

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES — MESTRADO

OS INFIÉIS: UMA ANÁLISE DA CRÍTICA NA MONTAGEM  
DE *ROMEU E JULIETA* DO GRUPO GALPÃO – MG

UBERLÂNDIA-MG

2016

NAIARA DIAS DA SILVA CAMPOS

OS INFIÉIS: UMA ANÁLISE DA CRÍTICA NA MONTAGEM  
DE *ROMEU E JULIETA* DO GRUPO GALPÃO – MG

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes / Mestrado da Universidade Federal de Uberlândia/UFU, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins  
Arantes.

UBERLÂNDIA-MG

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

C1981

Campos, Naiara Dias da Silva, 1986-

2016

Os infíéis: uma análise da crítica na montagem de Romeu e Julieta  
do Grupo Galpão - MG / Naiara Dias da Silva Campos. - 2016.  
322 f. ; il.

Orientador: Luiz Humberto Martins Arantes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Artes.

Inclui bibliografia.

1. Arte - Teses. 2. Crítica teatral - Teses. 3. Teatro de rua - Teses.
4. Grupo Galpão - Teses. 5. Shakespeare, William, 1564-1616 - Teses.
- I. Arantes, Luiz Humberto Martins. II. Universidade Federal de  
Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 792

---



**UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

**Os infieis: Uma análise da crítica na montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo  
Galpão - MG.**

Dissertação defendida em 25 de maio de 2016.

---

Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes – Orientador/Presidente

---

Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella – Via Skype

---

Profª. Drª. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques – UFU

À Jô, Lica, Rafa e Preto,  
que são pilares da minha vida.

## Agradecimentos

Agradeço infinitamente a Deus, por estar sempre comigo e por ter posto a meu lado pessoas que tornaram essa conquista real.

À Universidade Federal de Uberlândia e ao Programa de Pós-Graduação em Artes pela oportunidade de realizar este sonho.

Ao Prof. Dr. Luiz Humberto Martins, pela compreensão e orientação atenciosa.

Aos professores Kênia Pereira, Maria do Socorro Calixto, Narciso Telles e Vilma Campos, que dividiram um pouco de seus conhecimentos de maneira tão altruísta e construtiva.

Aos companheiros do mestrado que fizeram desta caminhada mais prazerosa, gratificante e feliz, em especial ao Gilberto Martins, Dênis Ramos, Carloman Bonfim e Lucas Lacher que se tornaram amigos e foram verdadeiros incentivadores dessa pesquisa, tornando-a mais leve e divertida.

Ao teatro que desde sempre me proporciona o melhor, me faz buscar mais, me traz desafios que nem imaginei um dia superar. À essa arte muito relegada, mas que possui uma beleza e exige abnegação sem igual. Obrigada por me aceitar e permitir que eu seja uma artista que pesquisa, vive, sonha, e nunca desiste.

Aos amigos de antes, que estão a meu lado há muito tempo, partilhando sonhos, acreditando em meu potencial, o meu muito obrigada por estarem comigo mais uma vez.

Aos familiares que sabem exatamente tudo o que é e foi preciso para chegarmos juntos até aqui. À madrinha Edna e ao padrinho Batata, que vibram com cada vitória minha como se fosse deles, pelo amor a mim dedicado, ao querido tio Manoel e os tios do Capão da Cinza (Nena, Maria, Ivânia e Ailton) por serem exemplo de luta, persistência, paciência e amor incondicional. À tia Cristina, tia Eurídice e tia Dorinha pelo lar familiar que me proporcionaram em Uberlândia e ao tio Hélio por ser simplesmente ele, como também a todos os tios e tias da família Veloso que servem de inspiração, à família Toffolo que aos poucos vem se tornando a minha também. À tia Zó por cada abraço reconfortante e ao querido Zé Alves que sempre foi um pai e amigo. A todos vocês meu amor e gratidão.

Em especial gostaria de agradecer à Janaína Paulista, Júnia Paulista e Ivonete Dias que sempre foram e são mais que primas, são irmãs. Jana que com o maior sorriso do mundo está sempre me apoiando e incentivando, Jubiruba com suas verdades transbordantes de amor sempre me encoraja e põe o foco no eixo, Netinha com seus mimos e longos papos. Ao Gu, por ser meu amor, meu menino eterno, meu filhinho. Às

minhas sobrinhas Vitória, Beatriz e Lara, que são motivo de orgulho e amor, obrigada por fazerem do mundo um lugar mais bonito, e à pequena Anna, minha filha do coração, que fez deste um trabalho mais difícil, mas também muito compensador, ao ter seu sorriso a cada interrupção, o mais doce dos sorrisos. Obrigada!

Aos familiares de Uberlândia, esses que junto com este mestrado vieram de presente, e que presente! Obrigada por me receberem com tanto carinho e amor, por serem exatamente o que eu precisava, digo isso especialmente à Dona Anízia e suas prosas, ao Rafa, que abriu mão da sua liberdade ao me acolher, a tia Tê, que sempre tinha um gesto, uma palavra doce e carinhosa confortando meu coração e sobretudo a tia Dorinha, minha tia Dorinha (Branca) que me acolheu de imediato, me adotando com uma generosidade rara nos dias de hoje! Obrigada minha tia querida, por ser mais do que eu mereço!

E, por fim, agradeço àqueles que fazem parte de quem eu sou, porque sempre quero ser melhor por vocês. Minhas mães Jô e Lica, que me criaram com tamanho amor e dedicação, que por vezes deixaram de ter seus sonhos realizados para lutarem pelos meus, que se orgulham de mim simplesmente por eu existir. Obrigada por toda dedicação e compreensão. Ao Preto por chegar sempre com um abraço apertado e beijo terno, falando que sente minha falta, saiba amor, que você faz com que eu sempre queira ser melhor. Ao Rafa, meu caçula, minha metade distante, que se faz presente o tempo todo através de nossas lembranças, obrigada por ser meu tudo durante essa pesquisa, mas por ser meu tudo durante a vida toda, você sempre será meu norte, e é a melhor parte de mim. E ao Dodo, meu amigo de todos os dias, obrigada por entender minhas ausências e por me amar e me deixar amá-lo com tanta liberdade, por sonhar comigo.

A todos, meu carinho e minha eterna gratidão repleta de amor e sinceridade. Obrigada!

*Do rio que tudo arrasta se diz violento,  
mas ninguém chama de violentas  
as margens que o aprisionam.*  
Bertold Brecht

## **RESUMO**

Este trabalho consiste na análise do espetáculo *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão através do olhar de críticas teatrais. O Grupo Galpão se legitimou no cenário teatral brasileiro no início dos anos 90. O que tornou essa montagem peculiar foi algumas das escolhas realizadas pelo grupo, fato este que fez com que a crítica se interessasse em analisar tal obra, haja vista que a mesma transpõe um clássico para às ruas, o preenchendo com linguagens populares e elementos genuinamente brasileiros. Esta pesquisa irá discorrer acerca da prática teatral do ponto de vista da crítica, prática não usual dentro da academia. O que propomos nesta pesquisa é exatamente voltar o olhar para a crítica, observando suas potências e alcances, ponderando a partir dela a força que a montagem adquiriu com o tempo, vindo a se tornar posteriormente uma obra referência do *Romeu e Julieta* shakespeariano.

Palavras-chave: Crítica teatral; Teatro de Rua; Grupo Galpão; Shakespeare; Romeu e Julieta.

## **ABSTRACT**

This study consists in the analysis of the play *Romeo and Juliet* performed by Grupo Galpão through the critic's point of view. The Grupo Galpão legitimated itself in the Brazilian drama scenario in the early nineties. Some of the choices of the troupe made this dramaturgical production unusual, which brought the critic's attention to analyze the play, considering that it has brought a classic to streets, filling it with popular language and characteristically Brazilians elements. This research will discuss the drama performance based on the critic's point of view, an uncommon practice at the Academia. We, therefore, propose to look the critics, deliberating its potencies and scope, pondering the strength the play has acquired with time, becoming later a reference of the Shakespearean play *Romeo and Juliet*.

Keywords: Dramatic Criticism; Street Theater; Grupo Galpão; Shakespeare; Romeo and Juliet.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1 – UM SALTO NO TEMPO: O ESPAÇO DA CRÍTICA NA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1990 AO INÍCIO DO SÉCULO XXI .....</b>	<b>5</b>
1.1 – SURGIMENTO HISTÓRICO DA CRÍTICA NO BRASIL, A CRÍTICA E SEU ALCANCE.....	5
1.2 – O LUGAR DA CRÍTICA NO TEATRO – CRÍTICA E SEU LUGAR.....	10
1.3 – A TRAJETÓRIA DA CRÍTICA A PARTIR DO FIM DO SÉC. XX E AS QUESTÕES EMERGENTES ADVINDAS DELA .....	15
1.3.1 – <i>Como o crítico acompanha o deslocamento existente na crítica de Romeu e Julieta?</i> .....	21
1.4 – A IDENTIDADE CRÍTICA E SEUS REGIONALISMOS: <i>QUEM É ESTE CRÍTICO, QUAIS SÃO SUAS PRETENSÕES E O PORQUÊ DE SUAS ESCOLHAS? QUAIS SÃO AS INFLUÊNCIAS DO CRÍTICO?</i> .....	24
1.4.1 – <i>A crítica e seu ofício</i> .....	36
1.5 – O OLHAR DO CRÍTICO SOBRE A CENA E A CRÍTICA EM FOCO .....	40
1.5.1 – <i>A influência do público na crítica</i> .....	46
1.5.2 – <i>O que conservar e o que descartar: a seleção do material</i> .....	50
<b>CAPÍTULO 2 – LÁBIOS DÁ-ME UM ÚLTIMO BEIJO: O ROMANCE DO <i>ROMEU E JULIETA</i> GALPONIANO COM OS PROCESSOS DA CONSTRUÇÃO CRÍTICA.....</b>	<b>53</b>
2.1 – A QUESTÃO DA AUTORIA .....	53
2.2 – PRESENTE E PASSADO: A MEMÓRIA E SUAS LEITURAS .....	61
2.3 – COSTURANDO ENTRE ESPELHOS OU O AMOR DIFUNDIDO: UMA EXPLORAÇÃO ACERCA DOS DISTINTOS ESPAÇOS E PROCESSOS RECEPTIVOS .....	71
2.4 – OS ESTUDOS CRÍTICOS E SUAS LEITURAS PELOS CAMINHOS DA LINGUAGEM .....	81
<b>CAPÍTULO 3 – PERNAS DE PAU: O DESEQUILÍBRIO .....</b>	<b>85</b>
3.1 – CONVERSANDO COM O CRÍTICO: O CRÍTICO E SUA PERSPECTIVA .....	85
3.2 – O AMOR NAS ENTRELINHAS: REFLEXÃO DAS ESCOLHAS DO CRÍTICO ACERCA DO TEXTO E DA CONSTRUÇÃO DA CENA .....	92
3.3 – DIKÉ: O CRÍTICO COMO JUSTICEIRO DA ARTE .....	103
3.4 – DESEQUILÍBRIO E PRECISÃO: A CRÍTICA NA CORDA BAMBA .....	112
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>123</b>
<b>FONTES E BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>135</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>I</b>

## **Introdução**

O objetivo desta pesquisa é o estudo e levantamento da crítica produzida a partir da montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão. Durante esta pesquisa buscamos entender o alcance da crítica, como também nos questionamos se a mesma possui poder de levar uma montagem ao êxito ou fracasso. Neste sentido iniciamos nossa construção discursiva ponderando a partir da diversa bibliografia que abarca o universo shakespeariano e crítico, tal como KOTT (2003), HELIODORA (1978), BLOOM (2000), BARTHES (1970; 2009), BERNSTEIN (2005), dentre outros, para entender um pouco a qual espaço pertence Shakespeare.

A obra estudada está inserida na periodização shakespeariana, que compreende os anos 1600 a 1608 se enquadrando no “período trágico”. O universo shakespeariano é localizado por vezes nos estudos acerca do humano, uma vez que o autor trata em seus textos destas questões, muitas vezes de forma aprofundada, suas peças são referências e grande parte da crítica reconhece nas tragédias de Shakespeare o grau máximo de sua arte.

Sendo assim, passaremos o primeiro capítulo desmembrando o lugar da crítica, sua trajetória, sua identidade, alguns de seus regionalismos, a construção da crítica, como também alguns dos espaços que um crítico trilha ao construir uma ideia sobre determinado espetáculo. Vamos por vezes, nos colocar a respeito das diferentes críticas existentes no período da montagem, assim como, elencar os diversos processos receptivos sofridos pelo crítico, ao contactar a obra a ser analisada e ao executar sua crítica.

No segundo capítulo realizamos um estudo perpassando pela questão da autoria, onde intentamos em trazer à mente a função exercida pelo Grupo Galpão e, sobretudo pela crítica, que reconta a história de acordo com suas impressões. Discorreremos através dos usos da memória, que em nosso entendimento é um agente de ideias e armazenador de vivências o que possibilita ao crítico voltar a ela para construir sua história, como percorreremos alguns dos espaços e recepções para enfim abranger alguns aspectos dos estudos críticos e os caminhos trilhados pela linguagem.

Neste sentido, finalizaremos nossa pesquisa com o enfoque na crítica. Listando ao longo deste mesmo capítulo diversas críticas, nacionais e internacionais que analisam a montagem galponiana. Procuraremos entender o crítico através da perspectiva usada pelo mesmo, refletiremos algumas de suas escolhas dentro da cena. É sabido que o

crítico em alguma medida é também um justiceiro da arte, e com isso apontaremos também neste capítulo esta discussão, demarcando que o mesmo por possuir tamanha autonomia, está quase sempre em desequilíbrio, uma vez que o mesmo não é possuidor da verdade.

Sendo assim, levantaremos alguns dos questionamentos acerca dos diversos caminhos que a memória percorre (BORGES, 2008; HALBWACHS, 1990), haja vista, que é também através da memória que o crítico exerce seu ofício. Uma vez que a oralidade recorre à memória, norteamo-nos mediante Borges (2008), quando o autor discute a impossibilidade da reprodução, através de quaisquer meios, da experiência vivida da primeira vez. Como diria Borges “Nada pode ser restaurado para ser ouvido com as mesmas palavras” (2008, p. 47-56).

Alois Wierlacher (*apud* SARTINGEN, KATHRIN, 1998, p. 75), afirma que existem duas possibilidades ao montar um espetáculo estrangeiro, a primeira delas seria “[...] estabelecer uma relação entre o potencial culturalmente estranho e sua própria cultura, ou apresentar a literatura de uma cultura estranha de maneira fiel, tal como ela foi concebida”.

O Grupo Galpão se apropriou, em nosso entendimento, da primeira possibilidade, visto que fez um misto das possíveis leituras existentes no texto original, o grupo junta elementos da cultura cômico popular à época de Shakespeare, com elementos de nossa própria cultura, estabelecendo assim uma relação entre a cultura original à obra e a cultura estranha, que no caso deste espetáculo é a cultura brasileira.

É este misto de identidades que encontraremos na montagem. O grupo constrói a peça com identidades híbridas (HALL, 2003). Identidades estas concebidas com base nas novas influências culturais, geradas junto com a identidade shakespeariana, a identidade da rua e de seu povo, das línguas faladas pelo mais simples cidadão, dos maneirismos encontrados em pequenos vilarejos; é assim que o Galpão constrói seu espetáculo, assim como Wierlacher (*apud* SARTINGEN, 1998) relata os possíveis caminhos da construção cênica para então realizar uma montagem fiel, que a crítica se embasa para construir seu argumento sobre a obra.

A peça traz a emoção e o lirismo de Shakespeare através da influência roseana e com isso constrói uma obra repleta de cor, movimento e doçura. São por muitas vezes esses elementos que chamará a atenção da crítica, como ao longo do estudo poderemos perceber. *Romeu* ao alto de sua perna de pau declara insistentemente seu amor a *Juliet*a e ela com toda a delicadeza de uma bailarina, dança ao descer os degraus das escadas. A

peça é preenchida com elementos circenses, onde há um misto de brincadeira e tragédia. Sua linguagem popular enche os olhos de quem está tão habituado a ver um Shakespeare nos moldes tradicionais.

Neste sentido, o trabalho realizado pelo Grupo Galpão se torna um importante objeto de análise, e o faremos através das críticas que a montagem gerou. Podemos atentar para os escritos de Mikhail Bakhtin (1987), onde o autor por meio da obra de Rabelais analisa os elementos de uma cultura cômica popular. Discutindo as obras cômicas representadas nas praças públicas, Bakhtin observou a polissemia da linguagem carnavalesca para analisar os símbolos e as imagens rabelaisianas. Esse estudo bakhtiniano nos permitirá compreender mais a frente as questões do cômico e do carnavalesco trazida na montagem e nas críticas.

Com tantos elementos que enriquecem a construção da cena, concluímos que, é de extrema importância os estudos acerca desta montagem pelo viés da crítica, visto que ela traz consigo, as distintas possibilidades que existem em montar um texto clássico. Portanto, esta proposta de análise é um caminho para rediscutir o lugar da crítica teatral a partir da montagem de *Romeu e Julieta*, realizada pelo Grupo Galpão.

Sendo assim, retornamos aos questionamentos realizados inicialmente nesta introdução. A crítica possui elementos suficientes para eternizar um espetáculo e repercuti-lo; o crítico pode deliberar o que é ou não memorável; qual a influência da crítica na recepção dos espectadores? Ela possui capacidade de deslocamento do olhar deste, ou apenas é recebida como opinião singular do crítico por este mesmo espectador?

Este é o ponto onde pretendemos nos entranhar ao longo de toda pesquisa. Ao percebemos a possibilidade e a necessidade de um novo olhar voltado à crítica, uma vez que, esta é um dos rudimentos que permite a propagação e reflexão de um espetáculo. Contudo perguntamo-nos, a crítica é apenas informativa, ou realmente é um elemento de movência do indivíduo que entra em contato com ela. E com isso objetivamos neste trabalho discorrer sobre esta crítica que a montagem gerou. Para a realização deste, iniciamos o levantamento das críticas acerca da montagem do Grupo Galpão e nos deparamos com imenso material no acervo do próprio Grupo. Material este que fora catalogado através de fotos e que será apresentado parcialmente ao longo deste trabalho.

Pensamos que a crítica move o leitor, assim como toda literatura desloca o interlocutor. Desta maneira o leitor passa a ser instigado a comprovar o que leu e assim construir novas impressões do espetáculo confirmando ou refutando aquilo que lhe foi

passado pela critica escrita. Posto isto, no intento de melhor apreender os estudos acerca da análise crítica da peça em questão, optamos por nos filiar a um quadro teórico amplo, diversificando assim a literatura usada habitualmente em artes cênicas. A interdisciplinaridade foi buscada em alto grau, pois as análises da montagem acerca da cultura popular, da linguagem e das ideias que abarcam o teatro de rua foram realizadas sob a perspectiva da crítica.

Contudo, ambicionamos nesta pesquisa localizar o crítico e a crítica na história do teatro brasileiro, a partir do recorte da montagem galponiana. Sabendo que não é possível compreender a história teatral nacional a partir de uma única montagem, mas intentando direcionar os estudos acerca do teatro do país também pelo viés dos estudos críticos, nos propusemos a realizar tal função a partir da montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, espetáculo que à época produziu grande repercussão por onde passou, tornando possível o mapeamento da crítica da época através da montagem em questão. De modo que as principais fontes por nós utilizadas foram as próprias críticas do espetáculo em comento.

Sendo assim, a questão dos saberes em teatro e o seu uso enquanto meio de alcance e aprendizado para o grande público, através da análise e classificação das representações teatrais, a partir de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, evidencia-se como importante elemento analítico do fazer teatral contemporâneo, por meio da crítica; uma vez que, esta pode possibilitar o rompimento com as fronteiras no que diz respeito ao universo teatral.

## **Capítulo 1 – Um Salto no tempo: O espaço da crítica na história do teatro brasileiro da década de 1990 ao início do século XXI**

### *1.1 – Surgimento histórico da crítica no Brasil, a crítica e seu alcance*

Ao discorrer sobre a crítica, nos perpassa as variáveis acerca de seu significado. Bueno (1996) em seu dicionário da língua portuguesa define a crítica como arte de julgar produções literárias, artísticas ou científicas; comentário; apreciação (às vezes negativa); coloca o ‘criticador’ como aquele que diz mal de alguém ou de alguma coisa; censurador; enquanto o criticado é visto como alguém julgado, censurado. Em *Dicionário de Teatro*, Pavis (2003, p. 81) define a crítica dramática como um “tipo de crítica geralmente feita por jornalistas, que tem como objetivo reagir imediatamente a uma encenação e relatá-la”, afirma “que esta função trata-se de acompanhar a atualidade e de apontar que espetáculos podem ser/ou devem ser vistos”, traz o crítico como representante maior das opiniões de seus leitores, no que diz respeito a suas próprias opiniões estéticas ou ideológicas. Distância assim a crítica atual das “críticas de humor do fim do século XIX dos Faguet, Sarcey ou Lemaître, que dispunham de longos folhetins para clamar seu entusiasmo ou seu furor que incrementavam sua argumentação com mexericos e escândalos da vida real. Atualmente, a crítica está limitada em importância, legitimidade e impacto sobre a carreira do espetáculo”.

O autor traz as limitações que a escrita crítica enfrenta, trazendo a dependência nas condições existentes do exercício e do meio de comunicação como uma das maiores dificuldades. Ele ressalta também a diminuição no início do século do espaço da rubrica teatral, avaliando este fator como um problema na realização de análises e avaliações. Pavis (2003) defende ainda que não se deveria separar o ofício do crítico dramático do autor de artigo de publicações especializadas, ou até mesmo de estudos mais documentados de tipo universitário, pois não acredita na definição de um padrão da crítica, uma vez que seus critérios de julgamento variam de acordo com as posições estéticas e ideológicas que cada crítico tem da atividade teatral e da encenação. E finaliza ressaltando a necessidade do crítico estar desarmado ao realizar a análise de um espetáculo.

A partir destas definições acerca do significado da palavra crítica, percebemos a colocação daquele que exerce o ofício da crítica como ‘julgador’, entretanto, não localizamos o crítico como alguém rijo, ou que se coloque acima das obras observadas.

Aceitamos a palavra julgador como aquele que decide “como juiz ou como árbitro; aprecia; conjectura; supõe; imagina; avalia; forma juízo crítico; reputa; considera; tem em conta de” (BUENO, 1996, p. 381), ou seja, percebemos o crítico como o *yin e yang*, como aquele capaz de equilibrar as observações, as emoções e os desconfortos que uma obra artística pode vir a causar. O crítico é o indivíduo que intenta realizar uma análise de maneira justa e balanceada. A crítica em si é também uma análise de juízos de valor emitidos acerca de alguma arte, sendo assim, ela, de fato, reconhece e define objetos artísticos como tais; nela estão implícitos os gostos, ponderações, interpretações do olhar que a observa, o que não coloca o crítico em um lugar distante da obra e do ato de pensar a mesma. É exatamente esse um dos pontos a ser observado neste trabalho, qual alcance que a crítica possui?

A crítica como hoje a conhecemos surgiu no século XVIII,

[...] num ambiente caracterizado pelos salões literários e artísticos, acompanhando as exposições periódicas, o surgimento de um público e o desenvolvimento da imprensa. Os escritos de Denis Diderot (1713-1784) exemplificam o feitio da crítica de arte especializada, que se ancora em formulações teórico-filosóficas, mas traz a marca do comentário feito no calor da hora sobre a produção que se apresenta aos olhos do espectador. Nesse momento, observam-se as primeiras tentativas de distinguir mais nitidamente crítica de arte e história da arte, que aparecem como domínios distintos: o historiador voltado para a arte do passado e o crítico comprometido com a análise da produção do seu tempo (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Crítica de Arte, [s.d.]).

Estes apontamentos nos levam a crer que o surgimento desta função que aqui estamos a estudar inicia-se nas análises pictóricas dos grandes artistas da época, onde o crítico possivelmente passou a observar e comentar de maneira direta o que entra em contato com campo de saber. Charles Baudelaire (2006) que é apontado como um dos grandes críticos de arte deste período, ao analisar o trabalho de Constantin Guys, a quem se refere como C.G. em *O Pintor da Vida Moderna* (2006), fala dos diversos elementos que implicam na construção de um bom trabalho sob sua perspectiva, pois é fato que toda crítica tem muito das particularidades do crítico, isto é, de suas escolhas, gostos e influências. Neste ensaio crítico sobre o trabalho de C. Guys, Baudelaire (2006), atua como crítico, sendo assim observaremos algumas análises do autor postas em sua obra, para compreender alguns dos posicionamentos do autor enquanto crítico.

Em 1960, Galante de Souza (CARVALHO, 2004, p. 13), em livro sobre a evolução teatral no Brasil, afirmava que muito pouco se poderia dizer sobre a história do teatro no período colonial e menos ainda em matéria de crítica teatral. Ainda em nosso tempo é possível perceber essa escassez de matéria acerca do universo crítico, e em se tratando da história da crítica esse número é ainda menor.

