flor e anel de vidro, tão frágeis e transitórios quanto a paixão adolescente de Romeu por Rosalina. Convém enfatizar que a ciranda, ou a roda, é um signo solar que traduz o movimento incessante e cíclico da vida e quando relacionada diretamente ao sol pode remeter às mudanças sazonais da natureza, primavera, verão, outono, inverno, morte e revivificação.

A cantiga será repetida na Cena 20 – A morte de Romeu e Julieta (BRANDÃO, 2007 p. 90) e na Cena 22 – Epílogo (2007, p. 91), mas nessas últimas cenas, é provável que o intuito seja mostrar não a fragilidade e a transitoriedade do amor e sim da vida.

Flor, minha flor,
Flor vem cá
Flor, minha flor
Lá ia lá ia lá ia.

O anel que tu me deste
Flor vem cá
Era vidro e se quebrou
Flor vem cá

O amor que tu me tinhas
Flor vem cá
Era pouco e se acabou
Lá ia lá ia lá ia.

(BRANDÃO, 2007, p. 37)

Alves e Noé (2006, p. 97) enfatizam que “a simplicidade e singeleza das canções folclóricas contrastam com a complexidade e a tragédia do enredo”. Acrescentam ainda: “Essa técnica de contradições e choque visa ao entendimento emocional imediato da plateia e faz parte de todo o processo expressivo da comunicação estética do espetáculo” (2006, p.26).

Romeu, enfim, conhece Julieta. Logo após conhecê-la, beijá-la e apaixonar-se por ela, fica sabendo que Julieta é filha dos Capuleto, uma família odiada pela sua. Julieta, também apaixonada por Romeu, é informada de ser seu amor um Montecchio, da família à qual a sua nutre um intenso sentimento de aversão. Cantando *É a ti, flor do céu*, possivelmente, antevendo a separação e o final trágico a ser vivido pelo casal em função de seu amor proibido, Romeu inicia a Cena 8 – Ó barro, este é o teu centro! A canção *É a ti, flor do céu*, composta por Henrique de Almeida e Romulo Paes, tornou-se um sucesso

nacional na voz de Carlos Galhardo, no Brasil de 1956. A letra evidencia um amor romântico cujas lembranças embora felizes não conseguem apagar a tristeza trazida pelo afastamento do ser amado, que não pode ser esquecido. A voz poética implora para também não o ser, pois a lembrança seria talvez a única forma de reviver aquele amor e torná-lo presente. A melodia lenta e arrastada pela tristeza acompanha a melancolia explicitada pela letra:

É a ti flor do céu que me refiro
Neste trino de amor nesta canção
Vestal dos sonhos meus por quem suspiro
E sinto palpar meu coração

Ó dias de risonha primavera
Ó noites de luar que eu tanto amei
Ó tardes de verão, ditosa era
Em que junto de ti amor gozei

Não te esqueças de mim por piedade
Um só dia, um só instante, um só momento
Não me lembro de ti sem ter saudade
Nem me podes fugir do pensamento

Quem me dera outra vez esse passado
Essa era ditosa em que vivi
Quantas vezes na lira debruçado
Cantando em teu colo adormeci

(ALMEIDA e PAES em BRANDÃO, 2007, p. 85.)

Essa canção é repetida por Romeu no início da Cena 9 – A Cena do balcão (BRANDÃO, 2007, p. 43). Convém ressaltar que a cena do balcão traz uma saudável inversão propiciada por meio de uma carnavalização *adaptativa*. A Veraneio, carinhosamente chamada de Esmeralda, faz as vezes do balcão. Julieta está situada dentro enquanto Romeu fica posicionado no teto do carro, antes de se encontrarem frente a frente na escada. Seria como se na famosa cena shakespeariana, de cima do telhado, Romeu conversasse com Julieta no balcão.

Outra inversão, utilizada na montagem do Grupo Galpão, foi a de Romeu falando a Julieta sobre a mão da amada, mas segurando-lhe o pé.

Na Cena 17 – A despedida, após Romeu e Julieta se dizerem adeus em razão do desterro de Romeu, o casal canta (A) Última *Estrofe*. Canção de Cândido das Neves (Índio) gravada por Fernando Castro Barbosa em 1932, ficou bem mais conhecida com a regravação na voz de Orlando Silva em 1935.

A canção, como o título indica, é a última estrofe de um relacionamento, o último lamento de amor que termina contra a vontade de um dos amantes. A letra é composta por duas vozes poéticas: a de um cantor relatando à lua através do canto seu sofrimento de amor, sua solidão e saudade, mas também a esperança do retorno de sua amada; a outra voz poética conta ao cantor a semelhança de sua desdita amorosa. Como observado por Laranjeira (2017, p. 78), “a letra de Cândido Neves parece coadunar com a desesperadora situação dos amantes de Verona a partir do terceiro ato da peça e que culmina com a morte de ambos ao final”. A melodia, uma valsa-canção de compasso lento reflete toda a melancolia descortinada pela letra.

A estrofe derradeira, merencória
Revelada toda a história
De um amor que se perdeu
E a lua que rondava a natureza
Solitária com a tristeza
Entre as nuvens se escondeu.

Cantor, que assim falas à lua
Minha história é igual à tua
Meu amor também fugiu
Disse eu em ais convulsos
Ele então, entre soluços,
Todas a estrofe repetiu.

Lua, vinha perto a madrugada
Quando em ânsias minha amada
Nos meus braços desmaiou
E o beijo do pecado
O teu véu estrelejado
A luzir glorificou

Lua, hoje eu vivo tão sozinho
Ao relento sem carinho
Na esperança mais atroz
De que cantando em noite linda
Esta ingrata volte ainda
Escutando a minha voz.

A noite estava assim enlutarada
Quando a voz já bem cansada
Eu ouvi de uma trova
Nos versos que vibravam de harmonia
Ele em lágrimas dizia
Da saudade de um amor

Falava de um beijo apaixonado
De um amor desesperado
Que tão cedo teve fim.

E desses gritos de lamento

Eu guardei no pensamento
Uma estrofe que era assim:

Lua, vinha perto a madrugada
Quando em ânsias minha amada
Nos meus braços desmaiou
E o beijo do pecado
O teu véu estrelado
A luzir glorificou

Lua, hoje eu vivi tão sozinho
Ao relento sem carinho
Na esperança mais atroz
De que cantando em noite linda
Esta ingrata volte ainda
Escutando a minha voz.

(NEVES em BRANDÃO, 2007, p. 75-77).

Na Cena 12 – O enterro de Julieta (2007, p. 85-86), *É por ti, flor do céu* é reiniciada tão logo a Ama descobre a pretensa morte de Julieta (BRANDÃO, 2007, p. 85-86). Enquanto Julieta jaz afastada sobre uma prancha colocada sobre duas escadas ao fundo do palco, todo o elenco, com exceção de Romeu, do frade e do narrador, entoava acabrunhado a canção.

Romeu e Julieta, no final da Cena 13 – O casamento, após a cerimônia religiosa de união do casal, cantam em dueto juras eternas de amor, em uma canção ícone da seresta mineira: *Amo-te muito*, de João Chaves. Da mesma forma que *É de ti, flor do céu*, a letra da canção *Amo-te muito* explicita o pedido para que não seja esquecido aquele sentimento, comparável de forma poética ao amor entre elementos da natureza. A melodia de compasso lento faz dueto com a letra para enfatizar a melancolia trazida pelo receio da efemeridade do amor, comparável à temporalidade do orvalho depositado em uma árvore, ou a beleza transitória da cor avermelhada da aurora que tinge a praia.

Amo-te muito
Como as flores amam
O frio orvalho
Que o infinito chora
Amo-te como
Sabiá da praia
Ama a sanguínea e
Deslumbrante aurora

Oh não te esqueças
Que eu te amo assim
Oh não te esqueças
Nunca mais de mim

(BRANDÃO, 2007, p. 62)

É preciso observar que a música entrelaçada a montagem não cumpre somente o papel de ecoar a história de Romeu e Julieta, mas também de quebrar a expectativa óbvia de um clássico, rompendo com uma encenação tradicional. Com a inserção da música brasileira à apresentação da peça shakespeariana é criado um paradoxo, pois aquilo que rompe com a tradição pertence a um acervo também nutrido na tradição: as folclóricas cantigas de rodas, as canções e valsas da cultura de nosso país e as modinhas das serestas mineiras. Esse tecido criado com música, corpo e poesia é o que aquece a montagem, transformando-a em um espetáculo musical.

CENA III

A tragédia carnavalizada pela irreverência da *commedia dell'arte*, do circo e da palhaçaria

A vida é uma comédia para os que pensam e uma tragédia para os que sentem.

(HORACE WALPOLE)

A epígrafe anterior, apesar de aparentemente simplista, pode explicar tanto a comédia quanto a tragédia se a analisarmos a partir de três fundamentos aristotélicos: o *ethos*, o *pathos* e o *logos*. Ou seja, o *pathos* é a argumentação relacionada ao sentimento ou às emoções na conquista de uma plateia; o *logos* é o argumento que convence o público por meio da racionalidade, da lógica; e o *ethos* é o discurso que busca persuadir por intermédio do caráter moral do orador, que deve ser visto pelo auditório como alguém que inspira confiança. Portanto, quando se quer convencer um público apelando para seu lado emocional, o *pathos* é utilizado; mas se o intuito é apelar para a razão ou o raciocínio daqueles a quem se quer persuadir através de argumentos, então usa-se o *logos*. Talvez, porém, nenhum dos dois funcionará se não houver a confiabilidade promovida pelo *ethos* daqueles que buscam convencer ou persuadir por meio de qualquer um dos dois tipos de argumentação.

Embora, *Romeu e Julieta* seja classificada como uma tragédia, a peça proporciona vários tipos de argumentos com vistas a conquista do público. Pois, na era shakespeariana,

um espetáculo teatral visava a um público de todas as classes sociais e precisava, por isso, atender a todos os gostos. Por essa razão, Shakespeare engenhosamente acrescenta à peça trocadilhos de conotação obscena que levam ao burlesco e, conseqüentemente, ao riso, principalmente, as pessoas mais simples e iletradas. Já o falecimento dos protagonistas e de seus primos, que remetem às mortes causadas pela disputa do trono inglês na Guerra das Rosas, são questões de cunho mais político-social e filosófico, para o deleite da parcela mais erudita da sociedade elisabetana.

Tanto dentro como fora das *playhouses*, um novo teatro surgia predestinado a agradar a um público cada vez mais heterogêneo, que aos poucos foi incluindo pessoas da nobreza, eruditos e também a população iletrada. Um público que se entregava ao espetáculo e se via parte dele. Se o teatro ocupava um espaço marginal em termos geográficos, esta marginalidade vai se transformar em possibilidade de debate, consciente e inconsciente, acerca das perspectivas de um mundo que começa a vislumbrar novas metas e novas identidades. O teatro marginal vai ser o foco irradiador de cultura e expressão que contribuirá para a definição dos rumos da modernidade na Inglaterra (MORAIS, 2008, p. 135).

A marginalização do teatro, anterior ao período elisabetano e mantido durante aquele tempo, foi tão forte que deixou rastros. No mapa da Londres da época é possível observar a segregação que as *playhouses* sofreram até mesmo geograficamente como afirma Morais (2008, p. 135). O mapa da localização dos teatros londrinos na época de Shakespeare são indicados pelos círculos vermelhos na ilustração da figura 10. A princípio os prostíbulos, depois a grande maioria das primeiras *playhouses*, ou casas de espetáculo, incluindo *The Globe Theatre*, localizavam-se nas margens sul do Rio Tâmisa (*Thames River*), longe do *glamour* da realeza (WEIR, 1998, p.6).