O primeiro relato acerca da escrita crítica é de 1790, onde o então Ouvidor geral de Cuiabá, Diogo de Toledo Lara Ordonhes, produz o que para nós seria uma das primeiras críticas a que se tem notícia acerca do universo artístico. Essa crítica teria sido produzida por Dom Diogo de Toledo ao lhe concederem uma homenagem. Carvalho (2004, p. 67) ressalta que não foi uma simples homenagem, pois as apresentações envolviam – duraram trinta e seis dias ininterruptos, entre os dias nove de agosto e onze de setembro para reverenciar Ordonhes – bailes, cavalhadas, óperas, tragédias, comédias, entremeses<sup>1</sup> e recitação de poesias. Durante a festa participaram indivíduos de todos os estratos sociais, tais como gente abastada e humilde, mulatos e escravos, crianças e velhos, homens e mulheres.

Este acontecimento viria ser reconhecido como o marco mais importante da cultura teatral do país, entretanto não foi noticiado pelo cronista mato-grossense Joaquim da Costa Sequeira, fato este tido como curioso à época, haja vista que Sequeira estava presente e era um dos mais ativos participantes durante todo o mês de homenagens a Dom Diogo de Toledo (CARVALHO, 2004, p. 68). Inclusive o mesmo declara “[...] a doidera cênica do cuiabano de 1790 talvez tivesse sido a mais grave de toda história do teatro nacional. Vinte peças em trinta e sete noites festivas” (SEQUEIRA *apud* CARVALHO, 2004, p. 68).

A crítica produzida por Dom Diogo de Toledo agrega relevância segundo Carvalho (2004, p. 81), sobretudo por ressaltar não apenas questões artísticas, mas também fatos que circundavam a democracia presente no tablado da época, Ordonhes também analisa em seu texto questões acerca da qualidade dos atores e ensaiadores, tal como a dramaturgia apresentada.

Esta noite saiu a público comédia de “Tamerlão na Pérsia”, representada pelos crioulos. Quem ouvir falar neste nome dirá que foi função de negros, inculcando neste dito a ideia geral que justamente se tem que estes nunca fazem coisa perfeita e antes dão muito que rir e criticar. Porém não é assim a respeito de um certo número de crioulos que aqui há; bastava ver-se uma grande figura que eles têm: esta é um preto que há pouco se libertou, chamado Victoriano. Eles talvez sejam inimitáveis neste teatro nos papéis de caráter violento e ativo. Todos os mais companheiros são bons e já têm merecido aplausos nos anos passados. Eles, além da comédia, cantaram muitos recitados, árias e duetos, que aprenderam com grande trabalho e como só faziam por curiosidade causaram muito gosto [...] (ORDONES, 1790 *apud* CARVALHO, 2004, p. 112-113).

Dom Diogo de Toledo Lara e Ordonhes possuía formação intelectual europeia, já que havia se formado em Coimbra e morado posteriormente por longo período na

---

<sup>1</sup> Peça curta cômica, no decorrer de uma festa ou entre atos de uma tragédia ou de uma comédia, onde se apresenta as personagens do povo. Lope de Rueda, Benavente, Cervantes e Calderón foram mestres do gênero (PAVIS, 2003, p. 129).

cidade de Lisboa. Tinha em seu currículo diversos cargos de importância, convívio nas melhores rodas literárias, tornando-se também assíduo frequentador de teatros. Era tido como homem de largo prestígio e de ampla cultura humanística, fatos estes que lhe atestavam dados suficientes para presumir sua capacidade na produção das críticas por ele escritas a partir das peças apresentadas, segundo afirma Carvalho (2004, p. 96 - 97).

No passar dos anos ocorreu o surgimento no país das academias especialmente dedicadas às artes, podemos então conjecturar o aumento nas produções de escrita crítica. Em 1826, surge a Academia Imperial de Belas Artes (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL). Academia Imperial de Belas Artes (AIBA, [s.d.]), no Rio de Janeiro, inaugurando também o ensino formal de arte no país, com isso, é possível que tenha alguma incidência de artistas e “eruditos” que passam a analisar a arte feita e apresentada em território nacional. Sabemos e apresentaremos mais a frente que dez anos após a criação da AIBA nasce o ofício de crítico teatral (FARIA, 2001).

Com a instalação das academias de artes no país passamos a ter em terras brasileiras um maior número de olhares voltados para os estudos das artes e mais ainda, uma provável visão reflexiva sobre as produções artísticas. Sabemos que inicialmente esta crítica escrita era direcionada a pequena parte da comunidade, uma vez que a educação não possuía o alcance atual, como vimos a exemplo em Carvalho (2004) através de seu relato sobre a crítica de Ordonhes em 1790, época que poucos possuíam leitura e oportunidades de estudo.

Ao longo dos anos a crítica passa a ser divulgada, saindo da margem social para publicações em jornais, por exemplo, tornando possível o acesso às observações realizadas por diversos escritores, popularizando também este meio de expressão. Havia à época de Ordonhes (CARVALHO, 2004) uma dificuldade presente na propagação das apreciações acerca da arte, haja vista que muito do que se escrevia eram relatos pessoais com função de exercício de escrita e raciocínio, como supomos a respeito da crítica de Ordonhes, que demora décadas para ser difundida.

“Entre os séculos XVI e XVIII, a circulação multiplicada do escrito impresso modificou as formas de sociabilidade, autorizou novos pensamentos, transformou as relações com o poder”, Chartier (1991, p. 178) nesta fala reforça a importância dos escritos publicados para a divulgação de ideias, e em nosso caso em particular, para a difusão da crítica teatral.

Com as transformações advindas através dos tempos nas formas de expressão surgem teorias acerca da língua e da arte, tais como a teoria autobiográfica<sup>2</sup>, determinista<sup>3</sup>, expressionista<sup>4</sup>, impressionista<sup>5</sup>, dentre outras. Teorias estas que muitas vezes se embasam na crítica literária. Uma vez que a arte não é mero entretenimento, ela provoca reflexão e transformação em seu entorno, sendo assim, a linguagem é usada de forma artística, dado que todo conhecimento humano perpassa por ela. O que podemos notar é a presença destas linguagens no olhar crítico, pois por vezes este passa a direcionar a arte do momento.

Baudelaire (2006) ao analisar algumas das obras do período moderno, deixa evidente em seus relatos que o moderno não está automaticamente dentro da arte por esta encontrar-se inserida no mesmo período. O autor dá ao artista o poder de determinar as características de sua criação, sendo essas escolhas conscientes ou não, pois é o artista quem se utilizará dos elementos que o aprouver para construir sua arte. Desta forma, o pensador, finda dizendo que a modernidade, não se define pelo tempo em si e sim pela atitude e consciência desta modernidade que o artista possui.

Assim como Baudelaire argui o moderno dentro da modernidade, os críticos questionam diversos conceitos ao longo de sua escrita, exercício que o torna agente ativo dentro do fazer artístico, haja vista que pensar a obra é também um ato de transformação de signos e significados.

Com o aumento da circulação de materiais impressos, cria-se uma comunidade de leitores específicos, ávidos por conhecimento diverso, estes leitores com o decorrer da história e transformação das mídias podem tornar-se também agentes da escrita

---

<sup>2</sup> Quando a representação linguística “pretende estabelecer referência a uma realidade externa ao texto, vinculada a pessoa física e real do autor, e ao passado desta pessoa, pertence ao discurso pragmático e não ficcional” (GALLE, 2006, p. 65); desta forma é alvo das objeções recorrentes que possa requerer a “verdade”, tal como Nietzsche afirma “a verdade não é mais do que ‘um exército volátil de metáforas, metonímias e antropomorfismos’ cujo teor ilusório apenas foi esquecido” (GALLE, 2006, p. 65).

<sup>3</sup> Segundo vocabulário de filosofia, determinismo é a teoria que não crê no livre-arbítrio, uma vez que tudo está determinado, isto é, tudo no universo está submetido a leis necessárias e imutáveis, e o sentimento de liberdade não passa de uma ilusão subjetiva (JAPIASSÚ, MARCONDES, 2001, p. 52).

<sup>4</sup> Teoria da expressão. Arte de expor do interior para o exterior. Sujeito que imprime o objeto por si. Expressionismo é sinônimo de um amplo movimento heterogêneo, movimento este que propõe uma arte pessoal e intuitiva, onde existe o predomínio da “expressão” em oposição à realidade “impressão”. O expressionismo compreende a deformação da realidade como forma de expressão subjetiva a natureza e o ser humano, dando vazão à expressão de sentimentos em relação à simples descrição objetiva da realidade (BORIE, ROUGEMONT, SCHERER, 2011, p. 415-421).

<sup>5</sup> Teoria da luz e da percepção da cor, o impressionista “pinta” a cor exposta e não os reflexos que incidem nela. Reproduz as impressões sensoriais presentes em um incidente ou cena, em vez de interpretar, eles descrevem as impressões dos sentidos e só num segundo momento os detalhes a elas associadas, numa tentativa de recriar o mecanismo da percepção humana (HAUSER, 1972, p. 1047-1112).

analítica acerca do universo artístico. “Daí a atenção voltada para a matéria com que se opera o encontro entre ‘o mundo do texto’ e o ‘mundo do leitor’ [...]” (CHARTIER, 1991, p. 178). Neste caso, Chartier nos permite fazer apontamento para as questões que envolvem a recepção à obra, haja vista que esta leitura é preenchida pelos dois mundos acima mencionados.

### *1.2 – O lugar da crítica no teatro – crítica e seu lugar*

Como falado anteriormente, a crítica possivelmente se torna um meio de ligação entre mudo do texto (teatro) e mundo do leitor (espectador), haja vista que ela lê a encenação, deglute e lança através de seus escritos impressões daquilo que experienciou com a montagem. Quando entramos em contato com um material escrito, este de alguma maneira possui uma influência direta em nossas percepções acerca das questões abordadas, a transformação provocada nos indivíduos a partir da leitura pode trazer aos receptores, mudanças, dúvidas e possíveis respostas: “a obra literária não é mensagem, é fim em si própria. A linguagem nunca pode dizer o mundo, pois ao dizê-lo está criando um outro mundo, um mundo em segundo grau regido por leis próprias que são as da própria linguagem” (BARTHES, 1970, p. 9).

Esta criação e recriação do mundo a que se refere Barthes podem ocorrer na escrita crítica, uma vez que a crítica é também um ‘mundo’ por si só, ela traz algo novo através de suas pautas, novos olhares, novas informações. A escrita crítica passa a existir independente da obra artística assim que é posta no papel, ou qualquer meio em que se crie, visto que ‘ganha’ vida. A obra é seu ponto de partida, mas o que o crítico produz vai além da análise dos elementos cênicos assistidos.

O trabalho do crítico consiste em diversos elementos, como refletir a obra, por exemplo, mas é importante ressaltar que o crítico não possui em si, todo o sentido da obra, não é possível realizar uma leitura única da arte contatada, uma vez que esse sentido não é produzido somente a partir de um olhar: “[...] o autor não produz mais do que presunções de sentido, formas por assim dizer e é o mundo que as preenche” (BARTHES, 1970, p. 16). Neste ponto Barthes nos traz a localização exata da crítica, ou seja, o crítico ao produzir a crítica, se torna um criador de formas e o “mundo” as preencherão de acordo com as leituras singulares de cada indivíduo.

Em 1836, Justiniano José da Rocha já defendia a ideia que o teatro deveria ser comentado nos jornais. Segundo Faria (2001, p. 25), até a época existia uma ou outra

“correspondência laudatória” no *Jornal do Comércio*. Desta forma Justiniano pretende trazer ao Brasil uma nova atividade, a de crítico teatral, função esta que traria ao cenário teatral brasileiro algo inédito até então.

Neste ponto sabemos que houve anteriormente outros homens que exercitaram a função de crítico teatral, um destes homens aqui antes já fora apresentado, como Dom Diogo Toledo, que escreveu em 1790 a então primeira crítica teatral (CARVALHO, 2004). Entretanto, o ofício de crítico teatral não fora instaurado na colônia, nem mesmo perpetuado até o século XIX, pois ao que parece Ordonhes guardou a si sua escrita crítica sobre as peças apresentadas durante todo o mês de agosto.

O conhecido literato Machado de Assis configura dentre estes outros nomes que preenchem a história da crítica teatral brasileira, pois em 1859 passou a escrever críticas teatrais para o jornal *O Espelho*. Em 1860 escreveu para a *Revista de Teatros*, onde analisou a literatura e montagem de *Dama das Camélias* em contraponto a *O Casamento de Olímpia*, exaltando a atuação da portuguesa Gabriela da Cunha na montagem de *Dama das Camélias* de Dumas Filho, afirmando:

Confesso, não me cansa nunca esse magnífico drama. Mas não me cansa com essa Margarida Gautier que a Sra. D. Gabriela nos sabe dar; frívola ao princípio, depois sentimental, depois apaixonada, resignada enfim no alto do seu amor, tendo percorrido a escala gradual desse sentimento lustral que a lava da culpa e lhe ergue uma coroa de flores em sua sepultura de tísica. Com essa Margarida pálida e arquejando do quarto ato, desvairada com a afronta de Armando, procurando colher e adivinhar as suas palavras, e curvando-se pouco a pouco à proporção que elas lhe caem dos lábios, até ao grito final, expressão sintética de um despedaçar interno de ilusões e de vida. Com essa Margarida do quinto ato, abatida e prostrada, que morre quando parecia voltar à vida, com o riso nos lábios e a mocidade na frente (FARIA, 2001, p. 507).

O autor, ao analisar a montagem, percorre pelas interpretações presentes no espetáculo teatral. Em relação a alguns atores executa relato minucioso e em outros momentos realiza breve fala prometendo entrar em mais detalhes em escritos futuros. Machado de Assis ao realizar suas análises críticas, por vezes ponderava com extremo cuidado e atenção a literatura escolhida, para ele este elemento era de suma importância na construção de uma obra teatral de qualidade. Tanto que manifesta claramente em alguns momentos sua preferência de estilo, depositando no realismo seu gosto. Podemos perceber essa escolha quando o autor diz, por exemplo, que a melhora interpretativa de Joaquim Augusto<sup>6</sup>, se deu quando este se transferiu para o Grupo Ginásio Dramático, pois “veio mostrar-nos a transfiguração de uma vocação erradra em um clima

<sup>6</sup> Ator nascido no Rio de Janeiro em 1825, inicia sua carreira muito jovem na companhia dramática de João Caetano. Vem a se consagrar como intérprete, trabalhando ao lado de Furtado Coelho e da atriz portuguesa Gabriela da Cunha, em diversas peças realistas (FARIA, 2008, p. 142).

que lhe não convinha, e que forçosamente lhe nulificava a aptidão e a inteligência” (FARIA, 2008, p. 141).

A crítica teatral machadiana contempla grandes atores do cenário brasileiro e mundial, tal como João Caetano, Furtado Coelho, Florindo Joaquim da Silva, Ludovina Soares da Costa, Ristori, Ernesto Rossi, dentre outros. O autor exerce essa função de crítico teatral até 1871, onde se localiza seus últimos escritos críticos. Podemos notar nas críticas machadianas, uma presença forte da análise interpretativa dos atores, assim como antes já fora mencionado, bem como das escolhas textuais. Machado exalta ou rebaixa os caminhos interpretativos propostos ao decorrer das peças que analisa, deixando evidente que o que mais lhe apraz é uma atuação sem excessos, sem exageros. O autor por vezes faz questão de exaltar quando identifica na atuação elementos que demarcam o estudo e empenho do ator ou atriz na construção da personagem.

Ainda que Dom Diogo de Toledo e possivelmente outros tantos tenham produzido alguma crítica teatral nos anos anteriores, foi Justiniano da Rocha que inovou ao propor a criação efetiva desta função, possibilitando através do meio de comunicação comum à época a divulgação das mesmas. Com esta mudança Justiniano afirma: “[...] nenhuma peça nova deixaremos ir à cena sem que análise crítica faça sobressair seus defeitos e sua beleza, sua boa ou má representação. O elogio, a censura, serão sempre imparciais, procuraremos fazer que sejam justos e judiciosos” (FARIA, 2001, p. 25).

Contanto a crítica teatral no Brasil nasce com Justiniano José da Rocha (FARIA, 2001), momento extremamente oportuno, visto que João Caetano em 1836 começa a encenar dramas românticos de Alexandre Dumas e Victor Hugo. Sua primeira peça é julgada com condescendência e boa vontade, fato que não se repete na segunda montagem *Mas o Rei se Diverte* que recebe crítica desfavorável de Justiniano:

Ainda crimes, ainda horrores! Ainda o Teatro Constitucional não abandonou seu sistema de depredações das peças da escola romântica! Depois dos incestuosos deboches da *Torre de Nesle*, quantos crimes não têm reproduzido a nossa cena! Que horrível esperdício de sangue, e de atentados! Agora dâ-nos o divertimento de um rei; esse rei é o vencedor de Marignan, o protetor das letras, o cavaleiro discípulo de Bayard: esse rei é Francisco I, Francisco I que só tinha dois cultos, o da honra e o do amor. Esperávamos, portanto uma peça agradável, esperávamos ver o rei cavaleiro em toda sua glória, em todo seu esplendor; enganamo-nos: O Francisco I do drama não é o Francisco I da história, é um homem sem pejo, sem brio, que desce às tabernas, que se entrega a meretrizes (FARIA, 2001, p. 25).

Neste trecho não se evidencia uma análise das atuações e dos demais elementos da montagem como estamos habituados na atualidade. Características estas distintas à escrita de Machado, como já observamos anteriormente. Entretanto, o autor traz em seu

texto análise superficial e breve das escolhas interpretativas, sem mencionar ou identificar os artistas envolvidos.

Para Faria (2001), a posição do crítico em relação às pregações acerca da moralidade é fato a se observar, pois este enfatiza sua repulsa a presença de cenas tidas por ele como “imorais”. Justiniano põe em questão a ausência da conduta moral dos personagens envolvidos, tal como o *Rei Francisco I*, que chega a cometer o ato de estupro da personagem Branca (FARIA, 2001, p. 25).

Mais a frente esclarece Faria, utilizando-se de Décio de Almeida Prado, que o motivo do desconforto de Justiniano acerca da moral presente na peça caracteriza-se pela dificuldade em separar o drama do melodrama presente à época. Isentando assim, a responsabilidade do crítico nesta “falha” ao observar que nem mesmo no teatro francês esta era clara.

Com a intervenção realizada por Justiniano, instaura-se nos jornais da época um setor reservado às críticas teatrais. No futuro, este espaço surgirá dentro de algumas revistas. Com estas mudanças a crítica passa a ter uma maior divulgação e circulação, dando a uma parte da comunidade maior acesso às análises realizadas.

No século XX surgem outros nomes dentro da crítica teatral brasileira, tal como Décio de Almeida Prado<sup>7</sup>, Gustavo Dória<sup>8</sup>, Pascoal Carlos Magno<sup>9</sup>, Bárbara Heliodora<sup>10</sup>, Henrique Oscar<sup>11</sup>, Sábatto Magaldi<sup>12</sup>, Clóvis Garcia<sup>13</sup>, Miroel Silveira<sup>14</sup>, Rugero

---

<sup>7</sup> O mais influente crítico teatral paulista ao longo de todo o seu exercício profissional, que se inicia em meados da década de 1940 e segue até fins dos anos 1960 (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Décio de Almeida Prado, [s.d.]).

<sup>8</sup> Em meados dos anos 40, inicia carreira de crítico na *Folha Carioca*. Na década de 50, passa a assinar a coluna de teatro de *O Globo*, na qual escreve até início dos anos 60 sobre os espetáculos marcantes da história do período. Transfere-se, em 1960, para *O Mundo Ilustrado*. Funda, em 1958, juntamente com outros críticos cariocas, o Círculo Independente de Críticos Teatrais, CICT, organização que marca época através de firmes tomadas de posição e diversificadas promoções culturais (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Gustavo Dória, [s.d.]).

<sup>9</sup> Assume em 1946 a coluna de crítica do jornal *Democracia* e, em 1947, a do *Correio da Manhã*, que assina até 1961, exercendo forte influência no panorama teatral (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Pascoal Carlos Magno, [s.d.]).

<sup>10</sup> Inicia sua carreira em 1958, como crítica teatral da *Tribuna da Imprensa*. De 1958 a 1964 assina a coluna especializada do *Jornal do Brasil*, tem uma posição de destaque no esforço de modernização da crítica teatral carioca é, reconhecidamente, a grande autoridade nacional em William Shakespeare, tendo representado o país em congressos internacionais e publicado ensaios em renomadas revistas estrangeiras, tais como o *Shakespeare Survey*, editado na Inglaterra (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Barbara Heliodora, [s.d.]).

<sup>11</sup> Assina a coluna de teatro no jornal carioca *Diário de Notícias*, entre as décadas de 1950 e 1970. Participa ativamente do movimento de renovação da crítica teatral carioca, impulsionado pela criação, em 1958, do Círculo Independente de Críticos Teatrais, que contribui de forma efetiva na consolidação do processo de legitimação do teatro brasileiro moderno (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Henrique Oscar, [s.d.]).

Jacobbi<sup>15</sup>, Alberto D'Aversa<sup>16</sup>, dentre outros. Estes e outros nomes da crítica teatral brasileira mudam a escrita crítica junto com as interferências que o teatro vêm sofrendo com o passar dos anos.

Sabemos através da história que com as existências das guerras pelo mundo e com a ditadura civil-militar brasileira de 1964 a liberdade de escrita e interpretação diminui, pois é ação recorrente à ditadura a censura, junto com as mudanças provocadas pela militarização em boa parte do século passado, nasce o cinema e outras formas de diversões, fatores que também interferiram na escrita crítica.

Barthes (1970, p. 33) diz que “o escritor é o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra”, pois para o autor “[...] escrever é verbo intransitivo”, ou seja, ao escrever não se faz necessário complemento. Trazemos esta observação à luz da crítica, uma vez que ela já possui em si todo sentido necessário, a crítica não é dotada do sentido completo da obra de arte, pois esta seria uma função impossível, visto que ela mesma se torna uma nova obra, um novo meio artístico produzido a partir da primeira. Tal como afirma Chartier (1991), e logo em seguida o próprio Barthes, ambas perspectivas dos autores nos permite perceber que o sentido completo deste mundo é impossível de apreender. Neste caso, podemos ponderar que cada um constrói o mundo em si, ou seja, cada leitor ressignifica a obra artística, tal como a crítica produzida, cada indivíduo constrói com suas singularidades o sentido do que é experienciado e lido.

A crítica ocupa o lugar da instigação destes sentidos, ela pode ser o meio provocador, o meio que desloca o receptor, mas não pertence a ela e nem mesmo à obra

---

<sup>12</sup> De 1950 a 1953, atua como crítico teatral do *Diário Carioca* envia colaboração da França, enquanto lá permanece de 1952 a 1953. Pertence ao primeiro escalão intelectual brasileiro, influente pensador ligado a momentos decisivos da história do teatro brasileiro. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Sábató Magaldi, [s.d.]).

<sup>13</sup> Tem em 1950 sua contribuição reconhecida como crítico pioneiro voltado às atividades do teatro infantil (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Clóvis Garcia, [s.d.]).

<sup>14</sup> Homem de teatro que ocupa várias funções em atividades teatrais, ligado a grandes companhias dos anos 1940 e 1950, como Os Comediantes e Teatro Popular de Arte (TPA), a partir de 1947, torna-se colaborador da *Folha da Manhã* (atual *Folha de São Paulo*), em que faz crítica teatral por dez anos (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Miroel Silveira, [s.d.]).

<sup>15</sup> Pertencente à geração de encenadores italianos que chegam ao Brasil nos anos 1950, liga-se a diversas experiências de renovação do panorama teatral, especialmente o Teatro Popular de Arte, e o Teatro Brasileiro de Comédia. Exerce diversificada atividade como encenador, roteirista de cinema, crítico de teatro e cinema, colaborando com importantes figuras do teatro italiano, como Bragaglia, Paolo Grassi, Giorgio Strehler, Luchino Visconti, Vito Pandolfi (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Rugero Jacobbi, [s.d.]).

<sup>16</sup> Diretor italiano que atua principalmente no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) a partir de 1969, distinguindo-se também na atividade didática em diversas escolas de teatro e reconhecido pela crítica jornalística de espetáculos (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Alberto D'Aversa, [s.d.]).

todo o sentido. Esta junção única de signos e significados está no entre. E não é possível possuir a detenção dela como um todo. Posto isto, localizamos a escrita crítica como um processo constante de transformações na leitura da arte, uma vez que ela é um dos elementos significantes da obra, sendo assim seu recorte nos auxilia na leitura dos possíveis processos receptivos.

### *1.3 – A trajetória da crítica a partir do fim do séc. XX e as questões emergentes advindas dela*

Na década de 90 a crítica de jornal possuía um forte alcance no cenário teatral brasileiro. As pessoas recorriam aos jornais para obter informações acerca de um espetáculo, para alimentarem seus intelectos com cultura e reflexões artísticas, tanto que os tradicionais jornais reservavam grande e importante espaço para a realização de análises críticas teatrais. Em meados de 1980 a crítica de jornal passa por transições impostas pela perda de espaço, mudanças da escrita crítica, como também alteração em seu corpo crítico.

Estas alterações influenciam claramente na qualidade e alcance exercidos pela crítica até então. Yan Michalski (2008) relata em artigo como era a responsabilidade da função que exerceu por 19 anos ao nos contar parte do discurso em que fora recebido em sua chegada ao *Jornal do Brasil*, o crítico e pesquisador traz em seu artigo apontamentos que traçam os caminhos percorridos pela crítica teatral a partir de então.