Fig. 18 - Mapa da Londres elisabetana com a localização dos principais teatros.



<<http://www.elizabethan-era.org.uk/images/sites-elizabethan-theatres.gif>>.

Romeu e Julieta é classificada como uma tragédia e não há dúvidas quanto as razões para essa classificação. Todavia, convém lembrar que para Aristóteles:

(...) a tragédia (é) a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções (ARISTÓTELES 2017, p. 72-73).

É possível que Shakespeare tenha se baseado nesses preceitos de tragédia estipulados por Aristóteles para elaborar suas peças buscando enfatizar o bom caráter, nem sempre incorruptível dos protagonistas. A finalidade é torná-los mais humanos e, por conseguinte, aproximá-los da plateia, propiciando assim uma espécie de catarse. Essa catarse, às vezes retratada nos personagens, visa a levar o público ao compadecimento e purificação de seus sentimentos.

Há diversas acepções para o vocábulo catarse que pode ser resumido evidenciando a arte dramática e a psicologia, assuntos diretamente relacionados a esta tese, como a seguir:

A catarse é uma das finalidades e uma das consequências da tragédia que, “provocando piedade e temor, opera a purgação adequada a tais emoções” (*Poética*, 1449b). Trata-se de um termo médico que assimila a identificação a um ato de evacuação e de descarga afetiva; não se exclui daí que dela resulte uma *lavagem* e uma purificação por regeneração do ego (...) (PAVIS, 2015, p. 40).

A catarse é conseguida não somente através da compaixão ou da tristeza, mas também de cenas engraçadas. Na era elisabetana,

o público encontrava no teatro uma possibilidade de extravasar ou liberar desejos, emoções e ideias reprimidas. E o riso decorrente dos trocadilhos obscenos de Shakespeare, (...) enfatizados pelos gestos e pelo tom de voz dos atores, parece ser um bom exemplo disso (BAUN, 2017, p. 8).

Em *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, há cenas que exemplificam com propriedade a asserção de Baun. Entre elas, destaca-se a cena anterior ao baile, que durante a fala de duplo sentido de Mercúcio, interpretando o sonho de Romeu, o ator

representa de maneira burlesca um relacionamento sexual com uma das bonecas da montagem:

É essa mesma Mab que, de noite, enfeitiça e aperta as raparigas
Que se deitam de papo para o ar,
E lhes ensina, na primeira vez,
Como se hão de portar, para aguentar a carga.
E ela também ...
(VILLELA, 2014, 19'20'')

Comparando-se os textos de Brandão, Pennafort e Shakespeare, pode ser verificado que o mesmo trecho final do personagem Mercúcio, apesar de sofrer algumas pequenas alterações na releitura de Brandão, preserva a mesma duplicidade de sentido do texto shakespeariano e da tradução de Pennafort, comprovando assim a intenção jocosa de Shakespeare.

Ella é a bruxa que aperta as raparigas
Que se deitam de papo para o ar,
E lhes ensina na primeira vez como se hão de portar, para aguentar a carga.
É ella também ...
(SHAKESPEARE, 1940, p. 53)

This is the hag, when maids lie on their backs
That presses them, and learns them first to bear,
Making them women of good carriage:
This is she, —
(SHAKESPEARE, 1978, p. 898)

A visão de catarse, entendida por muitos teóricos como parte integrante da tragédia, é questionada por Benjamin devido ao fato de ser alicerçada na teoria de ordem ética do mundo embasada, por sua vez, nos conceitos de culpa e expiação.

Provavelmente por sua perspectiva histórica, Benjamim (2016, p. 105) critica também a teorização nietzschiana de tragédia por omitir a interpretação epigonal inerente a ela, isso é, uma visão centrada na influência exercida intrinsecamente pela cultura clássica grega. Pois, para o autor a “teoria poética e filosófica epigonal da segunda metade do século XIX” não considera as situações históricas em que os personagens estão envolvidos. Já que o trágico na perspectiva de Nietzsche centra-se, principalmente, no jogo de forças entre os deuses irmãos Apolo e Dionísio. Entretanto, Benjamin ratifica a interpretação nietzschiana do trágico por basear-se essencialmente em conceitos estéticos e não morais.

Validando o esforço de Nietzsche de não se deixar influenciar por uma visão cristalizada, Benjamin da mesma forma, foca seus estudos sobre a tragédia na Estética, mas diferentemente, busca fundamentação na filosofia histórica.

Em seu estudo sobre a origem do drama trágico alemão, que se tornou o título de um de seus livros, Benjamin faz uma análise crítica de várias perspectivas sobre o drama trágico. Em uma visão inovadora para a época, Benjamin procura repensar as relações entre a tragédia e o drama trágico a partir de elementos estéticos, refutando concepções paradigmáticas baseadas nas prescrições morais e descartando a hipótese de que o drama barroco fosse um simples desdobramento de questões moralizantes enfrentadas por personagens da tragédia grega.

Há que enfatizar, também, que a tragédia e o trágico muitas vezes se misturam e se confundem e as diferenças entre ambos os conceitos vão muito além daquilo possível de ser revelado por alguns dicionários. Em *O Nascimento do Trágico – de Schiller a Nietzsche*, há capítulos inteiros analisando as diferenças entre o trágico e a tragédia sob a perspectiva de diversos filósofos e pensadores. *Grosso modo*, pode ser afirmado que:

(...) a problemática concentra-se, originalmente, nas relações entre indivíduos humanos e deuses. Pois é desses contatos que surge o trágico, a *hybris*, ou seja, o desejo desmedido e incontrolável de o ser humano transgredir a fronteira existente entre o humano e o divino. Já a tragédia, ao contrário, visa à purificação da *hybris*, do *nefas*, isto é, daquilo considerado profano. Portanto, busca separar humanos e deuses através da imposição de limites, evidenciando, para isso, a finitude humana (SÁ, 2019, p. 86).

Isso posto, pode ser afirmado então que *Romeu e Julieta* enquadra-se em ambas as classificações. A peça é um drama trágico porque Julieta, ao simular sua morte com a ajuda de Frei Lourenço, faz surgir a *hybris* através da insubmissão ao violar as leis de Deus, transgredindo a fronteira entre os poderes humano e o divino. O castigo por sua transgressão é o fim da vida de seu amado e a sua. O maior castigo, contudo, é o sofrimento infligido às famílias Capuleto e Montecchio com as mortes dos filhos causada pela intolerância e o ódio insuflados por elas mesmas.

A peça também é uma tragédia, pois a precipitação dos acontecimentos leva o casal de Verona à morte, evidenciando a finitude humana e levando a catarse, ou seja, a purificação por meio da morte. Essa purgação, retratada pelos personagens, é legada aos pais pelos filhos, pois os pais de Romeu e Julieta são os chefes dos clãs e, por isso, os

principais responsáveis pelas contendas entre as duas famílias de Verona. São eles os necessitados do sofrimento para a purificação e o aprendizado, a exemplo das famílias da realeza inglesa responsáveis pelas lutas para a conquista do Reino da Inglaterra, como Heliodora (2007, p. 75) assevera categórica: “Não tenho a menor dúvida de que tudo o que a Inglaterra sofreu com a Guerra das Rosas deve ter pesado na composição de *Romeu e Julieta*”. A autora e tradutora ainda afirma que a história de Romeu e Julieta é “um sermão contra os males da guerra civil” (2007, p.77), pois muitos foram os malefícios provocados por poucos a tantos devido a prepotência de colocar interesses individuais acima dos de comunidades inteiras de um mesmo povo. Heliodora ainda comenta as intenções político filosóficas shakespearianas e exemplifica seu pensamento com as palavras do Príncipe ao final da peça:

Shakespeare não estrutura gratuitamente suas obras: é um erro grosso ignorar ser o soneto inicial realmente o enunciado da temática principal da obra¹¹. E é o conflito *em seu todo* que a conclui, também, inclusive com o Príncipe preocupado com o que lhe parece ter sido culpa sua nos acontecimentos. Quando descobertas as mortes dos dois jovens que acreditaram no amor, toda a comunidade está representada no encontro final junto ao túmulo dos Capuleto, sendo que a fala do príncipe é mais do que significativa:

PRÍNCIPE

Aonde estão esses dois inimigos?
Capuleto e Montéquio, vêde aqui
Que maldição recai em vosso ódio,
Pro céu matar, com amor, vossa alegria.
E eu, por não olhar vossa disputa,
Perdi dois primos. Todos são punidos.
(HELIODORA, 2007, p. 77-78).

O teor trágico explícito da peça é inquestionável, assim como o intuito de se apelar para o *pathos*, provocando na plateia sentimento de tristeza e piedade. Inclusive, não é raro que algumas encenações levem a assistência às lágrimas. Contudo, há uma alegria implícita em *Romeu e Julieta* que possivelmente possa ser explicada de acordo com a filosofia nietzschiana. Um pensamento que embora chamado de trágico, celebra a alegria incondicional com a vida.

O enredo de *Romeu e Julieta* exemplifica essa alegria do trágico ou, conforme cunhado por Machado (2014), o regozijo da existência, pois relata a luta do casal de

¹¹ O soneto inicial, a que se refere Heliodora, está nas p. 74-75 desta tese, no texto de Shakespeare, na tradução de Pennafort e adaptação de Brandão.

adolescentes no enfrentamento das adversidades para viver da forma mais plena seu amor proibido. A alegria dos dois jovens transmite a potência do existir por meio do engajamento com a vida, no desafio ao conformismo e ao comodismo de aceitar convenções e imposições sociais. “O casal é movido pela vontade intrínseca da fusão e pela contra vontade do contexto social e temporal de Verona. No antagonismo dessas pressões, ele dança na corda bamba. É sempre um ‘quase’; o tesão, o amor, a alegria não consumida e por um fio” (BRANDÃO, 1992, p. 30, ênfase no original).

Apesar do significado de tragédia sempre evocar uma relação com a tristeza e o sofrimento, a peça trágica *Romeu e Julieta* pode provocar não somente lágrimas, mas também muitas gargalhadas. Shakespeare ao escrever a obra, além de levar em consideração a todos da assistência e se preocupar com a diversão das pessoas mais simples, buscava intercalar às cenas mais sérias as mais leves e engraçadas a fim de que as duas horas de espetáculo não fossem sentidas pela audiência.

Sant’Anna explica a existência da alegria no trágico, ao unir as perspectivas literária, teatral e psicanalítica, asseverando:

(...) de uma maneira geral, paródia e literatura burlesca originaram-se do drama, exprimindo um impulso básico de contraponto com os temas trágicos. De Aristóteles a Shakespeare (e no nosso tempo), o interlúdio cômico, com paralelos ridículos com a peça principal, funcionava como uma paródia, propiciando uma pausa e um riso catártico. (*Enciclopédia de poesia e poética de Princeton* em SANT’ANNA, 1985, p. 30-31).

Conscientes da necessidade de captar a atenção da plateia, a exemplo de Shakespeare, Brandão e Villela também buscam unir o alegre ao triste, trazendo para a *Romeu e Julieta* a leveza da *Commedia dell’arte*, do circo e da palhaçaria.