É provável que relativamente poucos leitores leigos se tenham dado bem conta desse processo de esvaziamento que a crítica tem sofrido ultimamente. E é provável que mesmo os artistas não tenham, no seu conjunto, percebido essa evolução com a devida clareza: pelo menos não se tem notícia de qualquer manifestação de preocupação, por parte da categoria, para com os declinantes destinos da crítica teatral brasileira (MICHALSKI, 2008).

Neste trecho percebemos indicações das mudanças que viriam a sofrer a crítica teatral brasileira. Por muito tempo a crítica teatral não possuia um espaço próprio, era produzida de forma aleatória, muitas delas provavelmente nem chegaram a serem lidas, por vezes eram escritas em forma de carta, em alguns casos relatos reflexivos que se perdiam no tempo, fato que se confirma, por exemplo, com as críticas de Dom Diogo de Toledo que teve suas críticas desconhecida por longos anos.

Ana Bernstein (2005, p. 45-46) faz um breve traçado dos perfis das críticas de 1923 a 1940, falando que estas não eram críticas específicas. A autora afirma que quase todos os jornais possuíam espaço ao noticiário teatral, mas que pouco se publicava neste mesmo espaço, por vezes era publicado uma única crítica, que tinha por costume

segundo ela possuir de 15 a 20 linhas no máximo. Bernstein elenca ainda os elementos comuns presente às críticas do período tais como o bom gosto, a beleza, a correção, a elegância e graciosidade das atrizes, o brilho dos cenários, a comicidade do texto, a leveza da peça. Em exemplo a autora traz duas críticas, a primeira que analisa *Suicídio por amor*, de Abadie Faria Rosa, o crítico escreve:

Aurora Aboim, a dra. Leonor, seguiu-o [Procópio Ferreira] na trajetória luminosa. Trata-se de alguém que reúne a arte o fascínio de mulher sedutora. ‘Chic’, elegantíssima, de singular bom gosto, vestiu ‘toilletes’ que prenderam a atenção da plateia (BERNSTEIN, 2005, p. 46).

E a segunda crítica publicada no *Diário de Notícias* a respeito da montagem *Uma mulher e três palhaços* por Os Comediantes:

[...] a peça foi representada com muito bom gosto dentro de um ambiente original, gracioso e interessantíssimo. [...] A sra. Mary Cardoso esteve encantadora pela sua graça pessoal, o encanto de suas atitudes e, sobretudo, pela linha que imprimiu à personagem. A sua figurinha, muito gentil, casava-se perfeitamente com a Isabel que fez viver dentro da mais extravagante feminilidade (BERNSTEIN, 2005, p. 46).

Nestes dois exemplos trazidos pela autora percebemos que os itens elucidados pela crítica estão dentro os citados anteriormente por Bernstein, e pouco nos elucida acerca da montagem, pois são comentários vagos e imprecisos focados na graça, no gosto e elegância das atrizes, em sua beleza e docura, elementos estes que são inerentes a pessoa e não a personagem, percebe-se portanto que o trabalho crítico foca na descrição do que se passa em cena e não na reflexão da obra, característica distinta das críticas de Décio de Almeida Prado, por exemplo, uma vez que o crítico, que era também um estudioso do teatro, traz em sua escrita uma análise reflexiva das obras em que se propôs criticar.

Bernstein traz também junto ao caráter social a que pertenciam as críticas da época o aspecto publicitário delas, uma vez que não há, à época, crítico especializado. Com o passar dos anos o teatro brasileiro começa a trilhar um novo caminho com as montagens de *Vestido de Noiva* pelo grupo Os Comediantes, e com isso cria-se uma divisão das opiniões críticas. Uma vê na mudança trazida pelo grupo um caminho novo, de desafios e proposições interessantes, o outro percebe a cena teatral diferente, uma vez que pensa as escolhas cênicas do grupo como a subvenção e o amadorismo.

Alguns críticos de então não cansam em apontar os problemas presentes nas montagens de *Os Comediantes*, como Abadie Faria: “[...] Os Comediantes foram favorecidos por uma larga subvenção. Os espetáculos têm a obrigação de ser, pelo menos, de grande atração visual” (*apud* BERNSTEIN, 2005, p. 48). Com essa colocação o crítico traz como insatisfação a não preocupação do grupo com a beleza

cênica, uma vez que propõe a cena um cenário simplificado, uma montagem sem grande apelo visual. Colocando em questão também a qualidade dos atores e os motivos que os levam a almejar esse ofício, pois Bernstein (2005, p. 48) ressalta que o artista tem que possuir algo além de beleza, precisa trazer a verdade da cena com a alma; uma vez que este não surge apenas através do estudo, é preciso que tenha vocação, ou seja, faz-se necessário que a arte esteja nele; que esta não seja uma escolha, mas sim o que o artista é por completo.

Os Comediantes trazem com as características presentes em suas montagens a discussão acerca do teatro profissional (ou teatro para rir) e o teatro-arte. Uma vez que segundo Bernstein (2005, p. 48-49) eleva os padrões de representação, exigindo uma nova mentalidade teatral e de novos profissionais formados dentro dessa mentalidade, bem como a formação de um público, fato que passa a incorrer nos textos críticos durante toda a década de 1940.

Até 1940 o cenário teatral paulista era muito dissolvido, havia na capital paulista poucos grupos de teatro profissional e ainda assim os que haviam possuía pouca estabilidade. Segundo Bernstein (2005, p. 54) o que passa de significativo na cidade de São Paulo à época, é a criação de grupos amadores como o: Teatro experimental, de Alfredo Mesquita, Grupo Universitário de Décio de Almeida Prado, a Sociedade de Artistas Amadores de São Paulo, organizado por Madalena Nicol e o English Players, grupo da comunidade inglesa. Grupos estes que sob a coordenação de Franco Zampari, formariam mais à frente o TBC-Teatro Brasileiro de Comédia. Estes grupos tinham ideologia semelhante ao grupo Os Comediantes e buscavam com seu trabalho realizar um teatro-arte, queriam elevar o nível do teatro brasileiro, educando assim o público para este “novo” conceito de teatro.

Com as mudanças advindas com o tempo dentro da cena e fora dela, existe também um acompanhamento da crítica teatral, que passa a possuir críticos especializados, tal como Décio de Almeida Prado, que em 1941, escreve seus primeiros textos de crítica teatral para a *Revista Clima*. E é como responsável dos cadernos de teatro desta revista que Almeida Prado exerce sua função tornando-se posteriormente responsável pela crítica teatral do jornal *O Estado de São Paulo*, função que exerceu por 22 anos (BERNSTEIN, 2005, p. 65).

Com o surgimento de críticos especializados a crítica teatral passa a trabalhar com critérios de análise e reflexão, deixando em certa medida para trás suas características superficiais, sendo que Décio de Almeida Prado é um dos críticos que

produz número significativo de críticas analíticas. Essa alteração no cenário crítico teatral trazido com as revistas especializadas, tal como ocorreu com a criação da *Revista Clima* onde seus fundadores figuram entre os mais importantes críticos culturais de seu tempo (BERNSTEIN, 2005, p. 65), fez surgir outros importantes críticos para além destes, assim como Bárbara Heliodora e sua crítica erudita e irônica; Sábato Magaldi, com a lucidez dos seus pontos de vista; Paulo Francis com seu olhar político; Gustavo Dória e Henrique Oscar, com crítica que trabalha com a inicialização do público, estimulando o interesse ao teatro (MICHALSKI, 2008).

Toda esta mudança em que a crítica teatral perpassa é expressa de maneira clara e objetiva através das palavras de Yan Michalski, que mais uma vez relembra as características menos “nobres” que pertenceram à crítica do passado, salvando alguns dos críticos desta época e localizando em Prado a análise profunda do teatro.

É verdade que a tradição da crítica teatral brasileira não é especialmente lisonjeira: com algumas exceções, entre os quais escritores do gabinete de um Arthur Azevedo ou de um Machado de Assis, que chegaram a ser críticos atuantes, no seu conjunto ela assumiu, no passado, uma linha paternalista e acomodada que pouco podia contribuir para a abertura de uma discussão fértil em torno do teatro. Mas não foi por eufemismo que mencionei acima “período de esplendor” da nossa crítica. Quando comecei a fazer teatro, em 1955, e mesmo quando comecei a criticar, em 1963, Décio de Almeida Prado dava prosseguimento, em São Paulo, à memorável tarefa de analisar em profundidade, através dos seus exemplares artigos no Estadão, o movimento do TBC, seus filhotes, e seus opositores, que desde o fim da década de 40 vinha mudando a mentalidade do teatro brasileiro [...] (MICHALSKI, 2008).

Yan Michalski (2008) vai além ao ressaltar a importância do choque que por vezes existia entre os artistas e os críticos, cita inclusive um atrito entre Rosenfeld e José Celso Martinez, o estudioso marca a ação destes embates no crescimento teatral, para ele alguns destes choques de opiniões eram saudáveis, pois elevam a discussão crítica em níveis altíssimos e matém à discussão teatral acesa e interessante.

Michalski analisa o declínio da crítica, apontando a redução das linhas a serem publicadas como um forte elemento, pois segundo ele era impossível realizar uma boa argumentação em um mini-espelho. O crítico pontua ainda a diluição da opinião dentro da escrita, dizendo que: “[...] essa redução do espaço veio acompanhada de uma ofensiva anti-analítica e anti-opinativa” (MICHALSKI, 2008), trazendo junto a ela o preconceito contra o crítico que passa a ser visto como “um manipulador da opinião pública e detentor de um poder abusivo” (MICHALSKI, 2008).

Essas palavras de Michalski nos mostra parte da ideia irreal que se fez à época acerca da escrita crítica. Dizemos irreal porque ainda que o crítico utilize das questões de gosto ao analisar um espetáculo, este não é no período observado elemento principal

da construção crítica, uma vez que em grande parte o crítico é um especialista das artes e com isso pondera diversos elementos para construir sua ideia acerca da obra. Não estamos colocando aqui o crítico como possuidor da verdade absoluta por ser alguém que reflete a arte, mas saímos em defesa dele no sentido que mesmo que este cometa erros, seriam estes fiéis (fiéis à ideia que ele, o crítico, possui do objeto observado), e é improvável que ele construa uma ideia de encontro com todo e qualquer leitor, logo é certo que alguns ficariam insatisfeitos.

Com a redução espacial instaurada dentro dos jornais a crítica passa a ser cada vez menos reflexiva e mais opinativa e, segundo Michalski (2008) em alguns casos os críticos são desencorajados a escrever posições assumidamente opinativas, ou até determinam a ele normas de conduta lhe tolhendo a liberdade de manifestação. Ele diz que “o teatro só consegue ganhar espaços mais extensos quando serve de assunto mais ‘informativo’ do que ‘crítico’” (MICHALSKI, 2008).

Segundo Michalski é provável que nem mesmo os artistas tenham percebido o esvaziamento da crítica, pois não houve manifestações acerca destas mudanças. O autor reflete que só haviam manifestações quando determinados artistas se ofendiam com as críticas e iam a público para se lamentar, acusando assim os críticos de incompetentes ou de portadores da má fé. Contudo o autor pondera as impossibilidades do presente momento em manter nos jornais críticas como as anteriores, haja vista que:

[...] o tipo de trabalho que Décio de Almeida Prado sempre desenvolveu no Estadão, e que eu cheguei ainda a adotar no JB, com qualquer espetáculo de importância sendo comentados através de uns três artigos sucessivos de até cinco laudas cada, só podia mesmo ser considerado hoje uma aberração. Daí a reduzir drasticamente o espaço disponível e o apoio dados à crítica foi apenas um passo (MICHALSKI, 2008).

Nestas linhas Michalski (2008), assim como Bernstein (2005), pontuam as alterações incorporadas na escrita crítica, esta com a diminuição dos espaços nos jornais e, em alguns casos, com o fim das colunas críticas nos mesmos, passam a migrar pra outros locais, ou iniciam um processo de mudança em sua forma. Criam-se com isso alguns cadernos de teatro e revistas especializadas que passam a ser o acalento para a crítica teatral. Junto também a estas mudanças inicia-se o uso das ditas “legendas”, que nada mais são que notas sobre os espetáculos, dizendo hora, local, resumo e por vezes o preço do ingresso, tornando-se, contudo cada vez mais escasso o encontro de uma análise reflexiva de uma montagem impressa nos jornais.

Junto com este deslocamento sofrido pela crítica, passaram a surgir questões que julgamos pertinentes ao trabalho, uma vez que estamos a falar da crítica a partir de um

espetáculo. A ausência de considerações sobre os espetáculos que circulam o território nacional faz com que se encontre no mercado peças cada vez mais descartáveis, sem propósito claro e por muitas vezes sem preparo, visto que muito pouco se discorre sobre estas montagens. Por sua vez, as peças existentes na atualidade são pouco favoráveis à realização de uma crítica de qualidade:

[...] Não vejo, tampouco, no horizonte qualquer causa importante em que o crítico possa sentir-se estimulado a engajar-se hoje, em benefício do teatro como instituição, como era o caso da luta pela implantação de uma dramaturgia nacional moderna e comprometida com os problemas do país por volta de 1960, ou a luta contra a censura e o arbítrio na etapa subsequente (MICHALSKI, 2008, [s.n]).

Assim como a crítica, parte da população perde com esta transformação, sobretudo aqueles que faziam dela fonte de informação e aprendizagem. A partir das diversas transformações que culminam nos moldes atuais, os programas dos espetáculos já se apresentam com informações que vão além das necessárias, pois como afirma Pavis (2003, p. 35) existe uma preparação do espectador enquanto leigo da obra e um direcionamento do olhar deste acerca da mesma. Estas “legendas” existentes nos programas contemporâneos podem ser lidas como críticas viáveis, ou não passam de uma análise intencionada de alguns em facilitar a leitura do público e assim os guiar pelo caminho proposto de antemão? Esta pergunta não possui um único meio de resposta, haja vista que ambos são caminhos possíveis, pois a crítica não inventa o objeto criticado, ela e o objeto independem entre si, ainda que aquilo sobre o qual a crítica reflete e a reflexão dela estejam interligados.

O universo da crítica não possui um único caminho de construção, entretanto tanto a crítica quanto a obra artística possuem um mesmo objetivo: o outro. Enquanto a arte é feita com o outro, a crítica faz o mesmo processo, porém refletindo-a. Quando ela passa a ser “mera legenda” sua função reflexiva se esvai, uma vez que se torna apenas possível imprimir breves opiniões, sem desenvolver contudo o cerne da ideia.

Estamos até então mapeando junto à história da crítica os caminhos percorridos por ela chegando à atualidade, sabemos, portanto dos espaços que ela vem perdendo e das reduções provocadas em sua escrita. Nos tempos atuais é muito comum antes de assistirmos um filme, procurarmos as críticas, comentários e pontuações<sup>17</sup> acerca do mesmo, desde sua estreia nos cinemas, e por outras tantas vezes levamos em considerações as premiações recebidas por este mesmo filme em festivais de prestígio que mais tem a ver com nossa linha de pensamento e gostos. Este pode vir a ser um

---

<sup>17</sup> Alguns sites utilizam-se de estrelas para qualificar os filmes.

indício do lugar em que a crítica se dirige, ainda que a crítica de teatro esteja em processo de apropriação desta não tão nova plataforma, percebemos, portanto a internet como possível local de publicação deste pensamento reflexivo, uma vez que esta é atual, plural e de fácil acesso.

Em meados de 1940 bastava ir a uma banca de jornal e adquirir um exemplar que junto com as notícias obtinha-se uma observação crítica sobre um determinado espetáculo, livro, concerto ou exposição. No início do século XXI ainda era possível encontrar em alguns jornais maiores este mesmo material, mas na atualidade encontra-se pouco mais que notas curtas.

Entretanto, se direcionarmos a busca para uma plataforma da internet os alcances se multiplicam, já que esta permite o contato com análises feitas de vários lugares. Consequentemente o crítico passa a ocupar um lugar novo e com maiores possibilidades, visto que sua publicação é instantânea e intercontinental, limitando-se apenas pela própria língua e interesses individuais.

Esse processo transformador da crítica desloca com o passar dos anos não só a forma de reflexão do crítico como de seus leitores e dos artistas. Pois se antes ela era publicada quase que exclusivamente em jornais, hoje ela multiplica as possibilidades de visualizações através da internet, dando ao crítico um alcance maior de seu trabalho, ao leitor uma facilidade plural de opiniões e ao artista um meio estendido de divulgação de seu trabalho. Com todas essas transformações trazidas pelo tempo, a crítica ganha e perde, como em todo processo de mudança, entretanto mudar é ação de deslocamento, e todo processo que possui movência é também enriquecedor, mesmo que em menor grau e com os meios de divulgações da crítica não é diferente.

### *1.3.1 – Como o crítico acompanha o deslocamento existente na crítica de Romeu e Julieta?*

Destarte acerca do que foi dito anteriormente, o crítico de arte encontra-se em fase de readaptação, visto que os espaços que antes ele ocupava estão se diluindo com o passar dos dias. Faz-se necessária uma reapropriação do espaço a ser ocupado, os blogs e sites, entre outros. Ao nos referirmos a sites, é de importância englobar aqueles que possuem perfis pessoais, onde se torna possível acompanhar o crítico quase que em tempo real de suas exposições reflexivas, visto que este passa a demorar apenas o tempo

entre assistir e digerir a peça para então escrever sobre a mesma, sendo assim a divulgação da crítica em seu perfil é quase que automática.

O surgimento desta plataforma possibilitou que diversas pessoas opinassem acerca do fazer teatral e difundiu ainda mais as possibilidades de pesquisa e quantidade de material crítico, ainda que não especializado. Faz-se, contudo necessário que a crítica especializada ocupe este local, utilizando-se para publicar suas análises, pois é importante que estes críticos não percam lugar, caso contrário a crítica especializada se tornará apenas objeto de lembrança com o correr do tempo.

Segundo Josette Féral:

O mais importante, entretanto, é que ela introduz um espaço dentro da obra, uma distância entre o espetáculo e o espectador, entre nossa recepção e nosso entendimento da obra. O crítico analisa a trajetória que começa com a reação instintiva (gostar ou não gostar), e chega a uma visão maior da obra. Ele mostra o caminho, estabelece conexões. Ele registra o intervalo de dentro da experiência estética. Ele expõe que toda obra de arte requer reflexão, que não se trata simplesmente de um produto para consumo imediato e inconsequente, que ela é parte de uma totalidade social e estética e da comunidade como um todo (FÉRAL, 2008).

Ao fazer essas observações Féral localiza parte da importância crítica a ser preservada. Claro que a liberdade virtual potencializa os diálogos e faz com que as discussões acerca do fazer teatral enriqueça em forma e quantidade, entretanto faz-se necessário preservar o lugar que a crítica alcançou ao longo de sua história, sua pluralização é elemento potente, mas se a crítica se reduzir apenas a comentários perderá sua função reflexiva.

As observações feitas por Lévesque acerca da crítica traz um dos perigos presentes na crítica, que é a personalidade do crítico: “[...] tratava-se de uma questão de ‘recepção e análise da obra teatral, que usa antes de mais nada a si mesmo como um instrumento que se permite vibrar na forma mais verdadeira possível’” (FÉRAL, 2008). Este é um dos processos da crítica, se tornar objeto de intimidade do crítico; fator que aponta para o poder que a crítica exerce. Sendo assim, não podemos negar que crítica é poder:

[...] o crítico possui uma autoridade da qual ele pode algumas vezes abusar. De fato, se a crítica é intolerável para os artistas (sobretudo quando é negativa), isto acontece precisamente porque ela é parte de uma luta de poder, geralmente entre forças desiguais. Se diretores como Robert Wilson, Peter Brook, Peter Sellars e Ariane Mnouchkine podem zombar da crítica é porque eles a dominam do alto de suas realizações artísticas. Eles podem olhá-la de alto a baixo com bravata sem que sua arte ou seu talento sejam profundamente afetados. Mas para a maior parte dos artistas, este não é o caso. A crítica e os críticos têm um grande impacto sobre a presença do público, sobre o apoio financeiro e os subsídios que são concedidos aos artistas e sobre o reconhecimento que eles têm entre a classe artística – fatos que ninguém pode se permitir ignorar (FÉRAL, 2008).

Ou seja, “O crítico é, então, dotado de uma espécie de imunidade, seja qual for a natureza (ou a violência) do seu discurso” (FÉRAL, 2008). Esta imunidade presente na crítica possibilita também uma resistência dela. Uma vez que o produtor dela não é vulnerável às insatisfações de seus leitores. É através dos escritos críticos que o privado se torna coletivo, justificando assim seu pensamento ao se dirigir à comunidade, uma vez que ela o designa como representante. Destituída de sua função social, a crítica se tornaria desnecessária. Aliás, diante do aumento das produções teatrais e de seu alcance passa a ser impossível que o crítico assista a tudo e com esta mudança ele também perde parte da função social que exercia ao desenvolver o senso crítico do público, orientando-o e direcionando seu olhar. Quando isto ocorre, recorremos às falas de Diderot e Baudelaire (*apud* FÉRAL, 2008) quando estes dizem que, à época, era uma das funções dos críticos ensinar as pessoas a julgarem a arte, diferença marcante dos dias atuais, onde o crítico representa apenas sua singularidade ligada às demais, o que lhe concede liberdade desmedida para uma única opinião segundo Féral (2008).

Essa liberdade desmedida não faz “bem” à crítica e menos ainda ao crítico, que pode passar a confundir seu papel reflexivo, calhando a possibilidade de se enxergar como construtor de uma ideia, caso esta alteração prossiga perderemos como leitores e fazedores da arte o meio de conexão existente entre pensar a arte e fazê-la, visto que a crítica passaria assim a deturpar o objeto analisado com sua visão da “verdade” cênica, ação que não a pertence, pois a crítica é um dos possíveis significados presentes a cena, a crítica é um dos milhares de olhares que contataram a obra, e ela ao ser escrita passa a ser uma nova obra criada a partir da primeira. Logo é um grande equívoco separar a ambas, pois a arte precisa ser pensada e a crítica precisa do objeto artístico para se tornar real.

Algumas destas mudanças na crítica ocorreram com as alterações no formato de vinculação da crítica e com essas transformações surgiram mais “críticos” como foi mensurado anteriormente, pois se possibilitou que mais indivíduos pudessem escrever suas impressões acerca da obra de arte, sem a necessidade de remuneração ou estudo. Algumas vezes encontramos na internet impressões particulares de leigos, fato enriquecedor para o discurso crítico, pois toda impressão compartilhada é um olhar

voltado à arte, visto que ela é dotada de impressões e afecções<sup>18</sup> pertencentes a cada indivíduo de maneira singular, única e intransferível.

Essa possibilidade de dialogar sobre as impressões que cada humano tem ao se confrontar com um objeto artístico, não só enriquece a pesquisa crítica e o trabalho do crítico como também amplia as possibilidades de pesquisa do artista, que passa a ter a seu alcance diversas impressões íntimas, que antes não lhe era possível acessar.

Para o crítico, estas críticas advindas de lugares ermos, pessoas anônimas, e mundos variados, o auxilia no aumento das possibilidades de interação, não só com a obra como também com seus leitores. Uma vez que ele passa a influir ainda mais diretamente no cotidiano da comunidade, com suas ideias movedoras, ele troca suas afecções com outras, ele se contamina das opiniões alheias e exerce o mesmo processo contaminativo no outro.

Este processo de deslocamento necessário tende a potencializar a crítica no sentido que Nietzsche utiliza (TRINDADE, 2013), já que para ele o mundo é uma luta constante, sem a possibilidade do equilíbrio, apenas tensão que se prova pelo movimento, às vezes delicado, às vezes violento, ou seja, o crítico se vê confrontado o tempo todo com uma realidade desafiadora e mutável.

#### *1.4 – A identidade crítica e seus regionalismos: Quem é este crítico, quais são suas pretensões e o porquê de suas escolhas? Quais são as influências do crítico?*

O Brasil dos anos 1990 passava por um momento turbulento na economia e na política e vinha se recuperando de grandes fatores políticos que interferiram na construção de sua história. Após anos de ditadura civil-militar (DREIFUSS, 1981) iniciava-se um forte movimento que passa a questionar esta forma de governo e como seus representantes eram escolhidos, uma vez que oficialmente houve eleições durante o regime civil-militar.

Teotônio Villela, senador alagoano, passou a questionar em 1983 os meios usados nas eleições que imperavam no país, e junto com Ulysses Guimarães e Tancredo

<sup>18</sup> “[...] e de tal modo que o ambiente e o corpo interagem entre si, produzindo afecções. Portanto, ocorre nesse processo a passagem do nível dos sentidos da audição, visão, tato e cheiro para a posição em que o corpo se encontra em relação aos outros corpos, objetos e fluxos” (GARROCHO, 2015, p. 221). Ou seja, onde o corpo entra em estado de afecção, aproximando desta maneira o espectador da cena. O corpo reage aos estímulos vivenciados contaminando assim o indivíduo, criando estados de consciência corporal tanto de si quanto do outro, fazendo com que este esteja próximo e distante ao mesmo tempo, abrindo seus campos perceptivos, fazendo com que este se abra ao coletivo, mais propenso a absorver os estímulos em seu redor.

Neves iniciaram então uma frente política por eleições diretas, liderada pelo MDB contra a ditadura, que teria agregado posteriormente a seu movimento artistas como Milton Nascimento, Chico Buarque, Fafá de Belém, Gianfrancesco Guarnieri, e políticos como Luiz Inácio Lula da Silva, Miguel Arraes, Luís Carlos Prestes, Eduardo Suplicy e Fernando Henrique Cardoso, dentre outros tantos.