A *commedia dell’arte* é uma tradição do teatro popular que, fortaleceu-se na Itália nos séculos XVI e XVII, espalhou-se primeiramente na Europa para continuar influenciando dramaturgos em diferentes países em todo o planeta através dos tempos até os nossos dias. De raízes popular, iniciando-se na Grécia Antiga, passando pelo teatro folclórico e chegando às formas originais italianas, a *commedia dell’arte* está presente em filmes de Chaplin, Buster Keaton, Laurel & Hardy, Os Três Patetas, comédias da Atlântida, Cantinflas, no circo e nos inícios da revista musical (VENDRAMINI, 2001).

Os espetáculos inspirados na *commedia dell’arte* têm por fundamento a improvisação, o que proporciona ao ator uma espécie de coautoria do espetáculo. E

mesmo seguindo roteiros pré-determinados, os diálogos podem ser conjugados livremente pelo intérprete de acordo com a fantasia do momento (MAGALDI, 1985).

Chacra (2010, p. 14) explica do seguinte modo a improvisação teatral:

A forma teatral é o resultado de um processo voluntário e premeditado de criação, onde a espontaneidade e o intuito também exercem um papel de importância. A esse processo podemos chamar de improvisação, como algo inesperado ou inacabado, que vai surgindo no decorrer da criação artística, aquilo que se manifesta durante os ensaios para se chegar à criação acabada.

Contudo, Chacra (2010, p. 17) também alerta que a improvisação pode configurar-se na comunicação do produto final, isto é, no momento da apresentação, quando pode ocorrer alguma alteração por ser suscitada e levantada pelos atores que ao mesmo tempo sofrem “o impacto e a captação do público durante a ocorrência do espetáculo” (2010, p. 17). É o que ocorre, por exemplo, na cena em que a Sra. Capuleto e a ama procuram Julieta chamando-a (VILLELA, 2014, 14’20-14’27’’). A atriz Inês Peixoto, durante sua fala, ao perceber a tentativa infrutífera do ator Antonio Edson alertar a atriz Teuda Bara para problemas com o microfone, pede ao Narrador que segure sua sombrinha e seu microfone e alerta em alto e bom tom: “microfone senhora”, provocando no público risos e aplausos.

Na *commedia dell’arte*, atores e, mais tarde, atrizes seguiam um roteiro bem ensaiado, mas cujas falas não eram previamente memorizadas. As *performances*, baseadas em peças cômicas de cena única, de curta duração e poucos componentes, buscavam retratar humoristicamente a vida cotidiana (VENDRAMINI, 2001).

Convém acrescentar que além dos elementos característicos da *commedia dell’arte* presentes na *Romeu e Julieta*, a encenação foi ensaiada de modo extenuante pela trupe de forma a prover naturalidade à apresentação. E já que, com raras exceções, os atores da montagem são praticamente os mesmos desde os primeiros ensaios do Grupo Galpão, o foco tem sido atingir sempre esse objetivo.

A primeira grande lacuna no elenco do Grupo Galpão foi provocada por um acidente automobilístico, com parte da trupe vinda de Ouro Preto para Belo Horizonte, em que a atriz Wanda Fernandes faleceu. Wandinha, como era chamada carinhosamente, era a Julieta da montagem, mulher do ator Eduardo Moreira e comadre de Villela. Segundo depoimento do Diretor, “o grupo caiu em desânimo profundo, apatia enorme.

(...) (Mas) o espetáculo tinha que continuar e, então, trabalhamos em cima da essencialidade da perda e do luto” (VILLELA em NETO e AUDI, 2017, p. 48). Após um ano, a então bailarina Fernanda Vieira foi convidada a ser a nova Julieta do grupo, “trazendo uma energia renovadora a todos” (2017, p.48).

Muito antes da alegria com o sucesso do espetáculo, dos convites para *performances* em vários lugares e festivais, seguida da tristeza e do afastamento temporário em função do luto pela perda de Wanda Fernandes, o grupo muito havia trabalhado. Foi necessário muito ensaio, muito trabalho árduo e muita superação para se conseguir atingir a naturalidade sentida pelos espectadores na leveza da encenação.

Das técnicas empregadas na *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, às das origens da *Commedia dell'arte* italiana, muito mudou. As histórias extremamente populares da *Commedia dell'arte* focavam nas relações entre os patrões e servos e, só posteriormente, com a participação de mulheres, também no amor e nas intrigas. A trupe, com exceção dos que interpretavam os enamorados, usava máscaras que promoviam o imediato reconhecimento dos personagens pela plateia. Entre os personagens mais conhecidos no Brasil estão o trio de serviçais que compõe uma trama de cunho satírico social envolvendo um triângulo amoroso entre Pierrô, Colombina e Arlequim.

Na *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, uma das cenas em que a *commedia dell'arte* mais se sobressai é na encenação caricata representativa da contenda sangrenta entre as famílias Montecchio e Capuleto logo no início da peça (04:17-05:40). Quase toda a trupe participa segurando toscas armas feitas de pedaços de pau e fingindo atirar uns nos outros após o soar do tambor e da ordem para atacar, como nos antigos *westerns* americanos, prenunciando a chegada da cavalaria. Os atores e atrizes, como as crianças de antigamente que costumavam brincar de *bang-bang*, emitem o som das armas. Contudo os ratá-tá-tá-tá-tás emitidos pela trupe é o som característico emitido por metralhadoras. Provavelmente, essa onomatopeia tenha sido retomada da canção de grande sucesso dos anos 60-70 *Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones*. Ela foi eternizada pela banda Os Incríveis e regrada pela banda Engenheiros do Havai em 1990. Na verdade, uma versão em português escrita por Brancato Jr. para a canção italiana *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i os Rolling Stones*, de Gionni Morandi e Franco Migliacci, de 1966. A canção foi composta como uma forma

de protesto contra a Guerra no Vietnã, que durou de 1959 a 1975, durante a Guerra Fria, e teve intervenção militar americana e soviética.

Embora a *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, tenha muitos aspectos inspirados na *commedia dell'arte*, há interessantes variações. Entre elas estão a substituição das máscaras comumente usadas pelos atores pela maquiagem característica das usadas por palhaços. A palhaçaria é trazida não somente na maquiagem composta pela base branca que cobre quase todo o rosto dos componentes da trupe, no nariz vermelho e em detalhes das roupas dos personagens de cunho mais cômico. Esses detalhes estão, por exemplo, nas meias listradas de Mercúcio e Benvólio, nas reproduções desproporcionais dos seios da Ama, na peruca extravagante e nos óculos redondos extremamente escuros usados por Frei Lourenço.

E são principalmente nas cenas em que elementos do circo e da palhaçaria se destacam que surgem as diferenças fundamentais entre as peças *Romeu e Julieta* tradicionalmente apresentadas e a *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão. Entre esses aspectos podem ser citadas as pernas de pau usadas por personagens como Romeu e Benvólio, ou os instrumentos musicais executados durante a atuação, como o acordeom tocado pelo ator Eduardo Moreira, que interpreta o personagem Romeu. Há ainda as sobrinhas carregadas em inúmeras cenas por diversos atores lembrando as acrobacias circenses realizadas sobre a corda bamba e ajudando na função de posicionar o corpo.

Embora o vocábulo seja relativamente recente e ainda não conste em muitos dicionários de língua portuguesa, a palavra palhaçaria é muito empregada por acadêmicos, estudantes de teatro e pessoas do *métier*. É utilizada para denominar a arte ou a técnica do palhaço, cuja origem italiana, *pagliaccio*, está diretamente relacionada à *commedia dell'arte*. Entretanto, o palhaço está presente em muitas culturas e “a mais antiga expressão do personagem é a que se faz presente nos rituais sagrados. Desde o início dos tempos, o riso foi e ainda é utilizado como elemento ritual para espantar o medo, especialmente o medo da morte” (CASTRO, 2005, p. 18).

Muito antes de surgir no picadeiro dos circos como são conhecidos na atualidade, a palhaçaria esteve presente no Egito dos faraós; na China do Imperador Shih Huang-Ti, durante o ano 300 a.c.; na Grécia, de Hipólito e também de Sócrates; na Índia através do personagem Vidusaka, servo do herói mítico que, com suas intervenções cômicas, ajudava o povo a compreender o enredo das grandes sagas épicas hindus; na Roma do

século II a.c. levada pelas farsas características da cidade de Atela, na Campânia e, mais tarde, no Império Romano; nas feiras de cidades da idade média e do renascimento, assim como nas cortes europeias. A figura do palhaço está até mesmo em peças trágicas, a exemplo do bufão que acompanha o rei Lear em sua desgraça (CASTRO, 2005).

Personagem de nomes variados, o palhaço, o *clown*, o bobo, o bufão, é também o *joker* ou curinga dos baralhos atuais que tem como função substituir outras cartas. É representado trajando o mesmo tipo de roupa colorida e espalhafatosa do Louco do tarô, cujo signo é dual como o do bobo, uma inversão do rei e, por isso, relacionado a certos ritos sacrificiais (CIRLOT, 1984, p. 120).

Aos loucos e aos bobos, como aqueles que faziam a alegria das cortes europeias, era permitido falar verdades, coisa não factível aos demais cortesãos, pois o que era dito por eles não era levado a sério e, quase sempre, tornava-se motivo de chacota e transformava-se em gargalhadas.

Em *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, a dualidade e a inversão promovidas pela palhaçaria ocorrem em várias cenas. Entre elas destaca-se a cena do casamento de Romeu e Julieta, em que o ator Paulo André, na personagem de Frei Lourenço, uma figura da igreja, cuja seriedade deveria estar acima da dos demais personagens, ao aspergir água benta para abençoar os noivos, aproveita para molhar o narrador e os espectadores próximos, acrescentando a sua fala: “Tanto *peccatori* aqui hoje, ah? – E dirigindo-se ao fotógrafo conhecido posicionado na plateia pergunta: “Que anda fazendo hein Galuchi?” – Ao atirar o restante do líquido no público acrescenta: “Água benta pra todo mundo!” (VILLELA, 2014, 50’38’’).

A personagem da Ama de Julieta, por sua vez, além de objetivar o deboche com sua indumentária ridícula, seu linguajar e gestos inapropriados, constituiu uma figura hilária por contradizer a *physique du rôle* adequada à responsabilidade da função de cuidar de uma adolescente da estirpe de Julieta.

Há também uma inversão que transforma a morte de Mercúcio em pilhéria. Pois, nas sociedades ocidentais, a morte é sentida de forma profundamente triste, mas a agonia de Mercúcio na sua luta obstinada pela vida causa muitas gargalhadas na plateia.

Finalmente, há que se ressaltar a sutileza do cáustico humor inglês exposto no texto shakespeariano por meio da fala de Julieta ao encontrar o vidro de veneno vazio perto do corpo sem vida de seu amado¹²:

Mas o que é isso? É um veneno, bem vejo,
Que tão cedo, pôs fim à sua vida!
(*Bebe do frasco*)
Egoísta! Bebeu tudo, sem deixar
Ao menos uma gota para mim
(VILLELA, 2014, 1h27'25'').

A jocosidade da cena está no disparate da situação de Julieta encontrar Romeu morto e criticá-lo, qualificando-o de egoísta por haver tomado todo o veneno do frasco em vez de pranteá-lo e confessar a dor imensurável sentida com a sua perda.