Posteriormente o país sofreu um processo de impeachment de seu presidente tendo passado recentemente pelo processo de redemocratização. Foi neste cenário de conflitos e transformações que nasceu o Grupo Galpão em 1982, em uma mesa de um bar, após se encontrarem em uma oficina ofertada pelos alemães do *Teatro Livre de Munique*, Kurt Bildstein e George Froscher. Foram fundadores do reconhecido grupo de teatro de rua brasileiro Eduardo Moreira, Teuda Bara, Vânia Fernandes e Fernando Linares.

Os anos que viriam a seguir seria de muita resistência e persistência para o grupo, assim como era para os artistas de uma geração que tinham sua voz e recursos diminuídos, muito em parte devido às políticas públicas iniciadas na administração Collor, mas também devido à alta inflação que comprometia ações de incentivo às artes.

A história do Galpão possui uma reviravolta efetiva com a estreia do espetáculo *Romeu e Julieta*, espetáculo este que não viria apenas a se tornar o maior sucesso de público do Grupo mineiro como também de crítica. O grupo inovou em diversos pontos, sendo que um deles foi a utilização de uma veraneio como cenário, o carro era usado nas apresentações e no transporte dos atores, elemento que remete aos antigos grupos itinerantes que utilizavam suas carroças como palco.

Estas escolhas realizadas pelos grupos de rua facilitavam na execução do espetáculo, pois ao carregar o próprio meio de apresentação não era preciso alugar um teatro, visto que os grupos que realizavam teatro de rua viviam de forma módica, dado este que não diverge da história do Galpão à época. O grupo que já havia circulado por outros países com outros espetáculos ainda não era reconhecido como um grupo de teatro de grande expressão. Foi a partir desta montagem que o Grupo teve sua história difundida, recebendo anos depois o convite para se apresentar no grandioso e histórico Globe Theatre em Londres, sendo uma destas apresentações dentro do festival *Globe to Globe*<sup>19</sup> que ocorre no teatro fundado por William Shakespeare. Teatro que abriga até os

---

<sup>19</sup> Festival que reuniu 37 montagens dos textos de Shakespeare de 37 países com línguas distintas, o espetáculo escolhido para representar a língua portuguesa foi a montagem brasileira do Grupo Galpão. É

tempos atuais a companhia King's Men, antes conhecida como Lord Chamberlain's Men, grupo fundado por Shakespeare.

A montagem galponiana que fala do universo do Bardo transportada para a rua, ganha um charme a mais, deste modo, tomamos a liberdade de relacioná-la com a força natural que a rua possui, uma vez que este espetáculo ganha na “rua” seu impulso. Lembrando que a rua é um palco público, o que faz com que vejamos Shakespeare em seu *lócus* de origem. Sabemos que o Grupo tem em sua essência esta mesma rua, o que torna este diálogo com o popular um meio provável de estimular o processo criativo.

*Romeu e Julieta* possibilitou ao Galpão uma estabilidade até então não experimentada, fazendo com que os espetáculos a serem montados a seguir fossem construídos dentro de uma estrutura mais sólida. O grupo já havia adquirido anteriormente à montagem do texto shakespeariano um galpão em um bairro residencial de Belo Horizonte e as demais conquistas advindas com o sucesso da montagem fez com que eles pudessem investir em estrutura, como técnicos e até mesmo em processo de criação.

Esse grupo mambembe, tão mambembe como foi um dia Shakespeare, Molière e tantos artistas de respeito no campo das artes, passou por uma recessão econômica, por mudanças na governança do país levantando questões pertinentes, trouxe trabalhos que deslocavam os indivíduos de seus locais de conforto, levou também leveza que por tantas vezes fazia-se necessária.

Este misto de emoções veio com diversos espetáculos como *Álbum de Família*, dirigido por Eid Ribeiro e fez indagações pertinentes ao humano em *Partido*, com direção de Cacá Carvalho. Trouxe o lúdico e a arte andarilha de Molière na montagem de *Um Molière Imaginário*, espetáculo em que o grupo brinca e faz pensar, rir e chorar; é também neste tempo que lida com a perda e a dor que junto com ela caminha.

Desta maneira, o grupo cresce e se reinventa, junto também a Gabriel Villela em *A Rua da Amargura*, faz mais, vai além, conta histórias vividas antes, e grita aos quatro cantos ‘reescreva-me’ e nunca me ceife a vida como fez a Mercúcio retirando-lhe o nariz de palhaço, e assim remonta o inigualável *Romeu e Julieta*, com sua nova Julieta e suplica: “– me envolva em seu tempo e em sua história!”. É assim, com poesia, que o Grupo Galpão passa a turbulência chamada Brasil dos anos 1990, a turbulência

---

ainda hoje possível ver nas paredes do referido teatro uma foto desta montagem encenada naquela ocasião.

chamada vida e seus percalços. Com arte, o Grupo cruza a história fazendo aquilo que melhor soube fazer ao longo dos anos.

A montagem galponiana traz a cena elementos da cultura popular brasileira, mesclando as características do sertão mineiro com a inventiva linguagem de Guimarães Rosa, utiliza-se de técnicas circenses e clownescas, possui estética colorida e autentica. Ela traz particularidades que fala à nossa memória. O Grupo recebeu diversas críticas de seu *Romeu e Julieta*, dentre as quais uma das mais conhecidas é a de Bárbara Heliodora<sup>20</sup>, onde a notória crítica teatral pondera e ressalta a originalidade da encenação realizada pelo Grupo.

Percebemos a crítica em torno desta montagem como uma das possíveis propulsoras do trabalho galponiano, pois ela foi um dos elementos de divulgação da representação, fato que possibilita a saída do Grupo das Minas lançando-o ao mundo e assim os aproximando de parte da nossa identidade cultural, que é encontrada e representada através da montagem.

O caminho inovador trilhado pelo Grupo faz uma repatriação da peça e de todo o universo shakespeariano, o Galpão apropria-se diasporicamente<sup>21</sup> para encontrar uma nova identidade, que é nossa, e de todo o mundo. É esta identidade trazida pelo Grupo, é uma identidade que não possui apego aos diversos conceitos tradicionais, às fórmulas anteriores, o Grupo se permitiu buscar através de sua montagem uma identidade característica e singular em seu tempo.

Compreendendo o conceito de identidade de Hall (2003), podemos notar que esta identidade não é uma identidade única, de eleição de valores, mas uma identidade múltipla que abrange os seres, uma identidade que dialoga com as diversas línguas, com os diversos universos que circundam a obra de Shakespeare. Talvez a busca pela diáspora não estivesse inicialmente dentro da questão da montagem, mas a seu fim ela surge como um grito, um grito de liberdade, liberdade de leitura e escrita, liberdade de localização de tempo-espacó. Talvez seja este o elemento que faz da montagem uma referência recorrente em análises de montagens sobre as obras shakespearianas.

Percebemos na crítica de Nelson Sá a identificação do público com a peça, Sá utiliza-se do reconhecimento dos elementos da obra em sua análise, é ressaltando essas escolhas que ele lida com a irreverência que o autor trata como brincadeira de criança. É

---

<sup>20</sup> Autora de formação norte-americana é considerada uma das maiores pesquisadoras de Shakespeare em solo brasileiro.

<sup>21</sup> Termo referente ao conceito de diáspora de Stuart Hall exposto em seu texto *Pensando a Diáspora* (2003).

dessa liberdade que Stuart Hall (2003, p. 25-50) vem a falar em seu texto, por essa busca legítima de espaço, de lugar no mundo, ainda que pertençamos a um universo cheio de verdades demarcadas, não é possível encontrar uma única verdade.

A identidade de uma comunidade é feita por infinidas individualidades, Hall trata dessa identidade plural, dotada de características imprevisíveis e mutáveis. Parte destas possíveis identidades presentes no povo brasileiro é trazida pelo Grupo em sua montagem. Esta análise de Sá é publicada no jornal *Folha de São Paulo*, onde o autor escreve:

[...] Não era para dar certo. A água não parou de cair durante quase duas horas da apresentação. Mas não foram necessárias mais do que dez minutos para a chuva ser esquecida. A peça envolveu o público, que começou em 100 pessoas e acabou em 300. Era teatro de rua. Não há nada mais perigoso, e não apenas no sentido meteorológico. Eram grandes as chances de *Romeu e Julieta* cair no populismo mais chão. Ficou longe disso. Fez rir e chorar, praticamente sem um momento sequer de desatenção. A história de Romeu e Julieta é bem conhecida. As cenas são conhecidas. O primeiro encontro, o baile, a luta de espadas na praça, o suicídio repetido. Nenhum problema. O *Romeu e Julieta* de Gabriel Villela e do Grupo Galpão foi tão carregado de ingenuidade e criação que o lugar-comum da trama desapareceu. E foi tudo, por assim dizer, uma brincadeira de rua [...] (SÁ, 1997, p. 114-116).

O autor inicia sua análise problematizando o espaço escolhido pelo Grupo para realizar suas apresentações, uma vez que, ao escolherem este local para a cena encontrarão milhares de dificuldades que poderiam interferir no sentido geral do espetáculo. Por exemplo, ao dispersar o público ou atrapalhar no entendimento da peça, elementos estes como os ruídos, público variado e indefinido, problemas meteorológicos assim como ocorreu com a chuva enfrentada na estreia dentre outros. O barulho no teatro interfere no entendimento do texto, na atenção do espectador e até mesmo na concentração dos atores, é exigida deste último uma atenção extra para que não se perca ante as possíveis interferências vindas da plateia.

No entanto Sá ressalta que nada conseguiu atrapalhar a apresentação do Galpão, muito ao contrário, o que foi relatado por ele foi um aumento do número de pessoas que se propuseram a assistir a montagem do Grupo. Nesta primeira parte o crítico elenca as questões espaciais envolvidas e a reação do público presente, discorrendo a seguir sobre a identificação causada quase de imediato com a peça. Volta a problematizar em torno das possíveis obviedades da montagem, uma vez que é comum vermos representações defasadas na pesquisa e que não propõe a construção de algo para além do lugar-comum presente no texto. Sá descarta que este fato tenha acontecido com esta montagem em específico.

Neste primeiro momento, percebemos na crítica um caminho elucidativo para guiar aqueles que estão contatando o texto, já que o autor nos guia ao apresentar quais eram as condições do tempo, e o número de público, perpassando posteriormente a problematizar as escolhas da cena, em seguida esclarece-nos que este não foi obstáculo à montagem, ressaltando as emoções provocadas pela peça.

Seguindo assim o crítico faz uma descrição poética da cena, observa o jogo cênico presente na montagem, jogos que partem de brincadeiras transpostas para dentro do teatro, tal como propõe Viola Spolin<sup>22</sup>. E com isso inicia uma análise pontual das escolhas apresentadas, tal como a música, os figurinos e posteriormente as atuações e direção.

O galpão é tão responsável quanto Gabriel Villela. Seus atores, pouco afeitos aos maneirismos do teatro fechado da última década, falavam o texto com maior facilidade. Saltavam do bom humor mais escrachado para a tristeza mais carregada, mais sincera, mais doída. Tiraram do diretor o artificialismo. Os atores foram irretocáveis. Mais de uma vez, receberam aplausos em cena aberta. Rodolfo Vaz, que faz Mercúcio, o amigo de Romeu, foi ao mesmo tempo hilariante e triste na sua morte após o duelo. Teuda Bara, a ama de Julieta, roubava a cena a toda hora. Eduardo Moreira, o Romeu, foi de um amor tão triste e de uma consciência trágica tamanha que virou espelho da própria peça shakesperiana. Mas foi Julieta, ou Wanda Fernandes, quem mais emocionou. O espetáculo era muito engraçado, de levar as crianças e até os loucos da rua às gargalhadas, mas bastava um verso expresso por Julieta, falando de seu amor incontrolável e de seu medo, para quebrar o riso e engasgar. O amor de Julieta era indefeso demais para que ela sobrevivesse (SÁ, 1997, p. 114-116).

Sá trata da inocência presente na música, eram cantigas de roda, coloca a simplicidade do figurino que confere a ele ainda mais características da rusticidade da rua juntando atribuindo a estes elementos a emoção que toma o espectador: “Este *Romeu e Julieta* é de um amor tão juvenil e brincalhão que vai derrubando as resistências”.

Localiza nas interpretações e flexibilidade dos atores a retirada do “artificialismo” que ele afere a Villela. Uma vez que para ele todos foram irretocáveis e estavam longe dos vícios de interpretação presentes a época. Ressalta em sua crítica a atuação de quatro atores. Rodolfo Vaz com seu *Mercúcio* consegue conciliar a contradição que existe entre o riso e as lágrimas, a alegria e tristeza. Teuda Bara se tornava foco sempre que adentrava a cena junto a sua *Ama*. Eduardo Moreira, o *Romeu* traduzindo com sua atuação a própria peça e por fim Wanda Fernandes, pois para Sá, *Julieta* foi o peso preciso da montagem. O crítico percebe nesta *Julieta* fragilidade capaz de significar e justificar o fim trágico da peça shakesperiana.

---

<sup>22</sup> Autora de diversos livros de Jogos Teatrais, tanto para a cena como para a sala de aula.

Nelson Sá expõe em seu texto parte da recepção que tem da obra. É sabido que existem diversas possibilidades receptivas no indivíduo, pois o espetáculo fala a cada um presente na plateia de um jeito único, essas especificidades fazem com que cada sujeito se relacione distintamente com a obra em questão, ou seja, cada processo receptivo direciona a um lado particular do trabalho assistido. Kathrin Sartingen, ao fazer observações acerca da recepção no trabalho de Bertolt Brecht no Brasil, elenca diversas possibilidades receptivas.

Jauss (1970 *apud* SARTINGEN, 1998, p. 21) afirma que a literatura não só é uma função representativa como também formadora da sociedade, ou seja, a literatura acessada pelo espectador irá atuar diretamente em seu processo receptivo. Com isso ponderamos acerca das possíveis variáveis dentro das escolhas que o crítico realiza ao longo de sua escrita, indo além dos elementos antes levantados e aprofundando naqueles meios que lhes são particulares para a recepção do espetáculo que posteriormente irá analisar. Desta maneira caímos nas questões acerca das influências sofridas pelo crítico.

Na crítica de Sá é possível perceber parte da influência sofrida por ele através do público, pois em sua escrita por algumas vezes o autor nos transporta às reações que a plateia tem ao longo da encenação da obra. Essas observações realizadas por Nelson Sá nos permitem compreender alguns dos fragmentos receptivos acessados pelo público, posto que o autor nos relata que este se emociona e ri, gargalham e emudecem com as nuances presentes a cena.

Desta maneira, Sá demonstra que os comportamentos presentes em seu entorno lhe chama a atenção, dividindo esta com o espetáculo em si, logo, podemos afirmar que é quase impossível que sua recepção da obra não tenha sido afetada pelas recepções outras. Quando iniciamos a investigação da escrita crítica, somos redirecionados ao olhar daquele que a constrói. A despeito de suas escolhas e impressões que são carregadas de valores individuais e das experiências relacionadas a ele, portanto faz-se necessário ponderar os aspectos que o circundam, em outras palavras, é preciso tentar compreender e identificar suas influências, regionalismos e escolhas.

Entendemos o crítico como ser não fragmentado, não existe um indivíduo que assiste e outro que escreve, portanto ao contatar a montagem o crítico deve se colocar no lugar de público comum, aberto as experiências da peça. No entanto ao iniciar o processo reflexivo da obra assistida o mesmo necessita racionalizar tudo que foi visto e desmembrar seus momentos de prazer para assim fazer uma observação minimamente distanciada daquilo que vivenciou.

É exatamente esta variação presente nos espaços receptivos, que influem na leitura da obra artística. Telles, por exemplo, nos traz em artigo parte do seu olhar técnico e suas impressões individuais ao afirmar que:

Ao circo, soma-se a estética barroca que, na proposta cênica, vem afirmar o jeito mineiro de teatralizar Shakespeare. O barroco mineiro imprime na encenação uma sacralidade inerente de sua própria estética. Leva a montagem ao mundo onírico da dualidade e do conflito e cria uma ritualidade a partir de elementos sacros das festas mineiras. A linguagem teatral de rua que o Grupo Galpão nos apresenta na montagem “goiabada com queijo” da tragédia de Romeu e Julieta integra elementos da cultura popular brasileira com a espacialidade da rua, temperando a dramaturgia shakespeareana ao sabor do barroco mineiro (TELLES, 2005, p. 158).

Neste trecho o pesquisador traz em seu foco os elementos barrocos presentes na peça galponiana. Telles aponta os dados que caracterizam sua observação, quando fala do circo, dos rituais mineiros inseridos na cena, das influências populares do país, tal como do espaço da montagem, escolhas que realizam exatamente a ‘mistura’ presente no barroco.

A crítica de Bárbara Heliodora intitulada *A perfeição na Infidelidade*<sup>23</sup> traz na escrita da autora elementos característicos a sua formação norte-americana, que se manifesta no texto com os privilégios dados a dramaturgia:

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 [...] É claro que esta encenação não constitui uma leitura purista do texto de Shakespeare, mas é ótimo ver uma montagem na qual as – digamos – infidelidades não são resultado de presunção, de querer ser melhor do que Shakespeare, mas apenas uma amorosa brincadeira na qual as músicas, o colorido, a ingenuidade plástica, e até mesmo os jogos de infância como “as pernas de pau” são convocados para apresentar ao público [...] a trágica história dos amantes de Verona. [...] Villela conseguiu, com sua concepção do espetáculo e com a linha dada pela direção aos atores, fazer com que o Grupo Galpão [...] consiga sugerir exatamente o que Shakespeare esperava que seus atores fizessem com a tragicomédia de Píramo e Tisbe: dar-nos, com sua competência e talento, a imagem de um grupo inexperiente e pouco talentoso que luta heroicamente para fazer o melhor possível (HELIODORA, 1993, p. 4).

É possível a partir desta crítica notar quais são os pontos que possui maior relevância em uma montagem para Heliodora. Em *Romeu e Julieta* ela atenta-se ao texto e sua fidelidade, às escolhas de cena do diretor, tal como a linha interpretativa utilizada. Para a autora a fidelidade à obra é de suma importância para a compreensão de Shakespeare.

Ao discorrer sobre as questões da fidelidade da obra, a autora afirma que existe a fidelidade de intenção no texto de Brandão (HELIODORA, 2014). Entretanto a fidelidade a qual Heliodora (1993) se refere em sua crítica, não é a de se montar

---

<sup>23</sup> HELIODORA, 1993, p.4.

Shakespeare ao “pé da letra”, com todas as características linguísticas de seu tempo e cultura.

Para ela a fidelidade não é um meio de castração, mas de preservação do sentido e da ideia original do autor, da apropriação da obra, sem querer ser maior que a mesma, e com isso a pesquisadora discorre positivamente sobre o Grupo Galpão, ao afirmar que o grupo conseguiu essa fidelidade com Shakespeare (HELIODORA, 1993). A montagem não se pauta pelos lugares comuns, para ela, essa irreverência é legitimada através do respeito. A autora afirma que “mesmo ao adaptar a obra às necessidades do grupo, o novo texto foi definitivamente fiel às intenções de Shakespeare” (HELIODORA, 2014), ou seja, a infidelidade é por Heliodora tratada não a partir das alterações realizadas em um texto, a crítica e pesquisadora não define literalidade por fidelidade, pois caso assim o fizesse o galpão estaria incorrendo no erro de ir em alguns aspectos no sentido contrário a Shakespeare, entretanto o grupo se apropria e ressignifica a peça shakespeareana, a partir de seu universo particular, levando em conta as questões trazidas pelo autor.

Bárbara Heliodora também analisa as influências da cultura mineira na música e texto, do circo e estética da montagem, encontrando nestes elementos a potência da obra. Quando Heliodora traz estas questões ela adentra a ludicidade presente na peça, localizando na literatura parnasiana a linguagem mais aproximada. Em alguns momentos de sua crítica a autora deixa de lado sua escrita menos analítica da cena, para se deleitar com a simplicidade das escolhas cênicas, e se entrega a uma escrita mais descriptiva da cena, esta observação se justifica quando a autora fala dos figurinos, por exemplo.

No caso deste Romeu e Julieta, os desfiles de entrada e saída criam, desde logo, a impressão de uma trupe ambulante. A própria cenografia de Gabriel Villela – um grande circuito dentro do qual, logo acima do centro, uma limusine fúnebre, que tem a seu lado ou acoplada a ela vários planos e vias de acesso ao estrado que fica na capota no carro, serve como principal “palco” (afora o chão da praça é claro) – sugere que o grupo não seja preso a qualquer local único. Também sugerem um grupo de saltimbancos, os ótimos, mas clamorosamente pobres figurinos de Luciana Buarque, que combinam bem com os modestos vasos de flores artificiais, em jarrinhos destituídos de qualquer maior mérito estético. Rico cancioneiro mineiro é crucial para a conquista do envolvimento da plateia; há canções tradicionais para toda espécie de sentimentos, e fica uma clara impressão de justeza por Romeu dedicar a Julieta o consagrado “É a ti, flor do céu que me refiro”. Mas além da música são usados outros caminhos para aproximar o espetáculo do público de rua, os caminhos circenses, que falam fundo mesmo àqueles para os quais o pequeno circo interiorano, ingênuo e pobre, é apenas uma lenda e não mais (infelizmente) uma experiência vivida (HELIODORA, 1993, p. 4).

Neste sentido a pesquisadora passa às questões da funcionalidade da cena, como a descrição das entradas e saídas da cena com foco no *lócus* e cenário, discorrendo assim sobre a ocupação espacial, tal como a “inovação” na escolha de palco. Essas observações técnicas da montagem traz ao leitor um recorte das apropriações que o Grupo fez dos espaços sugeridos. De como o movimento constante dos atores imprimiram a cena na visão da crítica um aspecto saltimbanco, mambembe, itinerante.

Os figurinos segundo ela dialogam com as demais escolhas realizadas, toda a simplicidade e despretensão reforça a identidade popular, tal como a autora atribui ao Grupo a sugestão que Shakespeare esperava dos atores em Píramo e Tisbe, que era uma imagem (irreal) de inexperiência e amadorismo, simulação esta que demonstra a qualidade dos atores do Galpão.

Heliodora atribui às cantigas mineiras parte da responsabilidade pela identificação do público com a peça, pois segundo ela as cantigas falam aos sentimentos daqueles que ali estão presentes, justificando ainda a poesia dramatúrgica do texto shakespeariano. Outro item apontado pela autora, que é utilizado no espetáculo e aproxima o espectador a cena é o circo, linguagem que “todos” compreendem, pois ele fala à alma, ainda que esta seja uma realidade distante das vivências de um povo.

Outra solução fascinante no espetáculo é a mistura feita entre o parnasianismo da tradução de Onestaldo de Pennafort (muito cortada) com a florida linguagem do narrador, bem como de algumas letras das músicas (onde aparece o imaginativo “estrelejou”!!!), formando um todo que transporta o público para um mundo tão arbitrário quanto encantador. E para a criação deste mundo, é claro, está o empenho de todo elenco do Grupo Galpão, tão integrado pelo universo concebido pelo diretor que não seria justo destacar mais um ou outro de seus integrantes; Antonio Edson, Beto Franco, Chico Pelúcio, Eduardo Moreira, Inês Peixoto, Júlio César Maciel, Rodolfo Vaz, Teuda Bara, Wanda Fernandes. Não só 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 já 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 (HELIODORA, 1993, p. 4).

A autora finaliza suas observações pontuando as atuações na peça, focando na versatilidade dos atores e trazendo Shakespeare para os tempos atuais ao aproxima-lo do espetáculo “dando” sua possível aprovação as escolhas do diretor e do Grupo. Heliodora percorre em sua crítica diversos caminhos, pois a autora analisa alguns dos elementos presentes na cena, tal como as representatividades que o texto possibilita e o Grupo executa, assim como a escolha dramatúrgica e as influências adotadas no processo.

A pesquisadora encontra diversos aspectos que elevam a montagem de Villela a sua vista. E passa por todo o texto destacando as questões que lhe instiga. Esse

desmembramento da escrita da pesquisadora vem junto a nossa intenção de melhor compreender o que afeta a cada receptor da obra.

Em contrapartida com o estilo de escrita polido de Bárbara Heliodora, observamos a escrita da jornalista Clara Arreguy<sup>24</sup> que ao analisar o espetáculo do Galpão deixa transparecer o orgulho que nutre por seus conterrâneos:

O melhor espetáculo teatral produzido [...]. Pra quem ainda não viu, é a oportunidade imperdível para constatar como um clássico de Shakespeare pode tornar-se um evento popular de grande qualidade fácil comunicação com o público. “Romeu e Julieta” estreou setembro do ano passado, no adro da Igreja de São Francisco, de Ouro Preto, depois de ter feito ensaios abertos nas ruas de Morro Vermelho, envolvendo a população do local. [...] A repercussão levou o Galpão a ser convidado pela produção da novela “Deus nos Acuda”, gravando vários trechos da peça, que foram ao ar durante quase todo um capítulo. Voltou a capital mineira para uma temporada no Palácio das Artes, com algumas adaptações, já que a montagem não havia sido criada para palco tradicional [...] (ARREGUY, 1993).

Arreguy varia sua escrita entre a exaltação categórica e enfática acerca da montagem para ir de encontro às informações publicitárias da mesma. Seu foco está nos dados produzidos pelo Grupo desde a montagem, como local de estreia, ensaio e as cidades que a companhia se apresentou até então. Ressalta o envolvimento da população de Morro Vermelho, onde o Grupo ensaiou a peça para legitimar o alcance da mesma, uma vez que a população local é de pessoas simples com pouco ou quase nenhum acesso aos textos clássicos do teatro.

A crítica em exercício pontua parte da repercussão da peça, uma vez que destaca o convite recebido pelo Grupo para realizar participação na novela “Deus nos Acuda” da TV Globo. Isso ocorre por o canal possuir grande visualização da população do país, e este convite ser em certa medida um meio de compreender o “sucesso” alcançado com *Romeu e Julieta*.

Finaliza a primeira parte de sua análise nos dando mais um dado técnico da montagem, quando nos informa que o Grupo faz breve temporada no grande Teatro Palácio das Artes, realizando assim mudanças na cena, já que a montagem a princípio era apenas para as ruas.

[...] combinação de um texto clássico com um formato totalmente popular, e a brejeirice que permeia toda a peça não é fruto de adaptações, mas do humor original do texto. A adaptação do Galpão inova ao associar elementos circenses e toda uma trilha de canções do folclore mineiro como, “É a tí, Flor do Céu” e “Flor, Minha Flor”, de forma que remete a emoção da história às emoções mais conhecidas do público. Os instrumentos musicais, as pernas-de-pau, os figurinos e toda a ambientação são ao mesmo tempo familiares da cultura popular e inesperados para a plateia. Cada “cenário” acrescenta um

---

<sup>24</sup> ARREGUY, 1993.

dado novo, a cada nova apresentação. Sobre uma velha Veraneio, dois palcos montados contracenam com o chão em frente ou com o interior do carro, onde também há cenas, e com o fundo. Este pode ser ora um parque, ora a cidade de Belo Horizonte, ora um monumento, com uma grande ou pequena multidão a volta. Mais que um espetáculo teatral, trata-se de um acontecimento cultural (ARREGUY, 1993).

Na segunda parte de sua análise Arreguy faz observações de extrema importância para o estudo da montagem em comento: ressalta o classicismo do texto com roupagem popular, lembrando inclusive a origem das encenações shakesperianas e afirmando que a ‘brejeirice’ presente na montagem nada mais é do que o humor advindo naturalmente do texto original.

Os elementos populares são novamente tratados em uma crítica sobre o espetáculo. Nesta crítica em específico a autora fala da inovação de transformar trechos de música de roda em falas dos personagens. Ressaltando tal como Heliodora (1992) que esta escolha os aproxima do público, que se identifica de imediato.

Traz um olhar diferente quando pontua que os elementos populares presentes na obra são familiares e “estranhos” a plateia, e que a constante variação de cenário e *lócus* de apresentação, faz com que este mesmo público não se entedie, uma vez que a cada apresentação o Grupo “inova”, pois é “obrigado” a se adaptar aos novos espaços e influências.

A jornalista retoma ao longo de sua escrita a mineiridade da produção. Com isso atentamo-nos para o fato de a mesma ser nascida em Belo Horizonte, elemento este marcante em seu texto, pois o acesso ao trabalho do grupo e o conhecimento das particularidades presentes em seu próprio estado, são indícios a serem considerados, visto que é indissociável ao escritor as influências presentes no seu cotidiano. Arreguy finaliza sua crítica afirmando que a montagem galponiana é um acontecimento cultural, dado o tamanho de sua afetação pela obra.

Estamos aqui intentando elencar quais são as ferramentas que o crítico utiliza ao fazer a análise de um objeto artístico, e quais as particularidades como formação, regionalidade e afecções que transparecem na escrita. Podemos, contudo trazer três críticas e trecho de um artigo que nos permite compreender parcialmente estas questões.

A crítica nada mais é que um aspecto receptivo transposto ao papel, em algumas delas há uma sistematização da cena assistida e outras apenas uma exaltação das maravilhas apresentadas ao público. Neste sentido sabemos que o crítico possui as mesmas possibilidades de percepção do espetáculo que o espectador comum, mas de modo diferente deste ele passa por um processo onde buscará o distanciamento de suas

emoções para analisar de maneira justa e menos afetada o espetáculo. Entretanto, ele carrega consigo influências advindas anteriormente à montagem, como sua formação, apreço pela linguagem apresentada, conhecimento da mesma, leitura acerca do assunto discorrido na peça, dentre outros elementos.

As observações da cena alteram de acordo com as possibilidades presentes na leitura do espetáculo dada pelo espaço interno (questões individuais, experiências vivenciadas, estímulos artístico) e espaço externo (*lócus* da apresentação, o conforto do espectador, o tipo de público, a presença de “legendas”). Desta forma o processo receptivo terá voz direta na escrita do crítico. São diversas as variáveis possíveis, muitas informações interpassam o indivíduo, construindo assim suas particularidades fazendo com que ele escolha determinados padrões de escrita.

Contudo percebemos que enquanto Heliodora (1993) apresenta características de uma crítica analítica – iniciando sua análise a partir da originalidade textual e finalizando sua escrita crítica ao ressaltar a potência existente na adaptação feita por Brandão – Sá (1992) apresenta traços da crítica opinativa, perpassando pelo universo lúdico, atentando-se, sobretudo à simplicidade existente na montagem para tecer assim suas ponderações. Já Arreguy (1993) reproduz a “afetação” sofrida e nos apresenta elementos da crítica publicitária, enquanto Telles (2005) com seu artigo analítico e opinativo, foca nas influências do barroco sofridas por Villela, evidenciando em seu texto o “ritual” presente na cena.

#### *1.4.1 – A crítica e seu ofício*

Como sabemos existe uma enorme diversidade de sentidos presentes na crítica. E parte do ofício crítico inclui uma incursão até a obra para então refleti-la, pois é ele quem nos traz algumas das informações do espetáculo ao compartilhar conosco seus pensamentos mais íntimos, mais despudorados, mais genuínos. O crítico exerce em seu ofício um ato de generosidade ao dividir o que sabe e pensa a despeito da obra artística. Ele se despe da armadura que o protege e regozija o que há, se coloca disponível tal como o artista, ambos estão abertos e disponíveis para enfrentar as particulares recepções presentes na arte.

Este ofício que enfrenta há tempos algumas mudanças em seu meio de divulgação e criação vai de encontro com o estudo desta arte, portanto endossamos a fala de Patrice Pavis (2003, p. 81) quando o autor em *Dicionário do Teatro* reflete

questões da crítica, discordando da distinção existente que diminui a relevância da crítica dramática em relação aos artigos de publicações especializados, pois em seu entendimento esta possui importância imensurável no campo da arte.

Corroboramos desta maneira com os pensamentos de Pavis (2003), uma vez que a crítica pensa a obra, tal como fazem os pesquisadores aditados nas academias, este pensador da arte se apropria dos elementos artísticos, ideológicos e estéticos para realizar seu ofício, pois “Olhar não é um ato passivo; ele não faz com que as coisas permaneçam imutáveis” (ARCHER, 2001, p. 235). Portanto, podemos ponderar que o crítico dramático através de seu ofício transforma o entorno, e junto com os demais espectadores significa a obra assistida.

O ofício do crítico é fruto do presente e por causa da escrita não perece. É meio de verbalização dos fatos ocorridos dentro da cena e com isso traz um reflexo parcial da sociedade da época trabalhada na história. A partir da arte, podemos ter uma noção da contemporaneidade, ao voltarmos nosso olhar às críticas realizadas percebemos que através da arte é possível entender parte do comportamento, pensamento e enfrentamentos de uma dada população em determinada época.

[...] o Grupo Galpão, com toda sua mineirisse e sob direção de Gabriel Villela (“A vida é Sonho”) traz o dramaturgo inglês numa versão à brasileira em “Romeu e Julieta”. [...] o Grupo Galpão, que tem como palco apenas as ruas da cidade. Antes de vir a Curitiba, contudo, fez uma apresentação especial no Palácio das Artes e diz que o procênio não prejudica o espetáculo. Embora sua visibilidade tenha uma redução do ponto de vista do público mas nada foi alterado de sua criação original. “Romeu e Julieta” ganhou sotaque sertanês, através de um texto de (Carlos Antônio Brandão) narrado por Antônio Edson, uma bandinha de música interiorana e uma caminhonete Veraneio de 1974 por cenário. A peça transcorre em cima, ao lado e dentro do automóvel, enfeitado com cortinas funerárias. [...] Com eles contracenam bonecos e uma série de adereços. “Abrasileiramos a relação do drama com a plateia, mas os versos de Shakespeare são mantidos. As intervenções acontecem com o sertanês do narrador, que não há no original de ‘Romeu e Julieta’, a música e a linguagem circense”, adiantou ontem o diretor Gabriel Villela [...] (LOPES, 1993, p. 21).

Através da crítica de Adélia Lopes (1993) percebemos o que se destaca para ela, a crítica elenca a mineiridade, a inovação de inserir um Shakespeare narrador, ousadias que não eram comuns e que provocava o deslocamento do público. Contudo podemos ponderar que estas eram as questões que circundavam seu tempo. O não comum Shakespeare mineiro e seus “uais”, o circo e a música presentes, a rua, todos estes elementos delineiam parte do que não é comum a época, sobretudo se tratando de um clássico.

Através do olhar de Lopes percebemos rabiscos acerca dos motivos que envolviam a identificação do público com a peça, é possível desenhar parcialmente um

mapa do que era esperado e do que foi alcançado com a recepção do espetáculo. Ou seja, não esperava a época, um Shakespeare na rua, com sotaque interiorano, com músicas de roda e linguagem circense, este não era o entendimento que grande parte da população possuía de um clássico shakesperianiano.

Sabemos que a arte por muitas vezes é usada como meio canalizador dos sentimentos, ela é uma expressão íntima dos desejos dos artistas, de seus protestos, angustias e realidade. Através desta linguagem é possível observar toda uma sociedade, não só focando em suas expressões culturais, mas também econômicas e políticas. Por vezes, o teatro expressa em suas montagens como a economia do Estado se encontra, como os processos políticos veem influindo na vida da comunidade e como esta responde às vontades de seus governantes, que interferem diretamente em suas escolhas e vivências.

Por muitas vezes ela foi meio de protesto e controle da população, não é por menos que ainda nos tempos atuais ocasionalmente é aplicada uma política comum ao Império Romano, que ficou conhecida como “política do pão e circo” (*panem et circenses*). A arte informa e aliena, seu poder é devastador quando usado para calar a voz daqueles que lutam por melhorias e direitos das minorias, que normalmente são massacrados na sociedade, desta forma o crítico por muitas vezes é um iluminador de ideias, um tradutor do período em que se encontra. Alguns críticos se curvam ao poder, outros, entretanto denunciam através de suas linhas tracejadas no papel toda manipulação pretendida por aqueles que se encontram no poder.

Como já falamos anteriormente a crítica vem se alocando aos poucos a internet, ganhando com isso maiores possibilidades. É comum, por exemplo, a população recorrer à internet para melhor se informar acerca de política, este processo vem aos poucos ocorrendo também com a crítica. Essa mudança na busca por informação facilita sua divulgação e acesso, dando a ela uma nova direção e protegendo-a em parte das pressões sofridas pelo lado comercial que a cerca.

Não estamos aqui indo contra ao teatro comercial, muito ao contrário, entendemos a importância da arte em seus distintos formatos e objetivos, entretanto é castrador uma única linguagem possuir espaço nos jornais impressos e televisivos, pois essa distinção acaba por limitar a produção crítica que perde sua liberdade e autonomia, uma vez que “[...] a crítica não é de modo nenhum uma tabela de resultados ou um corpo de juízos, ela é essencialmente uma atividade, isto é, uma sequência de atos

intelectuais profundamente comprometidos na existência histórica e subjetiva” (BARTHES, 2009, p. 292).

Roland Barthes (2009) define com clareza, algumas das linguagens presentes na crítica, e seu ofício, em um texto publicado em 1963 no *Times Literary Supplement*, intitulado *O que é a crítica*. O autor expõe quais são os papéis da crítica e como esta deveria ser construída. Para ele “toda a crítica é crítica de uma obra e de si mesmo” (2009, p. 292) e, deste modo, deveria ser sempre objetiva em relação ao objeto analisado. Em sua leitura ele afirma:

[...] O objeto da crítica é muito diferente; não é o mundo, é um discurso, o discurso de um outro, a crítica é discurso sobre um discurso; é uma linguagem segunda, ou metalinguagem, que se exerce sobre uma linguagem primeira [...] (BARTHES, 2009, p. 292).

Em outro momento ele defende que a crítica não possui tarefa em descobrir verdade, mas apenas “validades”, pois para ele não existe possibilidade de caracterizar uma linguagem no sentido de verdade. Pensamos que este apontamento se desloca no sentido de que não há verdades em nenhum espaço, apenas indícios de ideias, o crítico não é o único possuidor da verdade cênica, já que esta não existe como algo uno.

O crítico é um observador do objeto, e com o objeto realiza trocas, essas trocas são permutadas ao longo do espetáculo. Entretanto uma pessoa somente não será detentora do sentido completo de uma obra, uma vez que o indivíduo não vive em um espaço vazio, como afirma Bachelard (*apud* FOUCAULT, 2001, p. 413), e sim “em um espaço carregado de qualidades, [...] o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios [...]. Ou seja, ambos os autores acreditam que vivemos em um espaço híbrido, ainda que este esteja localizado em nosso espaço interno, como pondera Bachelard (1993).

Neste sentido nos utilizamos de Mikhail Bakhtin (*apud* AMORIM, 2010, p. 96) quando este assevera que somente o outro é capaz de nos ler por completo: “Não posso me ver como totalidade, não posso ter uma visão completa de mim mesmo, e somente um outro pode construir o todo que me define”. Seguindo esta linha de raciocínio, o crítico se colocaria no lugar do outro, e assim teria a possibilidade de análise completa da obra, entretanto, nos deparamos com o fato de ser improvável que apenas um indivíduo seja capaz de dizer a arte, pois tal como afirma Barthes (2009), não somos possuidores da verdade e menos ainda detentores de todas as possibilidades significativas presentes em uma obra artística.

Logo, segundo Barthes “a crítica não é uma ‘homenagem’ à verdade do passado, ou à verdade do ‘outro’, é construção do inteligível do nosso tempo”, seu ofício está a serviço da informação e reflexão da arte, ela é dotada de um intelecto particular, a qual coloca “[...] a sua profundidade, isto é, as suas opções, os seus prazeres, as suas resistências, as suas obsessões” (2009, p. 295). Contudo podemos concluir que está presente na crítica a junção das subjetividades de dois mundos, a do crítico e da obra analisada. O crítico presta desta maneira uma gentileza sem igual ao meio, visto que é um canal livre de interferências na maior parte das vezes, evidenciando que as interferências presentes em seu trabalho são inerentes às suas particularidades e este é um processo natural da escrita, que influencia o processo de recepção da obra, na medida em que (re)direciona o olhar do público.

### *1.5 – O olhar do crítico sobre a cena e a crítica em foco*

É voz corrente entre os profissionais da crítica que esta é uma profissão essencialmente interventiva, dotada de características investigativas e com possibilidades de ampliação de sentido sobre uma obra. Portanto um dos elementos fundamentais na crítica, para além de sua formação, é seu olhar, uma vez que a escrita final nada mais é que retórica, ou seja, a palavra impressa é a capacidade de expressão do crítico, mas sua capacidade de intelecção advém do olhar e esse olhar possui significação através dos processos receptivos.

Sartingen (1998, p. 320) discute o fato de Wolfgang Iser localizar na leitura a verdadeira recepção e defende a partir desta análise de Iser que o campo de visão era completamente direcionado à obra durante o processo de leitura, o que possibilitava o desenvolvimento de diferentes níveis de significações no leitor que a recebia. Essa observação de Sartingen (1998) auxilia no entendimento da função do crítico e o coloca como foco na realização de sua função, visto que ele é um observador da arte e seu encargo consiste em indagar a obra de maneira justa e pertinente.

Esta recorrência em voltar-nos aos processos receptivos que percorrem o olhar do crítico, se afunila na necessidade de ampliar a sensibilidade do mesmo. Sem localizar a sensibilidade apenas no campo das emoções, mas também no campo da disposição, da abertura para arte. A maneira com que o crítico irá direcionar seu olhar para o universo e tudo que o circunda irá agir diretamente em sua leitura da arte, pois a forma com que ele lida com as interferências do mundo em seu estilo de vida influirá em sua

compreensão da obra. Sendo esta leitura objetiva ou subjetiva, uma vez que é o crítico quem define os pontos de relevância da obra pensada, ele escreve pontuando assuntos que lhe são pertinentes, significando a obra a partir de si e não do outro.

Pensamos como sendo um ponto claro o fato de que as críticas apresentadas anteriormente neste texto acabam por se completar, uma dialoga com a outra, ainda que não exista esta intenção nos autores. É-nos possível observar as diferentes perspectivas, da escrita. Este dado permite-nos apontar como aspecto de diferenciação, a composição dos autores citados. Em análise aos diferentes tipos de conhecimento Bergson afirma que:

Existem dois tipos diferentes de conhecimento: conhecimento relativo, que envolve conhecer algo a partir de nossa perspectiva única e particular; e conhecimento absoluto, que é conhecer as coisas como elas realmente são. Bergson acreditava que as duas formas de conhecimento são alcançadas por vias diferentes: o primeiro pela análise ou intelecto; o segundo, pela intuição (BERGSON *apud* BUCKINGHAM et al., 2011, p. 227).

Sendo assim, para ele as duas formas de conhecimento são alcançadas pela análise ou intelecto ou através da intuição.

Este “entre” apontado por Bergson é o que perpassa ao campo da crítica, pois é necessário possuir ambos os conhecimentos, tanto o relativo, quanto o intuitivo, para formar uma opinião crítica, uma vez que a crítica escrita a partir da junção destes campos será composta pelos espaços internos e externos do indivíduo.

Atualmente, muito se discute como ocorre a formação de um crítico de arte. Existem alguns métodos que vêm sendo levantados para a construção deste leitor mais ativo, que passa a produzir textos acerca das obras artísticas. Um dos escritos que abarcam o tema citado é o de Pavis (2003, p. 30-34), onde o autor chega a elencar metodologias possíveis de catalogação para escrita posterior. O autor apresenta o questionário utilizado por Ubersfeld e Helbo, onde eles elencam diversos pontos que o novo analista artístico deveria observar.

O pesquisador também faz um apontamento, mais a frente em seu texto, em que pondera a necessidade de pensar antes de assistir a obra artística, visualizando ou até escutando-a e ao mesmo tempo realizando anotações sobre suas impressões. Pois para Pavis (2003, p. 29), o analista perderá o frescor da obra ao deter-se em questões técnicas no momento em que possui para desfrutar da mesma. Ele sugere então que o desenho seja um meio menos racional de mapear as emoções e impressões alcançadas durante a permanência com o objeto.

Desta maneira, acabamos por entender a possibilidade apresentada por Pavis, como alguém que vê a necessidade de junção dos sentidos para a construção de uma análise, uma vez que aponta a necessidade de se preservar os processos intuitivos no decorrer da visualização da arte. Assim como Bergson e Pavis, percebemos a necessidade do diálogo entre razão e emoção, para que o estabelecimento da crítica não seja nem extremamente distanciado e tampouco afetado.

Essa observação é mais bem exposta quando analisamos algumas das críticas feitas a respeito do espetáculo, como, por exemplo, na crítica *Uma montagem com gosto de doce mineiro*, onde é possível notar um misto destes elementos supracitados,

A adaptação que Gabriel Villela fez da obra de Shakespeare funde elementos da cultura popular, como as espadas de São Jorge, o ramo da arruda e as cruzes, ao texto clássico. As técnicas circenses estão presentes nas movimentações acrobáticas dos atores, nas pernas-de-pau e nas figuras caricatas ao estilo clown. A seleção musical compõe-se de valsas, serenatas, brincadeiras de roda e canções de domínio popular. Os próprios atores tocam os mais variados instrumentos, como sax, sanfona, violão, clarineta, trompete e flauta. Willian Shakespeare, na figura do narrador, rege o texto fortemente inspirado no ficcionista Guimarães Rosa, surgindo o que Gabriel Villela costuma chamar de “sertanês”. O lirismo e a universalidade do barroco mineiro estão presentes em toda a peça: na cal que integra visualmente o chão, na maquilagem, no cenário e no figurino. O texto, falado em versos, como no original, foi traduzido pelo português radicado no Brasil Pennafort [...] (ESTADO DE MINAS, 1993).

Neste sentido a crítica avalia o espetáculo inicialmente através do popular, demarcando os elementos cênicos, as técnicas circenses dos atores, a seleção musical e a própria execução musical realizada pelos atores, traz o Shakespeare/narrador como maestro da cena, sendo assim, podemos afirmar que o jornal *Estado de Minas*, faz exatamente o que os autores citados anteriormente discutem, a crítica não se distancia da emoção para racionalizar a obra, ela perpassa inicialmente pelas questões técnicas da montagem, dados que segundo a mesma torna o espetáculo em obra poética, isto é, ela usa a razão para finalizar sua análise com pinceladas de algumas emoções sentidas por seu observador, quando este reconhece na cena o lirismo do barroco. Este mesmo processo ocorre com a crítica intitulada *De Veraneio, Shakespeare abre festival*:

[...] engana-se quem pensa que será mais uma peça tradicional em um teatro também tradicional. [...] No palco, em lugar das ruas e mansões do Montequios e Capuletos, na Itália, surge um veraneio bordô de 1974 – que pertence ao Galpão. – Sobre ele se desenrolarão todas as cenas, em meio a flores artificiais, e durante os perfeitos diálogos - todos em versos - os atores estarão se equilibrando-se por um fio, em cordas bambas, como se fosse um circo. As músicas também não serão as tradicionais. Ao contrário, serão músicas do cancioneiro popular do Brasil. O país estará também representado pela figura de um narrador introduzida para pontuar a ação com uma fala inspirada na linguagem de Guimarães Rosa e do sertão de Minas Gerais, o “sertanês”. Contudo não se trata de um Shakespeare mineiro, acrescenta

Villela, mas sim de um Shakespeare universal com a cultura mineira como pano de fundo [...] (GAZETA DO POVO, 1993).

A partir de cada trecho aqui apresentado, é possível entender um pouco dos fatores que o jornalista ou crítico ressaltam, um enfatiza a mineiridade do espetáculo e habilidade musical dos atores, o segundo foca na irreverência do palco/cenário que é a Esmeralda (Veraneio) e no fato da peça ser apresentada na rua. Contudo as duas matérias trazem a distinta linguagem existente na montagem do Grupo a partir de Shakespeare.

A maneira como os críticos se colocam diante das obras a serem pensadas, e posteriormente como imprimem suas ideias e sentimentos, e até mesmo a capacidade em sintetizar a visão que estabelecem a partir da obra vista é o deleite que experimentamos ao ler algumas críticas. Este deriva cada vez menos do conteúdo posto em papel e das ideias repassadas, e mais do próprio exercício que implica o ato de olhar. Essa capacidade de impressão de sentidos que o crítico é possuidor, em nosso entendimento é o que o legitima, uma vez que uma obra artística nunca é arbitrária e isolada, e sim um evento que abarca as possíveis expressões que circundam o universo. Em ambas as críticas os autores permeiam entre a intelecção e intuição, entre razão e emoção. Eles apresentam dados específicos à montagem e se deixam levar em alguns momentos pela beleza do mesmo, dando vazão aos detalhes presentes a cena que possibilitam essa leitura, analisando assim a peça também de forma poética.

Um dado a ser levado em conta para o entendimento acerca da visão do crítico sobre a cena é o não enrijecimento do olhar, para que isso não ocorra o crítico precisa pôr em desafio seus limites, é preciso que se provoque e separe o momento da escrita do contato receptivo com a obra. Pois ao expurgar as ditas “opiniões razas” e infundadas, ele se mantém distante da crítica meramente opinativa.

Pensar sobre as questões que a obra trata é sempre uma possibilidade de deslocamento. Ao entrar em foco, a crítica retira seu agente do processo de imersão à obra assistida ou contatada e o insere em novo processo de questionamentos infindáveis, pois a construção dela por muitas vezes passa pelas indagações que nascem no momento que entramos em contato com a obra de arte. A crítica é um conhecimento derivado da obra artística como também dos conhecimentos que habitam o crítico. É sabido que para construí-la faz-se necessário “ouvir” primeiro a obra e somente depois a razão, pois quando a crítica é arquitetada trilhando o caminho inverso ela se despotencializa.

A função do saber apreendido e compartilhado pelo crítico é de autenticar suas observâncias que resultam na crítica e não de se sobrepor a ela. As inteligibilidades do homem são um meio de ampliação de perspectivas e não uma verdade universal, logo ela não deverá ser o foco na construção do discurso crítico e sim elemento de fomento na realização do ofício.

O crítico não é necessariamente um especialista que possui a função de elucidar o sentido da obra artística para leigos, ele é primordialmente um receptor da obra. No primeiro momento é sua sensibilidade que importa, dado que é fundamental na escrita crítica um quê de violência e solidão, um pouco de afetações desmedidas e desnudamento da alma, pois somente ao se despir completamente do mundo é que se torna possível construir uma nova visão.