Em cenas em que o trágico se desvia para o cômico, a ideia da carnavalização bakhtiniana esclarece apropriadamente a razão do deslocamento ocorrer. Em suas pesquisas sobre as literaturas de Dostoiévski e Rabelais, Bakhtin aprofundou-se na problemática do riso, do carnaval e do riso carnavalesco. Segundo o autor, o “riso carnavalesco é (...) *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 2010, 10).

Segundo Bakhtin (2010), a aceitação do riso diferia de acordo com cada época. Enquanto na antiguidade, por exemplo, o riso fazia parte natural da vida das pessoas, na Idade Média, com as intervenções da Igreja Católica na Contrarreforma após o Concílio de Trento, houve uma espécie de censura, a qual privilegiava a seriedade em detrimento do riso.

Diferente da Idade Média, no Renascimento, época de Rabelais, Cervantes e Shakespeare, a perspectiva em relação ao riso, algumas vezes tem nela a mesma condição do sério, em outras, projeta-a para uma situação superior:

O riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade (...); é um ponto de vista particular e universal (...) que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério* (...) (BAKHTIN, 2010, p. 57).

¹² What's here? A cup, clos'd in my true love's hand? / Poison, I see, hath been this timelees end: – / O churl! drink all, and leave no friendly drop / To help me after? (SHAKESPEARE, 1978, p. 920)

Da mesma forma que o riso, a carnavalização, ou seja, a transposição do carnaval para a linguagem da literatura, apresenta aspectos fundamentados nos carnavais da antiguidade, cuja especificidade é o desvio da ordem habitual da realidade. Em certo sentido, a vida carnavalesca exprime uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’, (*un monde à l’envers*) (BAKHTIN, 2013, p. 140). Daí, possivelmente, o motivo de Villela buscar na palhaçaria as inversões da carnavalização e aplicá-las em cenas de *Romeu e Julieta*, assim como fez Shakespeare em algumas de suas peças. Além da inversão inserida pela palhaçaria, há também o antagonismo promovido pelas antíteses, cuja característica é uma das marcas do barroco, encontrado tanto no texto shakespeariano quanto na montagem de *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão.

ATO V

All's well that ends well.
(Tudo fica bem quando bem termina.)
(WILLIAM SHAKESPEARE)

CENA I

Conclusão

Os ingleses, sempre reverentes a Shakespeare e a sua obra, no começo um pouco desconfiados, acabaram por se dobrar às infidelidades e aos atrevimentos propostos pela montagem. O final era sempre aplaudido delirantemente com o público nos agradecendo pelo fato de termos resgatado a verdadeira característica popular do teatro do bardo.

(EDUARDO MOREIRA)

A reação do público, ao assistir pela primeira vez ao espetáculo *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, não difere muito do testemunho dado pelo ator Eduardo Moreira (2017, p. 256) sobre aquela da apresentação em *The Globe Theatre*, de Londres, como mostrada na epígrafe acima e constatada em diversos vídeos disponíveis no YouTube.

A obra de Shakespeare é um clássico universal, respeitada e reverenciada em todo mundo e, por esses e outros motivos, erroneamente, considerada requintada e erudita, destinada apenas aos mais letrados. Entretanto, como afirmado por Heliodora (2001, p.11), buscamos entender o dramaturgo elisabetano e sua obra “a partir de um ponto de vista de muita erudição e pompa (...) aprisionando-o no rol dos homenageados e ilustres, impedindo o reconhecimento de um aspecto importantíssimo: William Shakespeare foi essencialmente um autor popular”.

É bem provável que o sucesso da montagem *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, derive, em parte, desse conhecimento prévio e da coragem de buscar a inovação e de atender ao gosto popular; de não temer fugir ao servilismo seguido por muitas montagens; não reacear apresentar um texto original, ainda que traduzido para o português, com cortes necessários a uma apresentação ao ar livre, como era o objetivo primeiro do grupo; não ter o pudor de trocar o coro da peça original pela narração peculiar do Shakespeare Rosiano e conduzir a história dos dois adolescentes do Século XVI no final do Século XX e início do XXI.

Sempre segui com interesse as notícias sobre o grupo e seu trabalho e assisti ao DVD *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, garimpando o material para a minha Tese.

Já havia lido muitas peças de Shakespeare e assistido a algumas montagens televisivas apresentadas pela BBC de Londres. Assisti também a alguns filmes ingleses e americanos fundamentados em peças shakespearianas, e a dois, em especial, baseados em

Romeu e Julieta. Sempre percebi somente o lado trágico da peça e lembro-me de haver chorado em ambos os filmes produzidos nos Estados Unidos. Portanto, quando assisti à *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, fiquei encantada com a leveza e alegria conseguidas na montagem. Foi uma a grata surpresa ver a comédia se imiscuindo à tragédia, trazendo o tempo necessário para o público se refazer de partes mais melancólicas, preparar-se para elas ou dar gargalhadas catárticas.

Fiquei ainda mais surpreendida ao constatar nos estudos e leituras para a elaboração desta Tese que esse elemento cômico da montagem do Grupo Galpão é uma característica muito usada nas tragédias shakespearianas, mas pouco exploradas por outras produções de *Romeu e Julieta* da atualidade. Possivelmente, advenham daí, as constatações – de duas brasileiras peritas em Shakespeare, Bárbara Heliodora e Aimara Cunha Resende, em relação à ligação e ao resgate de Shakespeare e *Romeu e Julieta* pelo Grupo Galpão. Essas asserções podem ser revisitadas nas epígrafes colocadas na introdução deste trabalho e no início do Ato I, Cena I.

Minha perspectiva em relação a Shakespeare foi radicalmente mudada após a pesquisa para a redação desta Tese. Passei a entender o motivo de sua importância e o contínuo estudo sobre sua obra. O ator, dramaturgo e poeta, representou um ápice do teatro e da literatura universal, não somente por sua visão *avan-garde*, suas criações e inovações, mas primordialmente, por entender e saber desvendar a alma humana em suas mais diversas tendências e da forma mais plena. Além disso, costumava retratar problemas político-sociais da Inglaterra da época, dissimulados em histórias ocorridas em outras terras. Como por exemplo, *Romeu e Julieta* não descreve somente uma relação de amor proibida entre dois jovens adolescentes de famílias rivais. É também “uma grave denúncia conta a guerra civil, ilustrada na peça por meio do conflito entre os Montéquio e os Capuleto” (HELIODORA, 2014, Kindle, posição 1759 de 5512).

O Grupo Galpão, por sua vez, soube captar com maestria as potencialidades refletidas na peça *Romeu e Julieta*. Buscando retratar os elementos mais marcantes da era shakespeariana e elisabetana, mais utilizou linguagens que traduziram a peça reconhecidamente inglesa em uma montagem brasileira com inegáveis resquícios mineiros.

O objetivo da pesquisa para esta Tese foi mostrar e analisar as linguagens utilizadas pelo Grupo Galpão, Brandão e Villela nessa tradução. Pois, pode ser constatado

que as linguagens empregadas no espetáculo produzido por eles são abundantes, embora muitas delas não tenham sido aqui abordadas. Acreditamos que ainda há muito a pesquisar, não somente na *Romeu e Julieta*, mas também em muitas outras montagens realizadas pelo Grupo Galpão.

A hipótese diretriz da pesquisa sobre as linguagens empregadas para recontar a leitura realizada pelo Grupo Galpão foi a suposição de que estas linguagens resultaram de um processo de aculturação, ou melhor, de acordo com a proposição de Oswald de Andrade, de uma espécie de antropofagia cultural. Do mau índio comedor da cultura estrangeira que a digere para transformá-la e regurgitá-la com as características do comedor e do comido misturadas.

O Grupo Galpão buscou uma tradução da peça shakespeariana inglesa para o português com vistas a achar aquela que mais se adequasse as suas primeiras ideias para a montagem. Logo, o primeiro trabalho do grupo foi linguístico, pois envolveu a busca por uma tradução cuja linguagem refletisse a poesia que o diretor Villela pretendia enfatizar na montagem de *Romeu e Julieta*.

A seguir foram usadas linguagens dramáticas que traduziram os estilos referentes a época em que o roteiro foi escrito. É possível perceber a forte influência do Renascimento, do Maneirismo e do Barroco na escrita de Shakespeare. O que foi resumido da seguinte forma por Heliodora (2007, p.7): “um produto do precário, mas de fascinante equilíbrio entre a herança medieval, a descoberta da Antiguidade, as descobertas dos novos mundos geográficos e científicos, as perplexidades religiosas da Reforma e Contrarreforma e as aberturas do humanismo”.

A poética linguagem do teatro elisabetano foi capaz de transformar um espaço cênico neutro e vazio em tudo o que a potência da palavra era capaz de criar, não somente no século XVI com Shakespeare, assim como nos séculos XX e XXI com o Grupo Galpão.

Um tipo de teatro muito usual na Idade média, uma possível herança das arenas gregas da antiguidade em que as peças eram apresentadas ao ar livre. O teatro de rua, trazido para a contemporaneidade, usa uma linguagem própria para subverter o espaço urbano e, de certa maneira, forçar a reunião, confraternização e compartilhamento espacial entre pessoas de diferentes idades, localidades e níveis sociais, colocando-as lado a lado. Essa modalidade foi escolhida pelo Grupo Galpão para atingir um dos objetivos

perseguidos desde sua criação: a popularização da cultura e do teatro. Além do que, integra a silhueta da cidade, as pessoas e os fenômenos da natureza ao espetáculo. A pedido de Villela, as apresentações, quase sempre, são iniciadas por volta das quatro horas da tarde, a fim de que o clímax da história coincida com o crepúsculo e o final trágico com o anoitecer (MOREIRA, p. 255, 2017).

Amalgamando culturas e linguagens de diferentes épocas e locais, a exemplo da inglesa do século XVI, de Shakespeare; a italiana da idade média, da *Commedia dell'arte*; e tantas outras mais que como a linguagem do circo traduz gestos em alegria, o Grupo Galpão preparou cuidadosamente os ingredientes estrangeiros temperando-os a sua moda para misturá-los e criar uma montagem nacional. Um dos temperos acrescentados a essa sopa transcultural foi a linguagem do sertão de Guimarães Rosa, que traduziu o sotaque britânico de Shakespeare em mineiro, mais especificamente, aquele falado – ou inventado – no sertão de Minas Gerais.

A linguagem das formas foi especialmente proporcionada pelo figurino, em uma mescla do contemporâneo, da era elisabetana, do maneirismo e barroco com uma de suas características principais herdada do renascimento europeu do século XV, o *chiaroscuro*, ou, simplesmente, o claro-escuro, que traduz uma maior dramaticidade ao casal de Verona em contraste com os outros personagens da montagem em função da cor de suas indumentárias.

Traduzida por detalhes, a linguagem do interior de Minas está nos santos da roupa de Frei Lourenço, nas cores proporcionadas pelo tingimento artesanal de algumas roupas do elenco, na simplicidade da disposição dos signos espalhados no espaço cênico.

A música foi também outra forma encontrada para traduzir a mineiridade. Por meio das canções das serestas tão típicas de Diamantina e adjacências, elas resgatam sentimentos aflorados tanto pelas melodias como pelas letras que contam sobre amores infelizes, traídos ou refutados. Juntam-se a elas, canções populares consagradas em um Brasil de outros tempos e que, da mesma forma, traduzem a sentimentalidade, despertando na plateia a emoção, talvez, pelas lembranças de amores desfeitos.