Essas visões a serem arquitetadas no domínio da crítica vêm a partir de uma nova obra artística, mesmo que esta obra de arte não provoque, é preciso estar disposto a entrar em confronto com a mesmice assistida, inclusive se sujeitando ao tédio e fornecendo então relato digno daquilo que se experienciou. Ou seja, a crítica é construída a partir da recepção e pode ser feita por qualquer um que entre em contato com a obra, visto que o produto final é um reflexo da selvageria latente no indivíduo, e todos a sentem de maneira distinta; essa disseminação de apreciações sobre a arte leva a crítica a seu lugar de destaque, colocando-a no epicentro da questão.

Indagamos-nos acerca dos processos que devem constituir a crítica, em razão de levar o crítico a refletir considerando tudo que o envolve, seus conhecimentos teóricos e vivências adquiridas no ato do contato com a arte observada. O crítico não deve pôr-se acima da obra, ainda que por vezes tenha de fato mais informações e material de referência que o artista analisado. Este deve caminhar junto a crítica, nunca relegando suas práticas experiências anteriores nem mesmo diminuindo o que foi experimentado ao adentrar a obra.

Em se tratando do Grupo Galpão e de sua leitura de *Romeu e Julieta*, percebemos a crítica como um elemento de propulsão do espetáculo. Embora não exclua os demais elementos responsáveis pelo alcance da montagem em territórios múltiplos, percebemos a crítica como um elemento na divulgação e imortalização do espetáculo, pois ao ser analisada e ter diversas reflexões publicadas a partir da montagem, a peça em questão passou a ter sua marca inserida na história de maneira definitiva, visto que deixou de possuir uma única forma de contato, passando assim a coexistir através dos olhares que para ela se viraram.

*Romeu e Julieta* circulou o mundo, essa montagem chamou a atenção dos estudiosos de Shakespeare, dos amantes de teatro, até mesmo daqueles que não compreendem uma única palavra da peça apresentada em português, logo não é pretensão nossa minorar o próprio espetáculo (o maior motivo desta montagem ser lembrada até hoje), porém atentamos ao fato das diversas críticas que foram produzidas a partir deste trabalho possuírem influência na propagação do mesmo, visto que estas surgiram em diferentes línguas e culturas. Portanto, perguntamo-nos como o mundo passa a conhecer e se interessar por esta montagem?

Existem críticas da Holanda, Argentina, Uruguai e tantos outros lugares que fica improvável relegar a influência desta forma de escrita na construção da história deste espetáculo, fato que se confirma dentro de nosso próprio território. O grupo estreou o espetáculo no final do ano de 1992 em Ouro Preto – MG e a crítica da região passou então a falar sobre o acontecimento que era a montagem galponiana. Essa repercussão causada pelos jornais da época levou o Galpão a outros estados brasileiros, possibilitando que uma das grandes estudiosas de Shakespeare à época assistisse ao espetáculo e posteriormente fizesse uma crítica sobre a montagem.

Uma vez que o espetáculo caiu nas graças dos críticos, o Grupo Galpão mais e mais passou a percorrer o país. O Grupo que tinha como característica o trabalho em repertório, não retirou a peça de circulação até o ano de 2003, fazendo com que milhares de brasileiros vissem *Romeu e Julieta* e conhecesse Shakespeare de perto pela primeira vez. Em crítica ao *Estado de Minas* (1993), Eduardo Moreira fala da importância do teatro de rua e o que os incentiva em permanecer nela. Podemos perceber na fala de Moreira um dos motivos desta peça ter cabido tão bem na rua: a vontade e amor do Grupo por ela, pois só amando a proximidade que a rua traz para com o público é possível se divertir e “brincar”<sup>25</sup> com naturalidade nela.

Quando Roland Barthes apresenta as duas críticas existentes para ele, o autor defende a ideia da importância de ambas, como forma de completarem-se entre si:

[...] nada pelo menos pode opor-se a que se trate esse problema com exatidão, uma vez que se decidiu colocá-lo; não existe, pois à primeira vista, nenhuma razão que impeça as duas críticas de se reconhecer e de colaborar entre si: a crítica positivista estabeleceria e descobriria os “fatos” (já que tal é sua exigência) e deixaria a outra crítica livre para interpretá-los, ou mais exatamente “fazê-los significar” por referência a um sistema ideológico declarado (BARTHES, 2007, p. 151).

---

<sup>25</sup> No sentido de trabalhar, visto que em inglês a expressão “to play” refere-se a atuação, assim como no Francês “joyeux”. Desta maneira em alguns momentos libertaremos-nos da palavra trabalho e usaremos brincar para nos referirmos a atuação.

A partir de teorias da crítica, percebemos que as diversas apreciações sobre este espetáculo nos traz um panorama do que foi a recepção desta peça, já que os demais espectadores são agentes ativos na leitura do crítico que também é um receptor do espetáculo. Dizemos isso posto que os escritos trazem um panorama extremamente positivo acerca da montagem. Ao fazer o levantamento das críticas, percebemos o quanto os críticos se afetaram pela montagem e o quanto a rua, o circo, as cantigas de roda e o sertão mineiro os provocou como indivíduos. A sensação que por muitas vezes nos vêm é a de conhecer o crítico através daquilo que ele escreve, pois segundo Iser (*apud* SARTINGEN, 1998, p. 220) ler é um dos processos primários da recepção, logo a crítica é um recorte das afecções sofridas pelo crítico.

### *1.5.1 – A influência do público na crítica*

O ato de dirigirmo-nos a um local para assistir uma peça de teatro, ver uma exposição ou ouvir um concerto, a disposição de cada um para aquele espetáculo influencia muito na leitura das demais pessoas que ali também estiverem, esta interferência na leitura e entendimento das vivências artísticas pode ocorrer independente do contato entre os indivíduos X e Y ao se cruzarem no espaço seja de forma breve ou alongada.

Em determinado momento experienciamos o teatro, logo recebemos em nossos campos receptivos distintas influências que por vezes podem vir a causar incômodo. O diretor de teatro Peter Brook possui característica marcante em realizar montagens que tratam com leveza as inconveniências do mundo, como em *O Terno*, que envolve as dores advindas da traição. Essa leveza apresentada na cena, nem sempre é compartilhada na plateia, que possui uma infinidade de perfis, onde podemos nos deparar em algumas circunstâncias com a frieza e indiferença de um público que interfere nos nossos campos receptivos. Pensando essas considerações, notamos o quanto os diferentes posicionamentos da plateia influem diretamente na leitura do espetáculo.

Sendo assim relatamos este fato para exemplificar o quanto o outro interfere em nosso campo de intimidade, o quanto as reações que deveriam ser alheias a nós nos dizem respeito e o como todos estes elementos presentes durante uma apresentação alteraram nossa leitura de algo. Esta é uma das importantes questões que circundam o crítico, pois perpassa na ideia de como ele constrói a leitura do espetáculo indo de

encontro com a interferência que o público exerce no crítico, já que ele é antes de tudo possuidor de emoções.

Anne Ubersfeld (*apud* MASSA, 2007, p. 45), observa a recepção fundamentada na leitura do espectador, já que sob este viés, ele é o destinatário do discurso verbal e cênico que durante o processo de comunicação percebe a totalidade da representação. Para ela, o espectador é o produtor (criador), porque somente nele o sentido se completa, ou seja, ele é o único capaz de significar a obra como um todo. Pois é para ele que o espetáculo é criado, sendo assim, é para ele que tudo se dispõe. Porque é tarefa dele decodificar a representação e concomitantemente aprender os signos da representação.

Para Pavis (2005), a recepção se encontra na interpretação da obra pelo espectador, ou em suas análises dos processos mentais, intelectuais e emotivos da compreensão do espetáculo, enquanto que De Marinis (1997) levanta as questões sociológicas que perpassam ao público, como a análise das estratégias produtivas dos emissores do espetáculo: significações, comunicação e manipulação, ele não se pauta apenas no fazer-saber (construção de conhecimento), mas sobretudo no fazer-crer e no fazer-fazer, colocando assim o espectador dentro da ação. Através dessa leitura é possível observar que De Marinis percebe o espectador como um ser agente do espetáculo, ou seja, ele não é passivo, mas ativo em tempo integral dentro da formação da cena.

Como antes discutido, De Marinis elenca diversos elementos que agem dentro da recepção do público, como o número limitado de processos e sub-processos que comportam o ato receptivo no teatro (percepção, interpretação, emoção, valorização e memória). Os resultados acerca da compreensão que o espectador constrói a partir de seus aspectos semânticos, estéticos e emotivos, vem evidenciando que a construção destes pode ser feita de forma conjunta ou não.

A eleição de pressupostos do ato receptivo também vem a permeiar este olhar, o que termina por influenciar no desenvolvimento e resultado final da leitura e, das condições sociais, dentre estas, os níveis de estudo e profissões, o que trará alguns parâmetros, cognitivos e não cognitivos. Estes parâmetros já advindos com o espectador levarão em consideração seus conhecimentos gerais, teatrais e extra-teatrais, seus saberes particulares, contexto dramático e as informações prévias que o mesmo possui do espetáculo, tal como, espaço da apresentação, programas, notícias de jornais, dentre outros. Mas também o interesse, as motivações e expectativas a respeito do próprio

teatro e de seu espetáculo variam de gerais a individuais e existem outros fatores que influenciam diretamente na leitura do indivíduo acerca do espetáculo como as questões espaciais do mesmo, ou seja, sua localização física em relação a montagem e em relação a outros espectadores durante a representação, as diversas condições do espetáculo, que acabam por determinar o que o espectador vê e como ele vê (DE MARINIS, 1997, p. 41).

Este fato se aplica, pois uma vez que o espectador está aproximado do indivíduo, que já possui leitura teatral, este será como que naturalmente guiado a observar a representação, sob a perspectiva deste outro, sendo assim, ele será, sobretudo inicialmente afetado pelo outro antes mesmo do espetáculo o alcançar. O conforto e ausência dele, também influirá, uma vez que este elemento deixará o público mais ou menos propenso a se pré-dispor à obra que esta por vir.

Massa (2007) traz uma leitura através de Hegel em que a cena incita (sensibilidade), onde a noção explicaria porque o sensível é de outra ordem que não a dos sentidos sublimados: o cheiro, o gosto e o tato apenas se referem às coisas materialmente sensíveis, porém o conteúdo de uma obra artística teria o poder de despertar, arrebatar e agitar a alma do ser, de maneira tão forte quanto na percepção através da representação, fazendo invadir na alma daqueles que recebem as paixões (como o amor, a cólera, o ódio, a piedade, angústia, medo, respeito, admiração e sentimento de honra, dentre outros).

Enfim, a partir da representação, a arte conseguiria evocar todos os sentimentos, capacidade que o filósofo confere à manifestação essencial do poder e da ação da arte. Deste modo, o entendimento da recepção finda nas várias possibilidades de interferência do externo no indivíduo, e das não menos diversas questões internas deste mesmo ser. Sendo assim, notamos a recepção como uma junção de olhares, localizadas em espaços tão variáveis que seria humanamente impossível prever como um homem poderia ler determinada obra, já que existem múltiplos fatores que interferem na observação deste espectador, dotado de significados particulares.

Estes múltiplos olhares, inseridos em outros espaços, fazem com que exista um diferenciamento do processo receptivo a partir do *lócus* da cena. Em um espetáculo encenado dentro da caixa preta, existem interferências específicas na recepção, pois é um espaço criado, sobretudo para eliminar as dispersões existentes no olhar humano, fazendo com que o público presente se foque principalmente na apresentação e que

receba o menor número de influências advindas de outros lugares que não a cena apresentada.

Em contrapartida, o teatro de rua não possui essa possibilidade, o que faz com que este seja mais difícil e rico ao mesmo tempo, visto que todos que estão envolvidos na cena a ser apresentada precisam lidar com e assumir as interferências externas ao espetáculo. Interferências externas podem representar diversas possibilidades, pode ser um cachorro que invade a cena e passa assim a fazer parte da mesma. O ator da rua não pode ignorar a presença deste cachorro, como também não pode tocá-lo do palco, pois esta ação seria incoerente com a real apropriação espacial do teatro de rua. Ele deve assumir as intervenções inesperadas e lidar da melhor maneira possível com ela. Todos estes elementos que advém com a rua influenciam a recepção do espetáculo pelo público, porque é nítido para este quais são os elementos surpresas. A presença do cachorro na cena gera uma nova afeição ou uma possível rejeição pela cena.

As diversas intromissões cênicas que ocorrem na cena apresentada na rua geram no público um estado de desconhecimento, pois ele não só ignora o que ocorrerá no ato como também ele não sabe as possibilidades de intromissões possíveis que não foram previamente planejadas e ensaiadas. Toda esta suspensão causada na plateia faz com que a recepção seja mais ativa e inconstante e até mesmo imprevisível, pelo fato de o teatro de rua ser por vezes interativo com a participação efetiva do espectador.

No caso de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, os atores iniciam a cena cantando em meio ao público e em outra cena o padre joga “água benta” na plateia, causando tensão, já que esta é uma surpresa da cena, provocando nos espectadores uma ansiedade pela expectativa de serem ou não molhados e quando a ação é efetivada percebe-se a presença do riso e até mesmo um pequeno incomodo em alguns. Esses são elementos que a rua traz, ainda que não se exclua a possibilidade destes atos acontecerem no teatro.

Por conseguinte, o crítico, que é também um receptor ativo da obra, percorre igualmente por estes caminhos, ele é também vendado na cena, de forma que tudo que o afetará virá por vias desconhecidas. O crítico recebe igualmente de todo o entorno estímulos fora das suas possibilidades, haja vista que a recepção ao obter influência do indivíduo não possui jamais uma mesma leitura, e o crítico, como todos os espectadores do espetáculo, é afetado então pela recepção alheia.

Portanto, tal como dizem Ubersfeld e De Marinis respectivamente, é o receptor que irá dar o real significado da obra e este espectador é agente ativo do espetáculo,

portanto o crítico é aquele que possibilita a leitura “completa e real” do espetáculo, visto que ele é em sua primeira forma um espectador, que assim como os demais foram afetados pelas outras leituras presentes e foi também deslocado dos seus saberes e julgamentos prévios. Ele é um dos meios que auxilia na compreensão do que foi apresentado (a partir de um recorte e não de uma visão geral, em razão de ele ser um pedaço do todo que significa a obra).

Desse modo, podemos também reconhecer no público um agente ativo da crítica, visto que todo elemento presente na representação significa o espetáculo à sua maneira, por isso podemos concluir que ele influencia diretamente na escrita, uma vez que o crítico é público em sua forma primeira.

É certo que muitos críticos antes de escreverem gostam de assistir ao espetáculo mais de uma vez para fazer com que a cena fique mais evidente a seus olhos, mas nada irá apagar as influências recebidas através das distintas recepções do espetáculo. Embora esta segunda experiência altere os pensamentos no campo do saber, aquelas afecções genuínas ainda estarão presentes ainda que de forma diluída, e mesmo que no ato da escrita o crítico tente silenciá-las para dar voz à razão, estas se fazem presentes, tornando assim a presença do público irremediável à crítica.

#### *1.5.2 – O que conservar e o que descartar: a seleção do material*

Ao levantar material para pesquisa nos encontramos por diversas vezes no impasse das escolhas acerca do que deve ser considerado e daquilo que não possui serventia ao trabalho, a ideia é observar como essas escolhas são feitas ao longo do processo seletivo, tanto a respeito das críticas levantadas como da montagem do espetáculo.

No documentário que retrata a história do Grupo Galpão (2006), o integrante Eduardo Moreira, afirma que a seleção das cenas do espetáculo foi feita a partir das reações do público de Morro Vermelho sem que estes soubessem, o ator/diretor ressalta a astúcia do diretor Gabriel Villela em observar os espectadores e a partir dele notar onde havia dispersão e evasão da plateia durante o processo de ensaio e montagem. Cada processo possui um meio próprio de triagem, este meio perpassa por questões de identidades pessoais, coletivas e práticas que circundam o trabalho.

Em relação à pesquisa em comento, não excluímos nenhuma das possibilidades críticas que poderíamos encontrar no caminho da pesquisa, trabalhamos com a ideia de

que toda crítica positiva ou negativa é de extrema importância para construção deste trabalho. Contudo, ao olharmos para as críticas levantadas não encontramos apontamentos de problemas dentro do espetáculo, muito ao contrário, é recorrente o uso de adjetivos positivos nas críticas escritas e publicadas as quais obtivemos acesso.

Neste caso a seleção do material a ser utilizado perpassa por um processo natural, onde nos utilizamos daquelas críticas às quais tragam uma exemplificação do que pretendemos apontar com esta pesquisa em questão. Essas críticas possibilitam inclusive nos transportar para a data da estréia do espetáculo, haja vista que as palavras impressas dos críticos possuem um olhar receptivo, o que nos permite ir além do que foi racionalizado e posto em papel para compreender um pouco de como o público do dia e do espetáculo receberam a obra.

Essa possibilidade de leitura da obra pode ser vista através, por exemplo, da crítica de Suzamara Santos. A jornalista do periódico *Diário do Povo* de Campinas – SP (1993) inicia seu texto falando a respeito da combinação de Shakespeare com Guimarães Rosa, chamando a montagem de "... Shakespeare a molho pardo, temperado com o mais puro teatro elisabetano", transpassando pelas análises do *lócus* de apresentação, lembrando a origem de grande maioria dos textos shakespearianos, dando foco a narração inusitada incorporada à montagem, ao uso das pernas de pau dizendo que assim o Galpão leva a rua o perigo e a fatalidade existentes nas tragédias do Bardo.

*Romeu e Julieta* é uma tragédia da precipitação, o que em nosso entendimento muito justifica a utilização das pernas de pau, na montagem primeira e posteriormente no uso da sapatilha de pontas na segunda versão do espetáculo. Essa precipitação dos amantes de Verona é o fator responsável por todo quiproquó presente na dramaturgia, haja vista que esse amor juvenil é sedento e quer tudo a seu tempo imediato.

As escolhas realizadas pelos críticos ao escreverem suas matérias são singulares, e de importância ímpar no entendimento da visão do observador, sendo assim voltamos à questão neste subitem trabalhada em forma de pergunta: O que descartar e o que conservar em um processo de análise? Como realizar a seleção do material?

Em nosso entendimento ambas são escolhas de cunho pessoal, da leitura que aquele que escreve pretende dar à obra experienciada e quais os elementos que para ele ou ela enquanto indivíduos possuem mais força na cena e no observador. São questões de foro íntimo e subjetivo, até mesmo quando este que nos escreve prefere priorizar a razão, para fazê-lo algo perpassou em sua intimidade, visto que a escrita é algo que sai de seu campo privado, são quase sempre as palavras não ditas, os pensamentos calados,

é devido a este fato que a escrita é um processo de intimidade com aquele indivíduo desconhecido, e também por esta razão que as críticas são de fundamental importância para o entendimento da arte analisada, pois é através dela, que entraremos em contato com a genuinidade gerada no ato da experiência artística, nos aproximaremos, com os efeitos que a obra causa no outro, ainda que esta leitura seja solitária, em um mar de possibilidades, a partir desta única leitura crítica nos é possível entender o mínimo da obra, o mínimo de seu observador, o que já é o máximo em análises de proporções, haja vista que este mínimo é algo que não é comumente exposto à sociedade e compartilhado com facilidade, pois é parte daquilo que não é dito.

Ao realizarmos uma leitura poética das escolhas traçadas pelo crítico, compararmos seu trabalho a um conto, onde tudo é possível, já que a crítica está escondida dentro daquele que vê e vive a arte e que somente através dos escritos desencontrados pode chegar a algum lugar. As escolhas por vezes partem de desencontros, de desconexões e desequilíbrios.

Existe criação dentro do caos, para alguns, só dentro do caos se faz as criações, e este poderia ser o processo de escolhas realizadas pelos críticos ao longo das experiências compartilhadas com o espetáculo, pois através do caos de sentimentos e pensamentos que circundam sua intimidade, o observador que escreve posteriormente, passa a recriar a obra diante dos olhares que o leem.

Contudo, ficamos despidos do pragmatismo que circunda as escolhas, visto que elas são um processo artístico. O escritor de um trabalho seja ele crítico, acadêmico ou de simples escrita pessoal, realiza suas escolhas ao longo do processo de composição e este processo passa por subjetividades infinidas, posto que a escrita também se altera com o estado físico e psicológico daquele que a redige, portanto, a escrita não é dada de antemão, não é predeterminada, é um processo criacional, ainda que saibamos sobre o que escrever, o como faremos e por onde trilharemos as palavras é quase que um mistério.

## **Capítulo 2 – Lábios dá-me um último beijo: o romance do *Romeu e Julieta* galponiano com os processos da construção crítica**

### **2.1 – A questão da autoria**

Os estudos sobre autoria foram iniciados na França há cerca de quarenta anos. O primeiro artigo publicado sobre o assunto foi intitulado *A morte do autor* de Roland Barthes, seguido por *O que é um autor*, de Michael Foucault, onde este rebate as ideias defendidas pelo primeiro. Ambos os autores citados trazem à luz da discussão a questão da autoria. Em 1968 Barthes escreveu em favor ao nascimento do leitor, dando a ele autonomia em relação ao texto, mas um ano depois, Foucault procurou ressignificar o termo a partir de sua leitura, alertando Barthes sobre o excesso de liberdade dado aos leitores, afirmando que os autores não toleram tamanha liberdade. Sendo assim, foi iniciado o confronto entre ambas as perspectivas acerca da autoria.

Barthes defende que: “[...] para desenvolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 2004, p. 6). Posto isto, entendemos que para Barthes o autor não vem antes de sua obra, pois a obra em si é o objeto que interessa. O sujeito que a escreveu, de onde veio, o que sentiu ao criá-la, nada mais interessa, pois escrever é um ato de criação performática. No entanto, é a linguagem que possui a obra, porque “[...] é a linguagem que fala, não é o autor” (Ibid., p. 2) e a linguagem é livre. Sendo assim, ninguém pode a possuir, nem mesmo aquele que a significou em um primeiro momento. Portanto, não devemos buscar o entendimento da obra em seu ‘autor’, pois não há traduções imutáveis da mesma, ela se significa a partir do leitor, trazendo-a para realidade dos palcos, ela se traduz na leitura do público. Uma obra jamais é o que foi criada para ser uma vez que é difundida, ela passa a ser o que cada indivíduo quer que ela seja, passa a existir onde os “sujeitos” a colocam, e possuem histórias diversas de acordo com cada sentimento que a encontra.

Segundo Barthes, a linguagem é um espaço múltiplo, o que a preenche são as diversas culturas e identidades que a circundam, logo torna-se inútil tentar decifrar seu texto, haja vista que em um universo dotado de multiplicidades é possível esclarecer,

desmembrar, desvelar sentidos, mas jamais o revelar por completo, pois estes não se findam. Desnudá-la seria como romper com a própria obra, seria destruí-la, pois:

um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, [...] é o leitor (BARTHES, 2004, p. 5).

Desta forma podemos compreender os pontos que provocam *A morte do autor* em Barthes. Ele morre para que o leitor nasça, morre para que outros possam contar a “sua” história. A morte é quase inevitável quando se concede a alguém tanto poder, pois como poderia um autor sobreviver a um sentido diverso ao pensado por ele? Como que uma peça poderia ser remontada se não fosse como fora pensada pelo dramaturgo? Toda obra de arte morreria à medida que sua leitura não mais fizesse sentido ao decorrer dos tempos, não haveria nada contemporâneo.

Sendo assim, compreendemos Barthes e seu olhar acerca da autoria não como a extinção definitiva do autor e sim como um multiplicador deste, já que, para ele, todo leitor passa a exercer a autoria sobre a obra. Desta maneira, Barthes não fina com a criação, ele a perpetua em sua leitura, possibilitando que toda e qualquer obra se recrie à medida que um “sujeito” entre em contato com ela. Barthes pluraliza a questão da autoria.

Já Foucault, expõe considerações sobre a autoria a partir da relação texto-autor. Não endossa a necessidade da morte do autor, e define a escrita como um “[...] jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza significante” (FOUCAULT, 2001, p. 6), onde a simetria acaba transgredida no espaço do desaparecimento do sujeito que escreve. Para ele, essa tentativa de morte do autor é uma regra impossível de ser aplicada, é um preceito que não cumpre seu fim.

Foucault traz duas noções que colocam em questão a autoria: a noção de obra e a de escrita. O autor marca a dificuldade em definir a obra sem a presença do autor, assegurando que a escrita traz consigo a noção de autor. Ou seja, ele não renega a importância do autor, dá a ele a função de distinguir os *eus* dentro da obra, questiona inclusive se reduzida ao habitual essa noção não trará um “anonimato transcendental” (Ibid., p. 9), pois essa neutralização criaria um espaço vazio a ser preenchido.

O filósofo destaca o fato de que por vezes o nome do autor ultrapassa o significado do texto, afirmando que o papel do texto vai além, pois o mesmo possibilita a identificação com os demais trabalhos de mesma autoria. Uma vez que ele concede ao

texto características que o diferencia dos discursos cotidianos, aponta também as seguintes características nos textos de autor: O nome do autor, a relação de apropriação, a relação de atribuição e a posição do autor.

Quando se trata do nome do autor, Foucault defende a “impossibilidade de tratá-lo como uma descrição definida; mas impossibilidade igualmente de tratá-lo como um nome próprio comum” (Ibid., p. 2). Aqui, ele defende a necessidade do autor, mas sem dar-lhe um poder soberano sobre a obra, ele não confere ao autor o poder de possuir um sentido único sobre a mesma. Com a relação de apropriação afirma: “o autor não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos; não é nem o produtor nem o inventor deles” (Ibid., p. 2), e ressalta a não posse sobre a obra, lembrando que antes de se tornarem propriedades os discursos eram atos, gestos. Por fim, na relação de atribuição, afirma que é ao autor a quem podemos atribuir o que foi dito ou escrito, mas ressalta que essa atribuição é resultado de operações críticas, o que o autor denomina como sendo as incertezas do *opus* (Ibid., p. 2).