Em contraposição à tristeza e ao sentimentalismo, as irreverentes linguagens da *commedia dell'arte*, do circo e da palhaçaria traduzem a mais pura alegria por meio da carnavalização da tragédia. Essas linguagens evocam momentos de um enorme prazer pueril despertado por cenas engraçadas, grotescas e hilariantes, a exemplo da morte de

Mercúcio ocorrida pouco antes da de Teobaldo. É a total inversão de sentimentos, já que nas culturas ocidentais a morte está sempre relacionada à tristeza e melancolia. A de Mercúcio, entretanto, é hilária, pois é traduzida por inegáveis elementos da palhaçaria. Momentos iguais a esse na montagem provocam um alívio psicológico no público, um momento de refazimento entre cenas mais tristes e emotivas, com incontáveis gargalhadas.

A relevância desta Tese de Doutorado está em abranger um tema inédito: as diferentes linguagens utilizadas pelo Grupo Galpão para traduzir em espetáculo o *script Romeo and Juliet*, de Shakespeare. A partir do roteiro original, da poética tradução realizada por Pennafort, da adaptação criativa de Brandão e do DVD *Romeu e Julieta na Praça do Papa*, foi possível fazer um trabalho comparativo para identificar e analisar diferentes linguagens que compõem a *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão.

Essas linguagens não se restringem apenas àquelas capazes de serem detectadas linguisticamente por meio da análise dos textos nas línguas inglesa e portuguesa, na tradução e/ou na adaptação interlingual. Em se tratando de uma montagem teatral, há de se destacar as diversas linguagens utilizadas para traduzir um roteiro em espetáculo. Entre essas linguagens destacamos a corporal, a musical, a do figurino, a do cenário, a da literatura e da carnavalização, promovida pelas linguagens da *commedia dell'arte*, do circo e da palhaçaria.

Todas as linguagens mencionadas anteriormente promoveram uma tradução/adaptação/apropriação cultural. Pois, de acordo com a concepção semiótica¹³ de cultura de Lotman e Uspênski (em Pavis, 2015, p.145) que a definem como “a memória não hereditária da comunidade”:

a tradução de um, ou dos mesmos textos, dentro de outros diversos sistemas semióticos, a identificação de textos diferentes, os limites moventes entre os textos que apresentam uma cultura, e aqueles que se situam para além de suas fronteiras – esses processos formam o mecanismo de apropriação cultural de realidade.

Ainda, segundo Pavis (2015, p. 145), “se a cultura é assim definida como apropriação semiótica da realidade social, a sua tradução é um sistema semiótico que não

¹³ “A semiótica pode ser entendida como o estudo ou a doutrina dos signos (...) uma teoria geral dos modos de significar” (DUBOIS *et alii*, 1977, p. 537).

apresentará problemas desde que uma relação de interpretância tenha sido proposta”. Além do que “tal escolha não é de ordem técnica: envolve toda uma visão sociopolítica da cultura” (2015, p. 146).

Nesse sentido, a própria pesquisa nos direcionou para um embasamento focado na Antropofagia Cultural, uma perspectiva mais fenomenológica do que teórica desenvolvida por Oswald de Andrade. Pois, para o escritor brasileiro, todas as influências vindas de culturas estrangeiras não deveriam ser ignoradas, mas analisadas, apreciadas, desconstruídas para, então de forma seletiva, serem apropriadas e misturadas a elementos culturais brasileiros.

A escolha do nome antropofagia remete aos canibais tupiniquins, nativos do Brasil. Porque, ao digerirem os corpos dos invasores estrangeiros, os índios não buscavam apenas se alimentar da carne, mas, primordialmente, dos elementos positivos que acreditavam assimilar na ingestão de seus inimigos, como a valentia e a força.

A *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, é um paradigma da Antropofagia Cultural. Ao traduzir/adaptar o roteiro de Shakespeare para uma montagem, o grupo teatral conseguiu se apropriar dos elementos culturais ingleses para, como os antepassados tupiniquins, assimilar-lhes de maneira eletiva e comedida as melhores qualidades e misturá-las a elementos nacionais, transformando-as em um espetáculo genuinamente brasileiro.

A teoria da transcrição de Haroldo de Campos, também utilizada para a análise de algumas linguagens abordadas neste trabalho, tem uma inegável influência da visão antropofágica de Oswald de Andrade. De acordo com o poeta-tradutor, a tradução de textos, especialmente, os poéticos, devem sofrer um processo similar ao descrito por Oswald de Andrade: uma apropriação para sua transformação, recriação, transcrição de acordo com a perspectiva criadora e criativa do tradutor.

No término deste trabalho acadêmico, é possível avaliar o tanto que ainda há para ser pesquisado, descoberto, e escrito sobre as mais diversas linguagens utilizadas pelo Grupo Galpão na tradução de *Romeu e Julieta* para uma montagem teatral. A esperança é que esta pesquisa venha instigar outros pesquisadores e, talvez, transforme essa ideia inicial em um grande projeto capaz de levar adiante o estudo das linguagens empregadas na *Romeu e Julieta* e em outras montagens do Grupo Galpão por meio de uma tradução cultural antropofágica.

CENA II

Referências

ALVES, J.; NOÉ, M. *O palco e a rua: a trajetória do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006, 308 p.

ANDRADE, O. *Manifesto antropofágico e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, Coleção Grandes Ideias, 79 p.

ANTONIO EDSON em BRAGA, C. Grupo Galpão conquista mais uma vez o público inglês com sua montagem de *Romeu e Julieta*. Uai, Estado de Minas. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2012/05/24/noticia-e-mais,101620/grupo-galpao-conquista-mais-uma-vez-o-publico-ingles-com-sua-montagem-de-romeu-e-julieta.shtml#:~:text=Apesar%20de%20n%C3%A3o%20ter%20sido,no%20Globe%20Theater%20em%202004.>>>. Acesso em: 03/ago/2020.

ARAÚJO, A. Galpão faz 30 anos com reestreia de ‘Romeu e Julieta’ em Londres. G1MG. Disponível em: <<http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2012/05/galpao-faz-30-anos-com-reestreia-de-romeu-e-julieta-em-londres.html>>. 03/jun/2020.

ARISTOTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: 34, 2017.

Apresentação do Programa de Pós-Graduação de Estudos de Linguagens (POSLING) disponível em: <https://sig.cefetmg.br/sigaa/public/programa/apresentacao.jsf?lc=pt_BR&id=307>. Acesso em 23/10/2020.

AZEVEDO, B. *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem: Beatriz Azevedo*. São Paulo: SESI-SP-2018, 239 p.

BABAYA (em entrevista) no Conversa com o Galpão e, 27/Out/2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RajSHrbsd5E>>. Acesso em : 02/nov/2020.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento – O contexto de François Rabelais*. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010, 419 p.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BAUN, A. K.; REUILLARD, P.C. Jogos de linguagem de conotação obscena em *Romeu e Julieta*: estudo comparativo de três traduções. Conexão Letras, UFRGS - Vol 17, 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/conexaolettras/article/view/75616>>. Acesso em: 10/07/2019.

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____, *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins fontes, 012, p. 57-64 (Coleção Roland Barthes).

BUARQUE, L. 2014, Memória feita a mão. Disponível em <<https://www.google.com/search?client=firefox-d&q=Blog+feito+a+m%C3%A3o+Luciana+Buarque>>

BRANDÃO, C. A. L. *Grupo Galpão: Diário de montagem do espetáculo Romeu e Julieta*, v1. Belo Horizonte: CPMT, 2014, 126 p.

CAMPOS, H. Da razão antropofágica: Diálogo e diferença na cultura brasileira. In: ____, *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p 231-256.

CARREIRA, A. L. Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua. In: TELLES, N. e CARNEIRO, A. (Org.). *Teatro de Rua: olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: e-papers, 2005, 226 p.

_____. Teatro de rua: mito e criação no Brasil. Revista Nupeart. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/%20nupeart/article/viewFile/2657/1968>>. Acesso: 17/mai/2019.

CATRO, A. V. *Elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro, Família Bastos, 2005, 280 p.

CÉSAR FÉLIX, Grupo Galpão: Cenas abertas de palcos iluminados, Revista Sagarana. Disponível em: <<http://revistasagarana.com.br/grupo-galpao-cenas-abertas-de-palcos-iluminados/>>. Acesso em> 03/set/2020.

CHACRA, S. *Natureza e sentido a improvisação teatral*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019, 118 p.

CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004, 555 p.

Centro Cultural Minas Tênis Club. *Cultura em Pauta com Inês Peixoto*. Disponível em <<http://centroculturalminastc.com.br/noticias/atriz-do-grupo-galpao-do-cinema-e-da-tv-fala-sobre-a-importancia-da-arte/>>. Acesso em 03 ago 2020.

CUMMINGS, M. J. *The anatomy of a Shakespeare Play*. Disponível em <<https://shakespearestudyguide.com/Anatomy.html>>. Acesso em 06/nov/2020.

DEARNER., C. *TIMELINE*, In: LUPTON, *Romeo and Juliet: a critical reader*. Bloomsbury, Kindle, sem datação – Coleção Arden Early Modern Drama Guides.

DUBOIS, J. et alii. *Dicionário de Linguística*. São Paulo: Cultrix, 1981, 653 p.

FERRI, M.B. West Side Story and today's cityscape. *Rivista di Geocultura* nº 02/2016. Disponível em: <www.frontiere.eu/west-side-story/>. Acesso em ago/2017.

Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte – FIT-BH. Disponível em: <<http://www.teatromineiro.mg.gov.br/28-festivais/31-fit-bh>>. Acesso em: 23/out/2020.

FORTUNA, M. Intertextualidade para a Comunicação Eficiente: do texto dramatúrgico à performance do ator em cena. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2010/resumos/R19-0170-1.pdf>>. Acesso: 23/out/2020.

Gabriel Villela: *Comemora Trinta anos de carreira*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b9aBYoGnInY>>. Acesso em 27/jun/20.

HELIODORA, B. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2007, 300 p.

_____. *Por que ler Shakespeare?* São Paulo: Globo, 2008 – Coleção por que ler / coordenador Rinaldo Gama, 91 p.

_____. *Shakespeare – o que as peças contam*. Rio de Janeiro: de Janeiro, 2014, 420 p.479.

HOCKE, G. R. *Maneirismo na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2011,

LARANJEIRA, D. A. A música como amálgama cultural na montagem de *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/2175-79172017v22n1p72>>. Acesso em 05/ago/2020.

LOPES, E. *Fundamentos da linguística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1981, 346 p.

MACHADO, R. *A alegria e o trágico em Nietzsche*. Café Filosófico da TV Cultura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k38E4DY4Gsg>>. Acesso em: 09 dez 2018.

MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. Série Fundamentos. São Paulo: Ática 1986, 126 p.

MCCRUM, R; CRAN, W; MACNEIL. *The Story of English*. New York: Viking Penguin, 1986, 384 p.

MIRANDA, D. Barroca mineiridade. In: NETO, D. e AUDI, R. (Org.). *Imaginal! O teatro de Gabriel Villela*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017, Introdução, não paginado.

MOLINA, A. H. Diálogos possíveis entre o ensino de história e a literatura shakespeariana. Artigo publicado no verão de 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.uepg.br/index.php/rhr/article/view/152>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

MORAIS, F. D. C. *O teatro elisabetano como ativismo sociocultural*. Tese de doutoramento disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284106/1/Morais_FlaviaDomitilaCosta_D.pdf>. Acesso em: 07/mar/2019.

MOREIRA, E. A dramaturgia da paixão In: CANEIRO NETO, D. e AUDI, R. (Org.) *Imaginar – O teatro de Gabriel Villela*. São Paulo: SESC São Paulo: 2017, p. 251-261.

NETO, D. e AUDI, R. (Org.) *Imaginar! O teatro de Gabriel Villela*. São Paulo: SESC São Paulo, 2017, 339 p.

NEVES, Cândido das. (A) *Última estrofe*. Disponível em: <<http://cifrantiga3.blogspot.com.br>>. Acesso em: 03/ago/2020.

PASSOS, M. L. A bibliografia de Shakespeare. Prezi. Disponível em: <https://prezi.com/id_f1k2kgspm/a-bibliografia-de-shakespeare/>. Acesso em 07/09/2019.

PAVIS, P. *Análise dos Espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015, 323 p.

_____. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015, 483 p.

_____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2015, 139 p.

PIOS V. *Regnans in Excelsis Excommunicating Elizabeth I of England* In: *Papal Encyclicals on line*. Disponível em <www.papalencyclicals.net/pius05/p5regnans.htm>. Acesso em: 01/ago/2020.

POLITO, A. G. *Michaelis pequeno dicionário escolar italiano-português, português-italiano*. São Paulo: Melhoramentos, 1993, 690 p.

RESENDE, A. C. In: Cacá Brandão. Grupo Galpão: *Diário de montagem do espetáculo Romeu e Julieta*. v1. Belo Horizonte: CPMT, 2014, p. 125.

_____. Introduction: Brazilian Appropriation of Shakespeare. In: _____ *Foreign Accents – Brazilian Reading of Shakespeare*. Neward: University of Delaware; London: Associated Universities, 2002, p. 11-41.

ROMEU e Julieta na Praça do Papa. Direção de Gabriel Villela. BRA: Alicate Conteúdo Audiovisual; Grupo Galpão, 2009. 1 DVD (120min).

Romeu and Juliet/West Side story – A comparison contrast. Disponível em <<https://www.bartleby.com/essay/Romeo-and-Juliet-West-Side-Story-A-FKCDPRXZTJ>> Acesso em 09/março/2018.

SÁ, C. M. M. (2019). A sublime alegria dionisíaca em Ópera dos Mortos, de Autran Dourado. *Opiniões*, (14), 83-99. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes>. 2019. 153704.

SILVA, A. M. *Literatura inglesa para brasileiros*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006, 323 p.

SERPA, O. *Dicionário de expressões idiomáticas – inglês-português / português- inglês*. 2ª ed. Ministério da Educação e Cultura e Fundação Nacional de Material Escolar, 1976, 306 p.

SHAKESPEARE, W. *Luiz V*. Disponível em: <<https://shakespearebrasileiro.org/pecas/henry-v/>>. Acesso em: 20 julho 2019.

_____. *Romeo and Juliet*. In: *The complete works of William Shakespeare*. Feltham: Middlesex, 1978. p. 893-921.

_____. *Romeu e Julieta*. In: *Grandes obras de Shakespeare*. Tradução e introdução de Barbara Heliodora. Vol. 1: Tragédias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 9-148.

_____. *Romeu e Julieta*. Tradução de Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1940.

_____. *Romeu e Julieta*. Tradução de Onestaldo de Pennaforte; adaptação de Cacá Brandão. Belo Horizonte: Autêntica; PUC Minas; Galpão, 2007.

SOERENSEN, C. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. Disponível em: <e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/4370/3889>. Acesso em: 28/mar/2019.

RESENDE, A. C. Introduction: Brazilian Appropriations of Shakespeare. In: _____. *Foreign Accents – Brazilian readings of Shakespeare*. Newark: University of Delaware/ London: Associated University, 2002, p. 11-41.

TÁPIA, M. Posfácio: O eco antropofágico. In: TÁPIA, M; NÓBREGA, T. M. (Orgs). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

VELOSO, C. Antropofagia In: _____, *Antropofagia*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras: 2016, p. 47-70.

VILLELA, G. Para Wanda Fernandes, *in memoriam*. In: (org) AUDI, R e NETO, D. (Org). *Imaginai! O teatro de Gabriel Villela*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017, p. 46-48.

_____ (em entrevista) em Conversa com o Galpão em 02/set/2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n3a7Ig-Fuo4>>. Acesso em 07/set/2020.

VIANA, F. MUNIZ, R. O figurino de Gabriel Villela: dramaturgia e poéticas têxteis. In: (org) Audi e Neto. *Imaginai! O teatro de Gabriel Villela*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017, p. 278-289.

WILSON, B. J. *English Literature: a survey for students*. 9 ed. Hong Kong: Longman Group, 1970, 340 p.

ZWILLING, C. *William Shakespeare – As canções originais de cena*. São PAULO: Annablume, 2016, 380 p.

Epígrafes

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropofágico e outros textos*. São Paulo: Schawarcz, 2017, p. 50.

BARTHES, R. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira e Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 29.

BRANDÃO, C. A. L. Grupo Galpão: Diário de montagem, v.1 – Romeu e Julieta. Belo Horizonte: CPMT, 2014, p. 48.

CANDIDO, A. Literatura como sistema. In: _____, *Formação da Literatura Brasileira – Momentos decisivos 1750-1880*. 16 ed. Rio de Janeiro: FAPESP, Ouro sobre Azul, 2017, p. 25-26.

CARREIRA, A. L. Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua. In: TELLES, N. e CARNEIRA, A (Org.). *Teatro de Rua: olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: e-papers, 2005, 226 p.

GUIMARÃES ROSA. In: BRANDÃO, C. A. L. *Grupo Galpão: Diário de montagem do espetáculo Romeu e Julieta*, v1. Belo Horizonte: CPMT, 2014, 126 p.

HELIODORA, B. *A perfeição na infidelidade*. O Globo. Rio de Janeiro, 12 de julho de 1983, s.p. (Anexo 4, p. nesta Tese)

MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. Série Fundamentos. São Paulo: Ática 1986, p. 36 e 46.

MOREIRA, E. Dramaturgia da Paixão. In: CARNEIRO NETO, D. e AUDI, R. *Imaginar – O teatro de Gabriel Villela*. São Paulo: SESC São Paulo, 2017, p. 251-261.

NOBREGA, T. P. *Uma fenomenologia do corpo*. São Paulo: Livraria da Física, 2010.

PAVIS, P. O tratamento do texto no espaço público da representação. In: *Análise dos Espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 201.

_____. Os Outros elementos materiais da representação. In: _____. *Análise dos Espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 160-184.

RESENDE, A. C. In: BRANDÃO, C. *Grupo Galpão: Diário de montagem do espetáculo Romeu e Julieta*, v1. Belo Horizonte: CPMT, 2014, p. 25.

SOUZA, E. M. *Estéticas da ruptura. Crítica cult.* Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 91-104.

WALPOLE, H. In GOLEMAN, P. *Inteligência emocional.* Tradução de: Marcos Santarita. Rio de Janeiro: Objetiva. 1995, p. 27.

CENA III

Anexos

Anexo 1 – *Romeo and Juliet* Timeline

TIMELINE Christopher Dearnier
Romeo and Juliet: A Critical Reader (Arden Early Modern Drama Guides).
 Bloomsbury Publishing. Edição do Kindle

1320: Completion of Dante's *Divine Comedy*, which mentions the Montecchi and the Cappelletti.

1476: Publication of Masuccio Salernitano's *Novellino*, which contains a novella with plot similarities to *Romeo and Juliet*.

1524: Luigi Da Porto's '*Hystoria novellamente ritrovata di due nobili amanti*' sets the action of earlier *Romeo and Juliet*-like stories in Verona and introduces the names *Romeo* and *Giulietta*.

1554: Publication of Matteo Bandello's '*La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti*', which expands on the plot of Da Porto's '*Hystoria*'.

1559: Pierre Boaistuau translates Bandello's novella into French under the title '*Histoire troisième de deux Amants*' in his collection *Histoires tragiques*, which is the principal source for Arthur Brooke's and William Painter's English versions.

1599: Publication of *The Most Excellent and Lamentable Tragedie, of Romeo and Juliet*, the second or 'good' quarto (Q2) on which all subsequent editions are largely based.

1603: Likely date for the earliest performance of Lope de Vega's *Los Castelvines y Montesinos*, a Spanish rendering of the *Romeo and Juliet* story. 1609: Publication of third quarto of *Romeo and Juliet* (printed from Q2).

1622–3?: Publication of fourth quarto of *Romeo and Juliet* (printed from Q3, with reference to Q1).

1623: Publication of first folio edition ('First Folio') of Shakespeare's plays, under the title *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies*.

The text of *Romeo and Juliet* in the First Folio is derived from Q3 and refers to Q4. The Prologue has been cut.

1662: Samuel Pepys attends (and disparages) a production of *Romeo and Juliet*.

1679: Thomas Otway's *The History and Fall of Caius Marius*, which incorporates elements from *Romeo and Juliet*, is first performed, with Elizabeth Barry and Thomas Betterton in the leading roles.

1691: Gerard Langbaine's *An Account of the English Dramatick Poets* refers to *Romeo and Juliet* as 'amongst the best of our author's works'. 1744: Theophilus Cibber stages version of *Romeo and Juliet* with himself cast as *Romeo* and his daughter cast as *Juliet*, the first staged version of *Romeo and Juliet* since Otway's *Caius Marius* displaced it on the stage.

1750: David Garrick stages his own version of *Romeo and Juliet* in reaction to Cibber's version, which the former hated. Garrick's version, which removed *Rosaline* from the play and gave *Romeo and Juliet* a final scene together before their deaths, was dominant on the stage until the middle of the nineteenth century and persisted as an acting script until the beginning of the twentieth.

1765: Samuel Johnson publishes his Preface to Shakespeare, including commentary on *Romeo and Juliet*.

1785: Earliest recorded performance of *Romeo and Juliet* in Italy under the name *Tragedia Veronese*. Staged in Venice and based on Ducis's French version.

1803: John Philip Kemble produces a slightly altered version of Garrick's script.

1807: Two separate 'family-friendly' versions of *Romeo and Juliet* are published, one in Thomas and Harriet Bowdler's *Family Shakespeare* and one in Charles and Mary Lamb's *Tales from Shakespeare*.

1810 Coleridge begins his 'Lectures on Shakespeare', which would run until the following year. His lecture on *Romeo and Juliet* is primarily concerned with Mercutio and the Nurse.

1811: Vincenzo Galleotti's adaptation of *Romeo og Giulietta* performed by the Danish Ballet, which is generally seen as the earliest balletic production.

1817: William Hazlitt publishes *Characters of Shakespear's Plays*, which spends more time on the protagonists than Coleridge's lectures had done.

1817: Lord Byron visits Verona and the supposed tomb of Juliet.

1823: Francesco Hayez paints *Romeo and Juliet's Last Kiss*.

1830: Vincenzo's *I Capuleti e I Montecchi* produced; like many other nineteenth-century Italian adaptations, it focuses more on Italian sources than on Shakespeare's play.

1832: *Characteristics of Women: Moral, Poetical, and Historical* published by Anna Jameson. Her work is the first systematic analysis of Shakespeare's heroines by a woman.