Sendo assim, ao tratar da autenticidade, Foucault discute a projeção do autor através do texto. Afirma que a identificação do texto pela crítica literária o é em relação ao valor do autor, tal como a exegese cristã e defende que são as particularidades do autor que traduzem as características do texto. Com isso, a *função autor* não se traduz apenas pelos signos textuais, uma vez que estas não remetem diretamente ao escritor, nem no ato da escrita, nem em seu gesto, mas a um “autor ego cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra” (Ibid., p. 19). Em suma, o autor é um tipo de foco de expressão, constituído por uma pluralidade de *eus* e de formas inacabadas que se expressam de maneira igual e com mesmo valor nas obras.

Para o filósofo da *École de France*, está na *função autor* a própria cisão entre o escritor real e o locutor fictício (narrador), delimitando ainda os tipos de autores literários, os quais vêm a chamar de “fundadores da discursividade”, pois esses autores não seriam apenas criadores de suas obras, e sim multiplicadores. Logo, estes autores seriam bem diferentes dos autores comuns, pois estabelecem possibilidades infinidas de discursos a partir de seus textos.

Com isso, Foucault liga a *função autor* aos sistemas sociais que articulam a linguagem, ressaltando que ela não ocorre igualmente em todos os lugares, épocas e discursos, direcionando seu olhar para a análise histórica dos discursos, observando o autor como uma das propriedades discursivas. Assim como seus valores expressivos e formais, para então analisá-lo com uma função variável nas modalidades de sua

existência, uma vez que “[...] os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos variam de acordo com cada cultura e se modificam no interior de cada uma [...]” (Ibid., p. 27-28).

Isto é, as individualidades presentes nas questões de autoria através da *função autor* agiram de maneira direta nos discursos, uma vez que “a identidade é irrevogavelmente uma questão histórica. Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos” (HALL, 2003, p. 30). É através de Hall (2003) que percebemos as intenções de Foucault quando este se refere aos privilégios do sujeito, ao nos perguntar se o mergulho interno de uma obra permite-nos acessar seu caráter absoluto e o papel fundador do sujeito, uma vez que a obra “não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, 2001, p. 20).

Foucault nada mais estava fazendo do que nos lembrar de que existem variantes infinitas dentro das culturas e de seus indivíduos e, como afirma Hall, de que “a estrutura narrativa dos mitos é cíclica. Mas dentro da história, seu significado é frequentemente transformado” (HALL, 2003, p. 30). O mesmo ocorre com a linguagem, seus mitos se modificam de acordo com a época, local e receptor, portanto não é possível trazer à discussão uma única forma e uma única *função autor*.

Em *O autor e a personagem na atividade estética*, Bakhtin, inicia seu estudo apresentando-nos quais serão os seus parâmetros de análise. Percebe a relação do autor com a personagem em seu fundamento geral, como também em suas peculiaridades. Desse modo, a autoria em Bakhtin é sinalizada pelo princípio da *exotopia*, isto é, ela acontece fora dela mesma. A consciência não se localiza em seu interior, e sim no exterior, fato que possibilita a ela ver as demais com maior clareza.

O outro que esta de fora é quem pode dar uma imagem acabada de mim e o acabamento, para Bakhtin, é uma espécie de dom do artista para seu retrato. O acabamento aqui não tem sentido de aprisionamento, ao contrário, é um ato generoso de quem *dá de si*. Dar de sua posição, dar aquilo que somente sua posição permite ver e entender (BRAIT, 2010, p. 97).

Ou seja, ele é o responsável por dar acabamento ao inacabado, por preencher aquilo que é inacessível à personagem, ele expõe sua imagem externa, é a posição do outro. O início da relação produtiva entre autor e personagem, segundo Bakhtin, ocorre com uma distância do autor em relação às particularidades da personagem, fato que o permite compreendê-la melhor. No entanto, ainda que a *exotopia* possibilite ao autor uma visão amplificada da obra, ela não é capaz de significar o todo, uma vez que a

mesma só possuiu sua própria visão. Logo, não lhe pertence a leitura geral ou a verdade absoluta da obra, pois não é possível que o acabamento do fenômeno estético seja realizado por um único indivíduo, uma vez que a *exotopia* requer no mínimo duas consciências divergentes.

Bakhtin trata a atividade estética como um processo de identificação, interação e vivência com o outro, e aponta as ações do indivíduo através daquilo que seu excedente de visão deve realizar, quando observa: “devo vivenciar – ver e inteirar-me – o que ele vivência, colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele [...]. Devo adotar o horizonte vital concreto desse indivíduo tal como ele o vivencia [...]” (BAKHTIN, 2003, p. 23-24).

Portanto notamos que ainda que o indivíduo possua alcance amplo de suas significações, o mesmo não poderá completar sozinho seus próprios sentidos. É preciso que um segundo indivíduo preencha as lacunas da existência alheia, assim como esse outro, se torna impossibilitado de negar o primeiro em qualquer instância: existência

Ninguém pode ocupar uma posição neutra em relação a *mim* e ao *outro* [...]. Todo juízo de valor é sempre uma tomada de posição individual na existência; até Deus precisou encarnar-se para amar, sofrer e perdoar, teve, por assim dizer, de abandonar o ponto de vista abstrato sobre justiça (Ibid., p. 117-118)

Logo, a partir destas afirmações bakhtinianas, percebemos que o autor realizou a leitura da personagem, através dos princípios exotópicos do *autor-criador*, quando o mesmo coloca fora do indivíduo o significado da obra, e afirma que a vida foi irrevogavelmente estabelecida entre *mim* e todos os *outros*. Segundo a leitura do autor, em toda a existência o indíviduo é o único “eu-pra-mim”, e todos os demais não passam de estranhos, eles são apenas “outros-pra-mim” (Ibid., p. 117-118).

Sendo assim, Bakhtin (2002) afirma que o *autor-criador* não só constrói o acabamento estético individual do objeto artístico, como também o inter-relaciona no todo artístico, ou seja, ele o torna “plurilíngue: trata-se não de uma linguagem, mas de um diálogo de linguagens” (BAKHTIN, 2002 p. 101). É nesta lógica que Bakhtin afirma que o plurilinguismo no romance é o *discurso de outrem* na linguagem de outrem, pois “ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, ‘em pessoa’, como uma unidade integral da construção. Assim, o discurso citado conserva sua autonomia [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 150).

Dessa forma, existe um emaranhado de linguagens, pelo qual o *autor-pessoa* direciona os sentidos do objeto artístico em direção a seu *autor-criador*. Em outras palavras, o *autor-pessoa* se desloca de seus conhecimentos para ir de encontro a *outrem*,

logo, o *autor-pessoa* se conecta com diversas linguagens que não as suas, ele se reconhece na linguagem do outro, ou seja, ao adentrar a linguagem, tal como a língua alheia e conservar sua movência, ocorre uma transformação da própria linguagem, e assim a linguagem soma sentidos, ela deixa de ser o que era a princípio para se tornar aquilo que o outro deseja que ela signifique. Isto é, a linguagem é libertada do sentido fechado presente na autoria, e passando a pertencer a todos que a contata (BAKHTIN, 2002, p. 101).

Posto isso, ressaltamos que a linguagem literária é uma ação original tal como sua consciência, que possui no ato criacional uma rica diversidade de intenções, fazendo com que todo processo seja plurilinguista, uma vez que o “Discurso citado é visto pelo falante como enunciação de uma ‘outra’ pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo” (BAKHTIN, 2014, p. 150). Assim, quando localizamos o *autor-criador* em Bakhtin como um possuidor de visões e conhecimentos excedentes, onde o mesmo ocupa o centro artístico e axiológico que dá unidade ao objeto estético, podemos afirmar que para o pesquisador a autoria não é atribuída somente ao escritor e/ou artista que produzem a obra, mas sim a um conjunto de olhares exotópicos:

O estudo fecundo dos diálogos pressupõe, entretanto, uma investigação mais profunda das formas usadas na citação do discurso, uma vez que essas formas refletem tendências básicas e constantes da *recepção ativa do discurso de outrem*, e é essa recepção, afinal, que é fundamental também para o diálogo (Ibid., p. 152).

Consequentemente, a autoria em Bakhtin se dá através da função dialógica provocada pela obra, posto que os olhares exotópicos intervêm na leitura e significado da mesma, alterando de forma constante seu sentido. Ressaltamos que a leitura axiológica vem dotada de posição individual e única na existência, sendo que é preciso ter em mente que todo juízo é mesmo singular, haja vista, que pertence a alguém. Esse processo receptivo a que se refere Bakhtin é o processo existente no diálogo, na significação advinda do outro, pois ele lê a obra, comprehende a linguagem e a partir de então a traduz para si e para o outro. Neste processo o *autor-pessoa* e *autor-criador* se intercomunicam de maneira igualitária, construindo assim através de suas leituras e impressões a autoria da obra.

Desta forma, em Bakhtin, a autoria é compartilhada, heterogênea e mutável. Ela transcorre na pluralidade das diversas linguagens insurgentes. O *autor-criador* é liberto de sua obra, ele está em constante deslocamento em direção a *outrem* e fazendo o mesmo com sua linguagem. O sujeito é dotado, portanto, de uma autoconsciência

exotópica, onde a tensão é presente e intensa, posto que o sujeito se coloca em determinado espaço de maneira ativa. Ele vive, olha onde vive e intenta mostrar aquilo que vê através do olhar do outro.

Em seu ensaio *O autor como gesto*, Giorgio Agamben (2013, p. 49-57) discorre a respeito das questões de autoria. O autor repensa quase quatro décadas depois, os controversos debates sobre as relações entre autor, leitor e obra. Segundo Agamben, toda escritura é um dispositivo, e com isso talvez a história dos homens não passa de um incessante embate entre estes dispositivos produzidos por eles mesmos. O autor se refere, sobretudo a linguagem, pois a inexpressão do autor deve se manter dentro da obra, entretanto é assim que o mesmo testemunha sua presença irredutível, do mesmo modo que a subjetividade da mesma, resiste à medida que os dispositivos dialógicos a capturam.

Essa subjetividade resistente faz com que o homem crie gestos ao se confrontar com a linguagem, apontando assim para o quanto é inseparável dela. Através da análise das subjetividades, Agamben ao recuperar os gestos antes esquecidos, recorre à sentença de Becket: “que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala?” (AGAMBEN, 2013, p. 49). Sendo assim, podemos afirmar que para ele, a assinatura do autor está exatamente em sua ausência (Ibid., p. 49).

Entretanto a tese que nega a importância de quem fala, não existiria sem um autor, é neste lugar que encontramos a duplicidade de sentido para Agamben, uma vez que o sujeito que escreve não para de desaparecer. Por conseguinte, o filósofo atesta que “O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade” (Ibid., p. 49).

Posto isso podemos assegurar que para Agamben, ainda que tentemos apagar a presença do autor, este é recolocado em cena pelos gestos que a obra produz, ou seja, a mesma obra que o renega, também é a responsável por assegurar sua existência. E é a partir da criação da linguagem que a autoria surge, através dos diversos gestos que a própria obra provoca no outro.

Com as características dialógicas e da estética do gesto, Agamben nos auxilia a entender esta questão através de sua leitura, ao declarar que:

O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso” (Ibid., p. 56).

Com essa declaração o filósofo afirma que, o autor é apenas um *voyeur* de sua obra, assim como declara que ao leitor não cabe à escolha de se transformar em “escritor” da obra, ele simplesmente a tecê à medida que entra em contato com ela, dando por sua vez seu testemunho.

Alega também que o pensamento humano é único e separado, de tal forma que se encontra através das imaginações. Essa é a relação existente entre autor e leitor com a obra, onde ambos se mantêm sem expressão, haja vista, que uma vez que o autor for condenado à morte também se torna fadado a renascer e sobreviver como gesto. Assim, o sentido do texto advém da ausência presente entre leitor e autor. Devido a estes fatores, o autor estabelece limites interpretativos, os quais a leitura se encontra no vazio, pois é improvável que se construa a personalidade do autor através de sua obra e o mesmo se aplica na tentativa de desvendar os mistérios da intenção na escrita original transformando o gesto como chave secreta.

Portanto, para Foucault a autoria está nos diversos textos escritos por um único indivíduo, enquanto que para Barthes a autoria se localiza no leitor, já Bakhtin e Agamben lêem a autoria em ambos espaços, trazendo a força do gesto como representante da mesma. Consequentemente após analisarmos os textos aqui apresentados onde os autores defendem seus pontos de vista acerca da autoria, entendemos a mesma como uma teoria real e necessária, para que seja possível a localização do leitor e autor nas obras. Obras essas que consideramos autorais, por realizarem inclusive as ações defendidas por Foucault, quando o autor fala dos “fundadores da discursividade”, uma vez que estas discussões geraram e geram outras mais e possuem a força da transformação social e cultural dentro da busca do autor no texto, indo de encontro inclusive com os *discursos de outrem* e seus infindos significados e significações.

Deste modo percebemos que existe uma congruência relativa entre todos os autores aqui estudados por nós, posto que em Agamben o sujeito é localizado a partir dos gestos produzidos por ele, logo sujeito é externo a ele, tal como o é para Foucault e Bakhtin, uma vez que em ambos o sujeito só existe dentro do discurso e na linguagem. Portanto, fora de seu produtor primário, podemos afirmar que o mesmo ocorre em Barthes, pois para o autor o sujeito só é possível e definível com a morte do autor (isto é, o sujeito não está dentro da obra, ele não é o único possuidor da verdade, esta está no leitor, no outro, ou seja, também no externo).

A autoria se torna um gesto múltiplo e movente, onde a leitura escolhida para compreendê-la não é barreira criacional, haja vista, que este enquadramento está presente no campo das análises das linguagens. Sendo assim, os levantamentos feitos aqui servem como direção para que possamos compreender melhor os processos de análises e construção da obra. Desta forma, a crítica em nosso entendimento é mais um elemento pertencente a obra artística, pois tal como Foucault afirma, ela é um objeto que surge da obra, fazendo com que a obra cumpra com sua função de “fundadora da discursividade”, ou seja, ela cria e recria. Ela transmuta e desloca, não é um objeto de um único sujeito e espaço, mas sim de linguagem múltipla e livre.

## 2.2 – Presente e passado: a memória e suas leituras

Através da multiplicidade presente na linguagem artística pensamos os processos que envolvem a construção de um trabalho de grande repercussão, tal como o é *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, e com isso notamos que quase sempre relegamos os processos que formam a ideia acerca da obra, logo a crítica gerada a partir da mesma. Portanto, o caminho que iremos percorrer é exatamente o inverso, voltaremos nosso olhar para os caminhos que possibilitam ao crítico e público formar opinião acerca da obra.

É de nosso conhecimento que a legitimação do Grupo Galpão no cenário teatral brasileiro no início dos anos 1990 se deu com essa montagem. Já discutimos aqui alguns dos elementos responsáveis pela construção desta leitura, tal como o não enrijecimento do texto e a inserção de elementos characteristicamente brasileiros.

A montagem galponiana traz ao público questões que nos transportam para nossas memórias mais íntimas e felizes. Gaston Bachelard discute um espaço de felicidade onde surgem as imagens poéticas, onde nosso íntimo perpassa por todos os níveis da casa e dialoga com o universo (BACHELARD, 1993, p. 14-85). O *Romeu e Julieta* galponiano assim nos fala, e de maneira concisa nos provoca a voltar nosso olhar para nós mesmos e a interiorizar as experiências vividas.

Desta forma, nos encaminhamos para os usos da memória em seu amplo contexto, pois esta possui conexão direta com o íntimo dos indivíduos. Podemos nos apropriar então da fala recorrente em *Funes, o memorioso*, quando o autor inicia sua crônica por “Recordo-o”, e assim passamos a nos questionar a respeito do que recordamos? Onde localizamos e guardamos nossas memórias? Quais lembranças nos são caras? Quando voltamos o nosso olhar para o entendimento do outro e de nós?

Jorge Luís Borges, ao falar da memória, escreve acerca da impossibilidade de reprodução da verdade. Segundo ele, esta vivência é algo impraticável, pois ainda que utilizemos outros meios quaisquer, a verdade vivida da primeira vez não se repete: “Nada pode ser restaurado para ser ouvido com as mesmas palavras” (BORGES, 1979, p. 477-484). Ou seja, sempre perdemos algo nos caminhos percorridos pela memória. Essa memória que nos permite analisar a peça do Galpão é parcial ao acontecimento real, pois ainda que muitas das experiências estejam cravadas no corpo, algo se perde, se esvai. Como o autor atesta, “essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas [...] ainda assim as sensações causadas ao assistir um espetáculo se dissipam, se esvaem” (Ibid., p. 477-484). Podemos ir além, dizendo que essa memória também pode ser tecida, criada e redesenhada pelo indivíduo através dos processos receptivos.

A linguagem da obra é formada de acordo com diversos elementos, que são externos e internos a ela. Dentre estes componentes estão os aspectos sociais e suas necessidades. Portanto, é também a partir deste fator que o outro irá significar a obra. Esse olhar apresentado por Maurice Halbwachs (*apud* BURKE, 2000, p. 70), discorre acerca da memória construída, da memória social. Segundo Halbwachs, são os grupos sociais que determinam o memorável. Sendo assim, cabe perguntar, quais foram os elementos que possibilitaram a inclusão da montagem galponiana de *Romeu e Julieta* dentre a gama de espetáculos entendidos como algo memorável?

Possivelmente essa justificativa pertença às linguagens escolhidas pelo grupo, que adentra com coragem os campos da felicidade. Felicidade esta que supera inclusive a consolidação da tragédia shakespeariana. Deste modo, são algumas das escolhas realizadas pelo grupo, tal como a de não relegar em sua montagem elementos como o riso e o choro – os colocando sempre juntos, lado a lado, caminhando e se enveredando por dentre as matas do longo percurso trágico – que confere à obra tal juízo de valor.

Desta maneira, quando estes e os outros elementos se separam, o público/leitor não se perde, os alcança sem grandes dificuldades, reconstruindo com suas memórias a própria peça. Posto isso, é possível que, por assim dizer, a morte das personagens esteja localizada no porão de Bachelard (1993, p. 23-53), onde apesar da dor da perda ainda existe uma esperança doce e feliz. Contudo, ainda podemos nos perguntar que felicidade há em morrer ao lado de quem se ama? Eventualmente esta esteja na possibilidade de se eternizar nos braços do outro? Ou quem sabe ainda, o porão de Bachelard traga consigo a vida através das memórias guardadas somente para si.

Esses devaneios aos quais nos entregamos, nos redirecionam a Burke (2000), quando este, através de vários autores, nos apresenta os diversos lugares da memória, ressaltando que ela é a *versão* e que é pertencente à história o trabalho de estudar estas versões dadas. Podemos então, localizar o analista desta história na pessoa do crítico que com o levantamento dos diversos pontos do espetáculo forma uma ideia inicial do que este universo engloba.

Logo, percebemos na montagem um traço de autoria, uma vez que a leitura do grupo se direciona a um espaço próprio, único e inovador em perspectiva com as demais montagens dos textos shakespearianos. O grupo realiza o ato de transformar a linguagem inicial em algo seu, identitário, tal como afirma Foucault (2001) em seus estudos acerca da autoria, já por nós discutido.

A montagem possui linguagem predominantemente brasileira (*tupiniquim*, diria até), e não escolhas inglesas, advindas de um espaço desconhecido. Os elementos da cena são, portanto, “nossos”. O grupo faz uma repatriação da peça e de todo o universo shakespeariano, uma vez que, diasporicamente<sup>26</sup>, utiliza-se para o encontro de uma nova identidade desta, que é nossa, e de todo o mundo.

Stuart Hall (2003) fala da presença do hibridismo, da miscigenação, da movência, e da junção destes elementos. Em nosso entendimento, este misto é o que dá consistência à obra realizada pelos mineiros de Belo Horizonte, é exatamente a leitura da obra pelo viés do Brasil, que se faz presente dentro desta mesma obra, que surge um *Romeu e Julieta* capaz de envolver o público e a crítica e com isso criar uma outra obra, a partir dos olhares daqueles que participam da montagem, como também através do olhar do outro.

Nelson Sá, em crítica na *Folha de São Paulo* de 1992 afirma:

E foi tudo, por assim dizer, uma brincadeira de rua. Os atores não paravam de fazer jogos e gozações, as músicas pareciam coisas de criança, os figurinos eram daquelas peças de garagem. Daí a choradeira da plateia (SÁ, 1997, p. 114-116).

Deste modo, traçamos a partir da crítica de Sá, uma menção a identificação do público com a peça, através das identidades encontradas nos diferentes olhares, compreendendo o conceito de identidade pelo viés de Hall (2003). Esta identidade não é uma identidade única, de eleição de valores, mas uma identidade múltipla que abarca os seres de todas as espécies, uma identidade que dialoga com as línguas, com os diversos universos que Shakespeare é capaz de trazer em sua obra. É possível que as diversas buscas pela

---

<sup>26</sup> Termo referente ao conceito de diáspora de Stuart Hall, exposto em seu *Pensando a Diáspora* (2003).

diáspora não estivessem inicialmente dentro da questão da montagem, mas a seu fim ela surge como um grito, um grito de liberdade, de leitura e escrita, de localização de tempo-espacô, e talvez este seja o elemento que faz da montagem uma referência recorrente em análises de montagens sobre as obras shakespearianas.

Quais são as nossas questões, quais são os nossos pontos, por onde anda o nosso *Romeu e Julieta*, este que é intrincado por nossa realidade, por nossas limitações, é disso que Stuart Hall vem a falar em seu texto, por essa busca legítima de espaço, de lugar no mundo, ainda que pertencente a um universo cheio de verdades demarcadas, qual é a verdade, ela de fato existe?

Segundo Hall (2003, p. 30), a identidade é irrevogavelmente uma questão histórica, e nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. É a este Brasil que a peça fala, deste *Romeu* e desta *Julieta* que falam tupi-guarani e destas muitas histórias e povos que formam nossa nação. O autor expõe sua ideia de identidade se referindo ao entendimento do Caribe como uma necessidade de retrabalhar a África em sua trama, mas o que Hall expõe ao se referir à África é que a mesma não está inserida no Caribe (o que há são fragmentos da cultura africana), sendo possível interpretar a África através do Caribe, mas nunca conhecê-la de fato.

Desta forma, fazemos aqui um traçado à obra em questão, repercutindo Hall. Pensamos a montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão e seu alcance como uma questão de interpretar a obra, reler Shakespeare, mais do que buscar por uma verdade ou elitização de sua peça, retirando-a de seu classicismo e recolocando-a num espaço significativamente coletivizado, uma vez que com todo hibridismo cultural pertencente ao povo brasileiro, o que esta montagem pode nos dizer?

Bárbara Heliodora (1993) afirma que Shakespeare compreenderia muito bem a intenção do espetáculo, e vai além quando assegura que este inclusive gostaria de sentir-se querido e íntimo, tal como a obra o trata. Pois, como discorre Bachelard em seu livro *A Poética do Espaço* (1993), é na intimidade que se localiza a genuinidade e potência do indivíduo. É em seu espaço íntimo onde as imagens criativas surgem, e são estas imagens que possuem maior potência no espaço criacional.

Sendo assim, é na intimidade que o grupo traça com o autor, que surge a potência livre da peça, uma vez que o grupo não se pauta pelo senso comum, localizando-a como algo inalcançável e sobretudo erudita. O grupo traz Shakespeare ao íntimo do próprio grupo, como se dialogasse com um amigo próximo, que fala a mesma língua, que possui os mesmos hibridismos dentro de uma identidade diversa.

É dentro desta intimidade criada pelo grupo, tanto para com Shakespeare, como consigo, que fortalece a questão da autoria dentro da montagem galponiana. Desta maneira, para reforçar nosso entendimento em relação a este trabalho como obra autoral, nos utilizamos da concepção de Sílvia Fernandes (1996, p. 271), quando ao analisar o trabalho de Gerald Thomas, reflete a emancipação dos elementos cênicos, que finda no trabalho do encenador autor. Pois, o encenador não trata sua obra como uma simples disposição cênica de um conjunto, como a marcação de entradas e saídas de elenco, por exemplo, o encenador é ativo na representação, ele coloca seu olhar, sua interpretação pessoal, da sua visão singular, como vem a tratar posteriormente Picon Vallin.

Quando Vallin (2008, p. 164) analisa a visão de Craig como uma visão utópica, onde o encenador poderia passar do texto para criar sua obra diretamente com os diferentes materiais que a cena põe à sua disposição, percebemos o Grupo Galpão como realizador desta mesma ação, através do trabalho de encenação de Gabriel Villela. O encenador irá se apropriar do texto e inserir no mesmo toda a liberdade que existe no processo de realização de uma montagem cênica, o encenador fará o que melhor um encenador sabe fazer, criarativamente a partir de uma obra inicialmente dada, fazendo com que esta mesma se mova, colocando novos signos e significados, levando o espectador para outro lugar.