1839: Hector Berlioz produces an operatic version of *Romeo and Juliet* strongly influenced by Garrick's stage version. Indeed, he would go on to marry Henriette Smithson, who played Juliet in an 1827 Paris production of Garrick's play.

1845: Charlotte Cushman appears in a London production of *Romeo and Juliet*, which would replace Garrick's as the standard stage version. Charlotte appeared as Romeo and her sister Susan played Juliet. This version returns Rosaline to the story and excises the added final dialogue between Romeo and Juliet.

1871: H. H. Furness publishes his variorum edition of *Romeo and Juliet*.

1900: Edward Dowden edits *Romeo and Juliet* for Arden Shakespeare.

1904: Publication of A. C. Bradley's *Shakespearean Tragedy*, which notably does not include a chapter on *Romeo and Juliet*.

1912: Lawrence Trimble's film *Indian Romeo and Juliet* released, which tells the Romeo and Juliet story amidst a war between the Mohicans and Hurons.

1916: Theda Bara's silent version of *Romeo and Juliet* released.

1924: Agnes Mure Mackenzie's pioneering feminist work *The Women in Shakespeare's Plays* published.

1930: Ettore Solimani begins to collect letters left at Juliet's supposed tomb, where he is employed as a keeper; this work will later become the Juliet Club.

1935: Sergei Prokofiev composes his groundbreaking balletic adaptation *Ромео и Джульетта* (*Romeo and Juliet*).

1935: John Gielgud's production of *Romeo and Juliet* starring Laurence Olivier premieres at the New Theatre in London.

1935: Irving Thalberg sends a troupe to Verona to research libraries and photograph several locations for Cukor's filmic adaptation.

1936: Release of George Cukor's *Romeo and Juliet* through MGM, which would become the standard film version until Zeffirelli's 1968 adaptation. Cukor's version was ultimately not shot in Italy for political reasons and featured a set design based on Hayez's *Last Kiss*.

1940: Première of Sergei Prokofiev and Leonid Lavrovsky's balletic adaptation of *Romeo and Juliet*.

1946: W. H. Auden's lectures on Shakespeare delivered at the New School for Social Research, which included a treatment of *Romeo and Juliet*. The lectures would not be published until 2000.

1947: Peter Brook produces a *Romeo and Juliet* for the Royal Shakespeare Company that cuts the final reconciliation scene.

1957: *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Geoffrey Bullough's monumental work on Shakespeare's sources, published. 1957: Broadway production *West Side Story*, the result of a collaboration between Arthur Laurents, Leonard Bernstein, Stephen Sondheim and Jerome Robbins, which is set in New York City's upper west side during the mid-1950s.

1960: Franco Zeffirelli's *Romeo and Juliet* production at the Old Vic with Judi Dench and John Stride as Juliet and Romeo. Zeffirelli's version focuses on the generational conflict.

1965: Kenneth MacMillan's *Romeo and Juliet* produced by the Royal Ballet, which deployed Prokofiev's score and remains one of the most-seen balletic adaptations of the play.

1968: Franco Zeffirelli's filmic adaptation of *Romeo and Juliet* released, which replaced Cukor's version as the standard filmic adaptation. It remains, with Luhrmann's updated version, one of the iconic film versions to this day.

1972: Statue of Juliet placed in courtyard of Verona City Museum; the right breast of the statue has since been worn shiny by repeated contact, as touching it is reported to bring luck.

1973: Terry Hands' RSC production of *Romeo and Juliet*, which foregrounds homoerotic aspects of the relationship between Romeo and Mercutio, and features the latter dismembering a female doll.

1976: Carmelo Bene's postmodern production of *Romeo and Juliet*, which features multiple gender switches of characters. Interpolates Shakespeare with Da Porto's text and Bellini's music.

1979: BBC releases widely taught video version of *Romeo and Juliet* (including including a young Alan Rickman as Tybalt).

1980: Publication of *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, edited by Carolyn Lenz, Gayle Greene and Carol Neely with an essay on *Romeo and Juliet* by Coppélia Kahn, 'Coming of Age in Verona'.

1980: Publication of the second Arden edition of *Romeo and Juliet*, edited by Brian Gibbons; a revised version appears in 1996. 1981: Marjorie Garber's 'Women's Rites' published in the volume *Coming of Age in Shakespeare*.

1986: Michael Bogdanov's famous production for the Royal Shakespeare Company. Commonly called 'The Alfa Romeo Romeo and Juliet', Bogdanov's version is set in a materialistic, wealthy Verona.

1986: Northrop Frye's *Northrop Frye on Shakespeare* published. Frye's treatment of *Romeo and Juliet* focuses on the oxymora present in the play. 1986: Jacques Derrida's 'Aphorism Countertime' published, which analyses names and the act of naming in the balcony scene of *Romeo and Juliet*. 1987: Julia Kristeva's 'Romeo and Juliet: Love-hatred in the Couple' published, which presents a post-Lacanian reading of the play. 1989: Robert Lepage's *Romeo and Juliet* in Saskatchewan staged in Saskatoon. Lepage's version features Anglophone Montagues and Francophone Capulets.

1992: Intercultural adaptation of *Romeo and Juliet* staged by Grupo Galpão in Rio de Janeiro that incorporated elements of street theatre, commedia dell'arte and acrobatics.

1994: Bilingual adaptation of *Romeo and Juliet* with a Palestinian Romeo and Israeli Juliet directed by Fouad Awad and Eran Bene'el. The production was a joint effort of the Khan and El-Qasaba Theatres.

1994: Dymphna C. Callaghan publishes 'The Ideology of Romantic Love: The Case of *Romeo and Juliet*'.

1996: Baz Luhrmann's filmic modernization *Romeo + Juliet* released. Shot in Mexico City and set in 'Verona Beach', the movie retains the original dialogue but reimagines the families as competing mafia empires.

2000: Clare Stopford's version of *Romeo and Juliet*, set in contemporary Cape Town, is performed at the Maynardville Open Air Theatre.

2003: Bilingual version of *Romeo and Juliet* produced in Taiwan, staged in both Taiwanese and Mandarin.

2005: Kino and Teresa performed at the Autry National Center. This version of the *Romeo and Juliet* story, produced by Native Voices and written by James Lujan and directed by Kenneth Martines, was set in seventeenth-century Santa Fe, during conflicts between the Pueblo Indians and Spanish settlers.

2005: Bruno Barreto's *O Casamento de Romeu e Julieta* performed, a version set among feuding Paulistano soccer clubs.

2005: Ari Sandel's film *West Bank Story* released, a version of the *Romeo and Juliet* story set in competing falafel stands.

2005: Edward Clug's ballet *Radio and Juliet* first performed. This version features the music of Radiohead, incorporates two film sequences and pairs a single Juliet with six interchangeable Romeos.

2006: Nancy Meckler's RSC production of *Romeo and Juliet* sets the Shakespearean play within a frame tale involving two warring Sicilian clans participating in an annual ritual.

2008: *In Fair Palestine* produced by Ramallah high-school students and subsequently screened worldwide.

2008: Marjorie Garber's *Shakespeare and Modern Culture* published.

2009: Alexa C. Y. Huang's *Chinese Shakespeares* published. 2010: Rupert Goold's RSC production of *Romeo and Juliet* replaces Received Pronunciation with a variety of regional accents.

2010: Eve Annenberg's film *Romeo and Juliet in Yiddish* depicts wayward Chasidic youth attempting to translate *Romeo and Juliet*.

2010: The Nature Theatre of Oklahoma produces a version of Romeo and Juliet based on remembered fragments of the play.

2011: Alexei Ratmanský produces a celebrated version of Romeo and Juliet for the National Ballet of Canada that continues the tradition of the story as imagined in Prokofiev's score.

2012: Romeo and Juliet in China, a collaboration between the National Theatre Company of Korea and the National Theatre Company of China, premières. It is set during the Cultural Revolution.

2012: Paul Kottman's 'Defying the Stars: Tragic Love as the Struggle for Freedom in Romeo and Juliet' published in Shakespeare Quarterly. Kottman's essay argues for the philosophical seriousness of the play.

2012: Publication of the third Arden edition of Romeo and Juliet, edited by René Weis.

2012: Monadhil Daood's Romeo and Juliet in Baghdad premières as part of the International Shakespeare Festival. Daood's version incorporates a Shiite Romeo and Sunni Juliet and ends with Paris blowing himself and the two lovers up in a church.

2013: Bijan Sheibani's production at The Shed (a venue of the National Theatre in London) casts the Montagues as diasporic Africans and the Capulets as south Asian.

2013: Mats Ek's ballet, Juliet and Romeo, performed by the Royal Swedish Ballet. The production uses multiple mobile walls to dramatize Juliet's perspective.

2014: Verona commissions a replica Juliet statue to replace the original, worn down by years of contact.

2015: The Hollywood Reporter states that Sony Pictures is going to make Verona, a new film adaptation of Romeo and Juliet.

Anexo 2 – Prêmios recebidos pelo Grupo Galpão

1983

“De olhos fechados”

Prêmio João Ceschiatti

Infantil – Atriz – Ator – Direção

1989

“Grupo Galpão”

Prêmio SATED/FUNDACEN

Reconhecimento (pela trajetória do grupo)

1990

“Álbum de Família”

Prêmio Cauê

Espectáculo – Direção – Ator – Atriz – Iluminação

Atriz Coadjuvante – Cenário – Trilha Sonora

1993

“Romeu & Julieta”

Prêmio APETESP

Diretor – Figurino

“Grupo Galpão”

Prêmio Shell Especial 93

1994

“A Rua da Amargura”

Prêmio Shell

Direção – Figurino – Iluminação

Prêmio Sharp de Teatro

Espectáculo – Figurino – Iluminação

Prêmio Mambembe

Direção – Figurino – Cenário – Iluminação

Prêmio Molière

Direção – Iluminação – Figurino

Prêmio SESC/SATED

Espectáculo – Figurino – Direção – Ator coadjuvante

1998

“Um Molière Imaginário”

Prêmio SESC/SATED

Direção – Ator – Espectáculo – Figurino – Iluminação – Trilha Sonora – Texto

1999

“Romeu e Julieta”

San Antonio International Festival – Texas/EUA

Espectáculo – Figurino

2000

“Partido”

Prêmio Bonsucesso

Espectáculo – Atriz Coadjuvante – Cenário – Figurino

Prêmio SESC/SATED

Texto Adaptado – Cenário – Trilha Sonora

“Um Trem Chamado Desejo”

Prêmio AMPARC / Bonsucesso

Direção – Atriz – Atriz Coadjuvante – Iluminação

2001

“Um trem chamado desejo”

Prêmio Shell / SP

Cenário – Trilha Sonora

Prêmio Qualidade Brasil / SP

Atriz de Comédia

2002

“Grupo Galpão”

Prêmio Multicultural Estadão

2004

“O Inspetor Geral”

Prêmio SESC/SATED

Espectáculo – Direção – Atriz Coadjuvante – Ator Coadjuvante – Figurino – Cenário

1996

“Grupo Galpão”

Prêmio Sucesso Mineiro

1997

“Um Molière Imaginário”

Prêmio Bonsucesso

Espectáculo (Hors concours)

Prêmio SESC/SATED – 12 anos

Atriz Coadjuvante

Prêmio Usiminas / Sinparc de Artes
Cênicas

Espectáculo – Direção – Atriz

Coadjuvante – Ator Coadjuvante

2007

“O Inspetor Geral”

Prêmio SESC/SATED – 12 anos

Atriz Coadjuvante

“Um Molière Imaginário”

Prêmio SESC/SATED – 12 anos

Ator

“Grupo Galpão”

Prêmio SESC/SATED – 12 anos

Reconhecimento pelos 25 Anos de
Atividades

Prêmio Usiminas / Sinparc

Reconhecimento pelos 25 Anos de
Atividades

“Pequenos Milagres”

Prêmio Usiminas / Sinparc

Atriz – Cenário – Criação de Luz

Prêmio SESC/SATED

Dramaturgia – Atriz – Cenário –
Criação de Luz

2010

“Till, a saga de um herói torto”

Prêmio Usiminas / Sinparc

Espectáculo – Figurino – Atriz

Prêmio Usiminas / Sinparc de Artes
Cênicas

Trilha Sonora – Figurino

10.º Prêmio Avon Color de Maquiagem
(SP)

Categoria Artes Cênicas

2006

“Um Homem é um Homem”

Prêmio SESC/SATED

Trilha Sonora

“Grupo Galpão”

Ordem do Mérito Cultural (MinC –
Governo Federal)

Medalha Reitor Mendes Pimentel
(UFMG)

2012

**“Tio Vânia (aos que vierem depois de
nós)”**

Prêmio Usiminas / Sinparc

Atriz Coadjuvante

“Eclipse”

9º Prêmio Usiminas / Sinparc

Atriz

“Os Gigantes da Montanha”

Prêmio Melhores do Ano / Guia Folha
de São Paulo

Estreia Teatral

3º Prêmio Questão de Crítica

Direção Musical – Trilha Sonora

Original

2014

“Os Gigantes da Montanha”

Prêmio Copasa Sinparc de Artes

Cênicas

Maior Público – Melhor Figurino

2016

“Grupo Galpão”

Homenagem do Prêmio Shell

Reconhecimento pelos 35 Anos de
Atividades

Prêmio SESC / SATED
Espetáculo – Atriz

2011

“Tio Vânia (aos que vierem depois de nós)”

Prêmio SESC / SATED
Direção

“Nós”

Melhores do Ano / O Globo
Espetáculo

6º Prêmio Questão de Crítica
Direção – Atriz
Prêmio Aplauso Brasil
Trilha Sonora – Melhor Elenco

Disponível em <<https://www.grupogalpao.com.br/o-grupo/premios/>> Acesso:
14/jul/20

Anexo 3 – A perfeição na infidelidade: título da crítica feita por Bárbara Heliodora a uma encenação de *Romeu e Julieta* pelo Grupo Galpão. O Globo, Rio de Janeiro, 12/jul/1993. Recorte gentilmente cedido pela Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery.

O GLOBO

Segunda-feira, 12 de julho de 1993

A perfeição na infidelidade

Gabriel Villela monta um 'Romeu e Julieta' mineiro e definitivo

BARBARA HELIODORA

Se William Shakespeare tivesse nascido no interior de Minas Gerais é bem possível que seu "Romeu e Julieta" saísse assim: como o Grupo Galpão a apresentou neste último fim de semana na Praça do Espaço Cultural dos Correios, no espetáculo concebido e dirigido por Gabriel Villela, que franqueia de maneira eloquente, é claro que esta encenação não constitui uma leitura paratextual do texto de Shakespeare, mas é o mesmo ver uma montagem na qual as — digamos — infidelidades não são resultado de premissa, de querer ser melhor do que Shakespeare, mas apenas uma amorosa brincadeira na qual as músicas, o cenário, a grandiosidade plástica e até mesmo os jogos de infância como as "pernas de pau" são convocados para apresentar ao público (que pode não ter qualquer preparo como espectador de teatro) a trágica história dos amantes de Verona. O clima lembra, sob várias aspectos, o grupo de artesãos que apresenta sua peça no casamento de Teseu e Hipólita em "Rebo de uma noite de verão", porque Villela conseguiu, com sua encenação do espetáculo e com a linha dada pela direção dos atores, fazer com que o Grupo Galpão, que já tem dez anos e vários espetáculos de história, consiga sugerir exatamente aquilo que Shakespeare esmerava que seus atores fizessem com

musica são usados outros caminhos para aproximar o espetáculo do público de rua, os acrobacias cômicos, que são feitas mesmo aquelas para os olhos e pequenos circo itinerantes, lupulou e pobre, é apenas uma lenda e não mais (desilusão) uma experiência vivida.

Outro aspecto fascinante do espetáculo é a mistura feita entre o parnasismo da tradição de Onestão de Fernaldo (muito cortada) com a florida linguagem do narrador, bem como de algumas letras das músicas (onde aparece o imaginativo "astro-leja")²¹, formando in todo que transporta o público para um mundo tão artificial quanto encantador. E para a criança desse mundo, é claro, está o espetáculo de todo o elenco do Grupo Galpão, tão integrado com o universo concebido pelo diretor que não seria justo destacar mais um ou outro de seus integrantes: Antônio Rêgo, Beto Franco, Chico Pelúcio, Edmarcio Moreira, Inês Petroni, João Cesar Maciel, Rodolfo Vaz, Tereza Bura, Wanda Fernandes. Não só o conjunto tem um gostoso rendimento de interpretação mas também todos tocam instrumentos e cantam — além, é claro, de fazerem acrobacias. Não tenho dúvida de que Shakespeare se teria visto muitas encenações mais totalmente corretas de vários de seus textos, mas por outro lado creio que ele compreenderia muito bem o intuito desta e gostaria de se sentir tão querido e tratado com tamanha intimidade.

Rico e conciso mineiro é crucial para a conquista do envolvimento da plateia: há canções tradicionais para toda espécie de sentimento, e fica uma clara impressão de justiça no fato de Romeu dedicar a Julieta o soneto "E a ti, flor da roça que me refiro". Mas além da

Romeu e Julieta: uma amorosa brincadeira com o texto de Shakespeare

a tragicomédia de Piramo e Tisbe, dar-lhes, com sua competência e talento, a imagem de um grupo experiente e pouco temeroso que luta heroicamente para fazer o melhor possível.

No caso deste Romeu e Julieta, os desfiles de entrada e saída eram, desde logo, a impressão de uma trupe ambulante. A proposta coreográfica de Gabriel Villela — um grande círculo dentro do qual, logo acima do centro, uma luminosa fogueira, que tem o seu lado ou acoplada a ela vários planos e vias de acesso ao estrado que flui na capota no carru, serve como principal "palco" indica o chão da praça, é

Anexo 4 – Pauta de *Where griping grief*: modificações da letra feita por Shakespeare.

A execução da canção está disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=JhAzWcewpPY>>. Acesso: 18/08/2020.

WHERE GRIPING GRIEF

William Shakespeare, *Romeo e Julieta*, IV v.
Música de Richard Edwards
in: *The Brontë-Late Book*, p. 28
Tradução: Andrea Kaiser e Carlo Zedling

When grip-grip grief the heart doth wound, and doleful damps the mind up-prou.
Se, ao cor-ção, fôr to dor mal, trô-ô, a má-sa, al-ô, não vem ma-go-ô.

There mu-sic with her sil-ver song, with speedy help doth lend red-dress.
Eu - ô - mui - si - ca, vem do pra-to, vem, vem, de - pra - to, vem com - so - la.

Of iron-bred mind for e-very sore, Twent' six hath a silver there-fere.
Se - ja qual for o, não so - re - na, Vem, do - to - mui - si - ca, com - na.

236

WILLIAM SHAKESPEARE

Diferenças entre as versões de Edward(e)s e Shakespeare:

	Edward(e)s	Shakespeare
Linha 1	<i>Where griping grief the heart would wound</i>	<i>Where griping grief the heart doth wound</i>
Linha 3	<i>There music with her silver song</i>	<i>Then music with her silver so</i>
Linha 4	<i>Is wont with speed go give redness</i>	<i>With speedy help doth lend redress</i>

(ZWILLING, 2016, p.234.)

Anexo 5 – *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão

TRAJETÓRIA DO ESPETÁCULO

Romeu e Julieta - William Shakespeare

Estreia em 3 de setembro de 1992, em frente à Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto (Largo de Coimbra).

Considerado um marco na trajetória do Grupo Galpão e um dos espetáculos mais significativos do teatro brasileiro, na década de 1990, *Romeu e Julieta* somou 303 apresentações, em 13 anos de existência.

Além das duas temporadas no Shakespeare's Globe Theatre, na Inglaterra, em 2000 e 2012, o espetáculo viajou por todo o Brasil e por vários países da América Latina, dos Estados Unidos e da Europa.

A montagem teve uma primeira versão, de setembro de 1992 a abril de 1994, cujas apresentações foram interrompidas pela trágica morte da atriz Wanda Fernandes, que fazia o papel de Julieta. A segunda versão, com a atriz Fernanda Vianna, foi apresentada de maio de 1995 a março de 2003.

A peça *Romeu e Julieta* foi remontada em 2012 para as comemorações dos 30 anos do Grupo Galpão e para participação nas Olimpíadas Culturais de Londres. Essa nova versão contou com a participação do ator Paulo André substituindo Chico Pelúcio nos papéis de Teobaldo e Frei Laurence.

FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO

Concepção e direção - Gabriel Villela
Assistente de direção - Arildo de Barros
Dramaturgia e textos do narrador - Cacá Brandão
Tradução - Onealido de Pennafort

ELENCO

Antonio Edson - Narrador | Beto France - Príncipe, Sr. Capuleto | Eduardo Moreira - Romeu | Fernanda Vianna - Julieta | Inês Peixoto - Sra. Capuleto | Júlio Maciel - Benévolo | Lydia Del Picchia - Sansão, Criado Capuleto | Paulo André - Teobaldo, Frei Laurence | Rodolfo Vaz - Mercúcio | Teuda Bara - Ama

EQUIPE TÉCNICA

Cenografia - Gabriel Villela | Figurinos - Luciana Buarque | Assistente de figurino - Maria Castilho | Arranjos e preparação instrumental - Fernando Muzzi | Preparação vocal - Babaya | Pesquisa musical - Gabriel Villela e Grupo Galpão | Adereços - Gabriel Villela, Luciana Buarque e Grupo Galpão | Bonecos - Agnaldo Pinho | Iluminação - Wagner Freire | Operação de luz - Wladimir Medeiros | Cenotécnica - Helvécio Izabel | Operação de som - Vinícius Alves | Manutenção de figurinos e adereços - Wanda Sgarbi | Direção de produção - Gilma Oliveira | Produção executiva - Beatriz Radicchi | Assistente de produção - Evandro Villela | Agradecimento especial ao P. José Avril e ao povo de Morra Vermelho.

FICHA TÉCNICA DO DVD

Direção geral - Alicata | Coordenação editorial - Grupo Galpão, Eduardo Moreira e Fernando Lara | Câmeras - Alexandre Baxter - ABC, João Flores, André Amparo, Zinho Araújo, Gustavo Valadares e Marinho Antunes | Mixagem - Engenho Estúdio Multimídia | Edição - João Flores | Finalização de imagem - Paulo Assumpção | Produção - André Amparo e Alexandre Baxter | Produção executiva - Marcela Rincón | Autoração - Lucas Sander e Paula Santos/Tauma | Coprodução - Boris Filmes