Gerald Thomas faz exatamente isso, retira os elementos do “lugar-comum” e faz com que o espectador seja obrigado a se transformar, para alcançar a obra posta. O fato do encenador não ofertar nada pronto, de apresentar um espetáculo sem legenda, onde quem escolhe a língua tradutora é essencialmente o outro, pode ter elegido Gerald Thomas como um dos maiores encenadores de nossos tempos.

Enquanto Thomas trabalha com o abandono do texto dramático (FERNANDES, 1996, p. 270), Villela segue por outra direção. Entretanto, opta também por percorrer um caminho sem legendas dadas, com leitura livre. Sabemos, contudo, que o mesmo não é totalmente isento desta característica em seu *Romeu e Julieta*, haja vista que, o espetáculo de rua possui em sua essência um elemento que fala à alma do público, o que naturalmente desloca o olhar do espectador para um lugar específico antes mesmo de a peça começar.

Todavia, o encenador não nos explica como devemos reagir, não cria um clima de tensão constante e insuportável, ele trabalha com a expectativa do indivíduo, o

espectador não sabe como o encenador tratará a cena a seguir, se será com bom humor, ou se carregará a mesma com a tragicidade shakespeariana.

O encenador cumpre a fundo sua função de provocar através daquilo que ele junto com seu elenco cria, instiga o público a acompanhar sua obra, a se transformar, para que o mesmo possa alcançá-la em sua completude. Neste sentido, ao analisarmos o grupo em questão, sabemos que o mesmo não possui um único diretor, haja vista ser uma característica do Grupo Galpão a troca de direção a cada novo espetáculo. Entretanto, podemos afirmar que, no processo desta montagem, Gabriel Villela cumpre com seu papel de encenador, sob a perspectiva de Pavis, onde o autor afirma que “a encenação é uma relação, em um determinado espaço e tempo, de diversos materiais ou sistemas significantes, feita em função de um público” (*apud* FERNANDES, 1996, p. 274).

Pavis (*apud* FERNANDES, 1996, p. 274) levanta aqui também a questão da recepção, onde a seguir pondera que será ela quem dará sentido às proposições, pois tudo se baseia em um esforço: no diálogo entre os atores/encenador com o espectador. Para o autor, o que de fato significa uma obra de arte ao fim de sua representação é o espectador, ele é quem vai direcionar o lugar da obra apresentada. Estes diversos olhares receptores a colocarão em distintos lugares, pois o olhar é individual e as questões particulares do universo do espectador influenciarão em sua recepção final, como afirma o próprio De Marinis (1997).

Enfim, o encenador é o *outro* que se apropria e ressignifica, não possui olhar estanque sobre o objeto, não se distancia da obra escolhida, ele faz o caminho inverso, se aproxima dela, busca encontrar semelhanças com seu universo, com aquilo que lhe é comum, acessível, e assim constrói uma nova perspectiva sobre a obra, ele a ilumina com seus questionamentos. Portanto, assim como o encenador, os atores durante a construção da personagem, inserem na obra diversos aspectos de sua intimidade, e o mesmo se dá com o público que ainda que a veja pela primeira vez a preencherá com algumas de suas questões particulares. Desta maneira, a obra ganha vida e autorias diversas na recepção de cada espectador. É na autonomia característica da encenação que ocorre a fusão de sentidos, proposta por Bob Wilson, segundo Fernandes (1996, p. 286).

Em vista disso, surge também o olhar do crítico, que, como declara Antoine Vitez (*apud* VALLIN, 2008, p. 172), é a crítica do autor. A encenação de fato passa a ser a representação da interpretação do todo sobre a peça montada, pois o grupo ao

colocar no palco a leitura de um texto põe também como ele vê a obra, como a recebe, portanto, uma obra artística ao tomar a cena já vem imbuída de sua primeira ação crítica. Logo, o crítico nada faz de diferente, uma vez que a partir do que lhe é trazido, adiciona suas percepções às dos encenadores e atores do espetáculo, e a partir de então leva seu olhar a um novo espaço de conhecimento, trazendo posteriormente sua concepção do todo.

O papel do crítico vai além de dizer se algo é bom ou ruim, ele perpassa por diversos caminhos de construção de identidade cênica, de autonomia do encenador e evidentemente de autoria deste mesmo. O crítico possui a função de ir além do que é posto, de alcançar o inalcançável, é através dele que podemos observar a análise do espetáculo, mas não uma análise fria.

Sendo assim, iremos em sentido oposto a afirmação bachelardiana (1993, p. 9), que percebe o crítico como um indivíduo distante da obra. Consideramos, inclusive, que só é possível compreender um objeto artístico quando trazemos este mesmo objeto para nosso universo e intimidade. A crítica específica desta montagem, em nosso entendimento, foi uma das propagadoras de sua difusão, pois quando ela relê a encenação e a trata como uma montagem que provoca a aproximação do autor, ela nos diz que a leitura realizada pelo grupo é fiel e irreverente; tal como, quando Bárbara Heliodora (1993) diz que Shakespeare se “sentiria querido ao ser tratado com tamanha intimidade”, ela localiza o olhar da crítica no campo do individual, não dissociando a análise realizada por ela mesma.

O crítico é um ser livre, que necessita manter sua liberdade para formular uma crítica aproximada do “real” e o mais fiel à obra observada possível. Ele sintetiza os diversos olhares acerca da obra, através de suas impressões, soma e traz à tona todas as questões que alcança ao assistir o espetáculo. Quando observadas algumas das entrevistas de Bárbara Heliodora, percebe-se algumas de suas interpretações sobre a obra, tal como a análise do texto, interpretação, cenário e outros elementos que já foram apresentados nesta pesquisa. Segundo Heliodora, para sistematizar sua escrita, a pesquisadora busca visualizar o todo, e a partir de então realizar suas considerações. A notória crítica teatral declarou em entrevista ao programa *Roda Viva* de 1993, que um dos pontos mais cativantes do espetáculo do Grupo Galpão é exatamente a ingenuidade que a montagem encontrou no texto, ela pondera acerca da necessidade da fidelidade ao autor, para então realizar uma montagem que alcança o íntimo do espectador e assim possibilite a compreensão da peça.

Ao trazer a questão da ingenuidade da montagem, percebemos que Heliodora observa a leitura leve que o grupo traz aos palcos do mundo, não a seriedade que existe na morte. O grupo se pauta pela leveza das escolhas que fazemos ao longo de uma caminhada e tudo que a envolve, gerando perdas e ganhos. *Romeu e Julieta*, possui essa eterna escolha de “por onde devo ir”, “como devo prosseguir”? A peça se baseia nos jogos de cena, que trazem o frescor e a vivacidade, e é exatamente a partir deste olhar que Heliodora direciona sua crítica, pois ao falar que esta é a melhor montagem que ela própria já viu de Shakespeare no Brasil e ao afirmar ainda que a mesma possui uma potência infindável, a autora expõe elementos de sua crítica acerca do espetáculo.

Consequentemente, percebemos em Heliodora os traços da leitura receptiva, e com isso trazemos a cena da discussão os usos da memória, uma vez que sem a utilização da mesma seria quase impossível, se não mesmo impossível, a realização de todos estes levantamentos apontados pela autora. Portanto, estando desta forma a peça em um possível lugar de sublimação, dado pelo público e crítica, percebemos a pertinência que Matthew Reason (2011) possui, quando o autor aponta e discorre em seus escritos, acerca da efemeridade da performance, levantando então a discussão a respeito da importância de eternizar a obra artística. É evidente que não é possível recriar o teatro como ele foi da primeira vez, uma vez que esta é uma arte do presente, entretanto é sim possível fazer com que alguns dos seus aspectos sejam preservados, possibilitando desta maneira que pesquisadores, artistas e outros tenham acesso à ideia da obra representada.

Em nenhum momento estamos sugerindo que, ao ser gravado, o vídeo envolva a compreensão ampla e completa do espetáculo, nem mesmo o consideramos possível, como também sabemos da impossibilidade existente em acessar através de um gravação as mesmas emoções alcançadas pelos espectadores da representação “ao vivo”, no entanto, o registro possibilitará que este novo espectador da obra imutável, haja vista que esta está congelada através da imagem, tenha algum acesso ao que ela foi, e a partir deste ponto possa tecer comentários, estudos acerca de seu universo, pois ainda que este espectador “passivo” não tenha acessado às emoções dos erros e acertos presentes no calor da cena, este alcançará outros elementos.

Elementos estes localizados com diferentes potências, pois entendemos a obra em forma de registro como uma linguagem outra, com possibilidades distintas e com angulações até mesmo superior em determinados aspectos, pela incompletude que o fervor do momento nos causa. O que discorremos neste ponto é que o fato de estarmos

assistindo a uma peça “ao vivo” não necessariamente nos garanta o alcance de sua compreensão por completo, uma vez que sempre algo nos escapará, seja por estarmos conectados ao máximo a sua representação ou pelo inverso dos fatos. A importância dos registros da obra artística trazidos neste momento por Reason, é a mesma importância da pesquisa, uma vez que ambos registros poderiam tornar-se objetos de análise, e com isso passar a exercer o papel de formadores de opinião, ambas as fontes são prováveis documentos de estudo, arquivos de dados, assim como outros trabalhos em diversas áreas o são.

O autor não diz que o registro está em pé de igualdade com a obra, ele apenas coloca como fonte possível àqueles que não tiveram a oportunidade de ver a obra em sua representação efêmera, seja por questões de delimitações espaciais, ou por motivos outros. O registro nos permite inclusive, ver duas representações de *Romeu e Julieta*: a primeira que ocorre em um parque onde tudo conspira a favor do envolvimento emocional provocado pelo espetáculo, e uma segunda no palco, a qual nos é permitido analisar com algum distanciamento, e assim *conversar* com as diversas críticas que vêm endossar o êxito do espetáculo em questão.

Reason ao discorrer acerca da revitalização da obra, utiliza o registro, como meio de torná-la eternamente presente entre aqueles que não tiveram contato com a mesma. Desta forma, o autor nos elucida que através do registro em papel, nos é possível identificar a opinião do crítico, a partir de suas observações, uma vez que é viável analisar como ele se coloca perante a obra analisada, se este é ou não conservador, se possui um olhar moderno e até mesmo o que o atinge no espetáculo.

Percebemos assim parte da recepção que o crítico tem do espetáculo. Como este foi afetado e se este afetamento o contamina. Por meio da escrita podemos então analisar o discurso do crítico e suas sugestões “[...] o pesquisadorativamente criando significado, ao invés de simplesmente achá-lo no arquivo: o pesquisador está também construindo, selecionando, editando e falando pelo arquivo” (REASON, 2011, p. 392). Este é um dos papéis do registro, possibilitar a eternização da obra e a construção de novos objetos artísticos a partir dela “[...] o arquivo fundamenta a reivindicação de verdade, plausibilidade, autenticidade” (Ibid., p. 392).

Essa reivindicação da verdade seduz aqueles que iniciam suas pesquisas no campo das artes, pois transporta o pesquisador ao campo da inovação. Ao passo que localizamos o tempo como algo construído, ou seja, ativo, transformador, o teatro não será aqui colocado em um museu, pois não estamos negando que ele é do tempo do

agora, do presente, que muda a cada segundo que passa. Lehmann (2007, p. 290) e seu teatro pós-dramático abarcam estas questões acerca do tempo. O autor pondera que é próprio do teatro alargar ou encurtar o tempo. Para ele, a fugacidade deste mesmo tempo é a expressão profunda da estética temporal dramática. Contudo, Lehmann traz as diversas intervenções temporais dentro do teatro e de sua linguagem, para representar a sua movência. Transformação esta que se dá através do outro e de nós mesmo. Por isso o teatro se coloca no presente, pois o outro, o ressignifica constantemente. Sendo assim, ele nunca será o mesmo, ainda que representado da mesma maneira por seus atores, ele sempre percorrerá por lugares ainda não penetrados.

Todos os tempos possuem voz no palco. Assim como na música, o silêncio se esvazia para nos preencher e nos completa para posteriormente se esvaziar de si e do outro. Estamos dentro de um espaço-tempo que é coletivo, entretanto individual e é essa dualidade que faz com que a arte seja tão rica de significados. São os diferentes espaços ocupados que permitirão diferentes críticas, o que nos possibilita um olhar estendido acerca da obra representada.

Essa perspectiva que se olha primeiro, depois para o outro e retorna a si, traz à tona as memórias individuais e coletivas, do espectador, do crítico e também do ator. Ao passo que nos questionamos qual é a localização destas memórias. Onde a memória do crítico se pauta? Existe mesmo um olhar imparcial, ou será que esta imparcialidade completa é impossibilitada pelas memórias individuais do humano? Será mesmo que o crítico percorre um único caminho até formar sua opinião? Faz com que pensemos o crítico como um costurador de mundos. Um Gaudi na construção de seus mosaicos enriquecidos de cores e recortes. A crítica parte do outro, mas quando esta é bem construída também fala de nós, assim como somos nós mesmos que ditamos o que é necessário no âmbito artístico. Somos nós que falamos à contemporaneidade, sendo assim somos nós mesmos que damos às obras de Shakespeare seu reconhecimento em nosso tempo. Nós que o colocamos no lugar de imprescindível, ao dizer que ele fala a língua do mundo.

E a memória é um meio de receber a obra que fala a tantos, é através de seu acesso que o crítico realizará suas ponderações, uma vez que para iniciar seu processo de escrita o mesmo voltará à cena, a partir de suas lembranças para somente então começar sua análise. Shakespeare, ao longo de suas peças, medita o humano em toda sua complexidade, e não faz diferente em *Romeu e Julieta*. Na montagem galponiana, podemos notar esse ponto através da fragilidade humana representada pelo grupo, onde

provocam nos espectadores algumas de suas mais preciosas memórias, fazendo-os confessar a si mesmos seus delicados segredos. Esses são alguns dos meios para obter o alcance da significação do espetáculo, uma vez a crítica também através de seus registros, localiza e percebe a montagem em um espaço e tempo que passa a ser eterno à medida que ela é finalizada e repercutida.

Portanto, *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão termina por conquistar um espaço inimaginável no cenário teatral mundial, uma vez que sua leitura traz um Shakespeare que fala a língua de todos, que alcança os povos das praças públicas, um Shakespeare que entende as dores e delícias deste mesmo povo. Sendo assim, colocamos como pungente a repatriação de algo que nos fala à alma<sup>27</sup>. Como exporia Bachelard (1993, p. 2), o poeta fala no limiar do ser, e é exatamente isso que o Galpão faz, fala de algo que nos pertence, não pela pátria, mas pelo humano.

### *2.3 – Costurando entre espelhos ou o amor difundido: uma exploração acerca dos distintos espaços e processos receptivos*

Onde o amor de fato acontece? Em *Romeu e Julieta* ele vem no ar, na sede dos amantes, nas palavras embebidas de docura e delicadeza de *Romeu* e na inocência juvenil de *Julieta*, portanto é notório que este amor perpassa por distintos espaços, gerando inclusive a ansiedade desmedida dos recém-enamorados. Mas quais seriam estes espaços?

Quando falamos de espaço, é recorrente vir à mente a análise dos espaços físicos, e as diversas possibilidades de ocupação deste mesmo espaço. Desta maneira direcionamos nosso olhar às suas diversidades e assim passamos a observar as formas de ocupação e aproveitamento do mesmo. Entretanto, o espaço físico não é a única linguagem presente dentro da cena. Existem outras tantas linguagens que o abarcam em seu amplo contexto, e as potências da exploração diversa é o que acaba por provocar ainda mais nosso olhar investigativo.

Bachelard (1993) nos traz a percepção de um espaço de felicidade, localizado no interno do indivíduo, o autor não nega a existência do espaço externo, que muito é falado por Bakhtin e Foucault, entretanto o mesmo afirma preferir discutir o espaço interno, onde existe, para ele, a localização de um espaço fibroso, vivo, latente e situado no presente. Bachelard trata o espaço como lugar de criação do artista: as imagens

---

<sup>27</sup> Conceito empregado por Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (1993).

poéticas não necessitam de um saber, pois as potências destas imagens se localizam no interno de cada um. É exatamente esta circunscrição que irá acionar a potência artística da obra em cada um que obtiver contato com a mesma.

Este espaço livre abarca a felicidade como sua fonte propulsora e é através da felicidade de cada um que a obra artística alcança o outro, a partir de sua linguagem plural. Quando Bachelard afirma que “o poeta fala no limiar do ser” (1993, p. 2), ele pondera acerca da capacidade de penetração que uma obra de arte possui ao atingir os espaços internos daqueles que a viram, esta penetração que a obra causa no outro passa a ser a própria apropriação do espaço poético de cada um.

Em nosso entendimento, a montagem realizada pelo Grupo Galpão exerce esta função de adentramento dos espaços fibrosos dos indivíduos, pois através da teatralidade o grupo desperta as memórias, como afirma Lehmann (2007). Sendo assim, como afirma Halbwachs (1990), ao falar de memória acabamos por estabelecer algumas das memórias sociais dos indivíduos, contudo, destacamos que o grupo faz com que cada indivíduo localize em seus espaços internos de memória a identificação com a obra apresentada, todavia a identificação de um observador com o objeto visto pode não ser uma identificação de pontos de congruência, mas de inconsonância.

Quando Halbwachs (*apud* BURKE, 2000, p. 70) traz à luz da discussão os pontos que envolvem os usos da memória social, levantando a questão da memorialidade, e com isso expondo quem determina as ações, o autor atribui aos grupos sociais tal função. Logo, caberia a estes grupos a determinação do que é memorável e como este será lembrado, pois é através da importância que algo tem para determinado grupo que fará com que os indivíduos se identifiquem com a obra.

Esta identificação acaba por acontecer com a representação de *Romeu e Julieta* do Galpão, onde alguns grupos sociais elegem a montagem fixando-a na memória coletiva, conferindo à mesma um caráter de memorialidade, e com isso percebemos a reverberação do espetáculo no outro como um meio do indivíduo viver algo ainda não experienciado, o lirismo pertencente ao espetáculo transporta a grande maioria daqueles que com a peça obtiveram contato a um espaço feliz, como discorre Bachelard (1993).

As cores presentes na montagem e a própria rua movem o público para um lugar pouco vivido dentro de si, fazendo com que este mesmo espectador transcendia seus limites imaginativos. É através desta perspectiva que Bachelard discute o espaço, sendo assim, ousamos perceber este mesmo espaço pelo viés transcendental do ser, onde a arte se torna capaz de atingir localidades desconhecidas ao indivíduo e passa a dialogar com

os diversos espaços presentes dentro deste indivíduo, ainda que pelo caminho do abstrato.

Entretanto, o único espaço a ser explorado aqui não é o interno, também se faz necessário conduzir a discussão em direção a outros espaços e para isso recorreremos a Amorim (2010) e seus estudos a despeito de Bakhtin. Segundo a pesquisadora, o autor percebe o tempo e espaço de maneira não dissociada. Esta não separação de conceitos é denominada por cronotopia e, para o autor, o entrecruzamento de ideias, verticalidades e horizontalidade, conteúdo e estrutura, caracterizam o cronótopo artístico, ou seja, Bakhtin crê no hibridismo, no hibridismo de ideias e fisicalidades, segundo o qual não há um só meio de análise espacial. Assim, o autor acaba por localizar seu conceito de exotopia nas Ciências Humanas:

As ciências Humanas são entendidas como ciências do texto, pois o que há de fundamentalmente humano no homem é o fato de ser um sujeito falante, produtor de textos. Pesquisador e sujeito pesquisado são ambos produtores de texto, o que confere as Ciências Humanas um caráter dialógico. Uma primeira consequência disto é que o texto do pesquisador não deve emudecer o texto pesquisado, deve restituir as condições de enunciação e de circulação que lhe conferem as múltiplas possibilidades de sentido (AMORIM, 2010, p. 98).

A partir destas informações fazemos um paralelo com a afirmação de Amorim em relação a Bakhtin, correlacionando o que é fundamentalmente humano no homem e o fato de ele ser um sujeito que cria, e por assim dizer, termina por ser produtor de elementos potentes. Essa potência que impulsiona o humano é também propulsora de seus espaços de criatividade, ao passo que esta exploração espacial em Bakhtin acaba por alcançar as praças públicas. Ele acredita que os discursos são inventores de novos espaços e percebe também a possibilidade de surgirem imagens semelhantes em localidades distintas.

Para Bakhtin (2008) tanto o tempo como o espaço falam de todos e pertencem a todos. É no presente do carnaval onde tudo se iguala, e o espaço externo é aproveitado em seu máximo por qualquer indivíduo que anseie por ele. O rebaixamento por vezes estudado pelo autor ganha sentido e repercussão através de diversos aspectos, porém é em seu compartilhamento que acaba reverberando de forma mais pungente. Em Bakhtin, o espaço interno não se torna foco, o autor não busca adentrar ao labirinto de subjetividades do sujeito. Para ele, o coletivo é o que lhe provoca, é onde as várias faces das verdades surgem, e onde tudo se transforma a partir da interferência do outro, fazendo com que o universo e suas particularidades se reinventem e renasçam, pois o fim será um novo começo. Na morte, se encontrará vida.

Ao falar deste espaço como algo influente no cotidiano, Bakhtin afirma que tudo está presente na obra, mas o entorno desta mesma obra a modifica, ou seja, tanto o espaço físico que uma arte se situa, como as pessoas que obtiverem contato com esta mesma arte a transformarão, um com a ação ativa e objetiva de suas leituras já ditas e outra pela subjetividade da recepção que cada um possui, pois esta ocorre a partir do universo particular de cada ser.

No momento em que Amorim (2010) afirma que Bakhtin nos assegura que o sujeito é o entre do espaço e tempo, ele também nos ilumina acerca da recepção, pois é exatamente este indivíduo que fará com que as coisas dialoguem entre si, renasçam a partir dos olhares daqueles que veem. É exatamente este entre que difunde a montagem do Galpão. Este entre que determinará, ainda que de forma inconsciente, a relevância de um dado espetáculo e exaltará ou não os pontos característicos do mesmo.

Anne Ubersfeld, segundo Massa (2007, p.45), observa a recepção fundamentada na leitura do espectador, já que sob este viés, ele é o destinatário do discurso verbal e cênico que durante o processo de comunicação percebe a totalidade da representação. Para ela, o espectador é o produtor (criador), porque somente nele o sentido se completa, quer dizer, ele é o único capaz de significar a obra como um todo, uma vez que, em sua perspectiva, é para o espectador que o espetáculo é criado. Sendo assim, é para ele que tudo se dispõe, porque é tarefa dele decodificar a representação e concomitantemente apreender todos os signos da representação.

Para Pavis (2005), a recepção se encontra na interpretação da obra pelo espectador, ou em suas análises dos processos mentais, intelectuais e emotivos da compreensão do espetáculo, enquanto De Marinis (1997) levanta as questões sociológicas que perpassam ao público, como a análise das estratégias produtivas dos emissores do espetáculo: significação, comunicação e manipulação. Ele não se pauta apenas no fazer-saber (construção de conhecimento) mas, sobretudo, no fazer-crer e no fazer-fazer (colocando assim o espectador dentro da ação).

Através dessa leitura é possível observar que De Marinis percebe o espectador como um ser agente do espetáculo, isto é, ele não é passivo, mas ativo em tempo integral dentro da formação da cena. Outra estratégia apresentada pelo autor elenca diversos elementos que agem dentro da recepção do público, como o número limitado de processos e sub-processos que conformam o ato receptivo no teatro (percepção, interpretação, emoção, valorização e memória).

Mas os resultados como compreensão que o espectador constrói, a partir de seus aspectos semânticos, estéticos e emotivos, evidenciam que a construção destes pode ser feita de forma conjunta ou não. A eleição de pressupostos do ato receptivo também vem a permear este olhar, o que termina por influenciar no desenvolvimento e resultado final da leitura, e evidentemente nas condições sociais, dentre estas, os níveis de estudo e profissões, o que trará parâmetros cognitivos e não cognitivos. Estes parâmetros, advindos com o espectador, irão levar em consideração seus conhecimentos gerais, teatrais e extra-teatrais, seus conhecimentos particulares, contexto dramático e as informações prévias que o mesmo possui do espetáculo, tal como, espaço da apresentação, programas, notícias de jornais, dentre outros, como também o interesse, as motivações e expectativas a respeito do próprio teatro e de seu espetáculo, que variam de gerais a individuais.

Sabemos, contudo, que existem outros fatores que irão influenciar diretamente na leitura do indivíduo acerca do espetáculo, como as questões espaciais do mesmo, ou seja, sua localização física, em relação à montagem e em relação a outros espectadores durante a representação, as diversas condições do espetáculo que acabam por determinar o que o espectador vê e como ele vê (De Marinis, 1997, p. 41). Pois, uma vez que este espectador estiver aproximado de um outro que já possui leitura teatral, o mesmo será naturalmente guiado a observar a representação sob a perspectiva do outro, sendo assim, ele será sobretudo inicialmente afetado pelo outro antes mesmo de o espetáculo o alcançar. O conforto e ausência dele também influirão, uma vez que este elemento deixará o público mais ou menos propenso a se pré-dispor à obra que está por vir. Schopenhauer afirma:

Minha versão do mundo é limitada por: observações limitadas que posso fazer de um vasto universo, minhas experiências limitadas de uma vasta Vontade universal, da qual minha vontade é apenas parte. Minha versão do mundo não inclui coisas que não percebi, nem a Vontade universal que não experimentei. Eu tomo os limites de meu próprio campo de visão como os limites do mundo (SCHOPENHAUER *apud* BUCKINGHAM et al., 2011, p. 187).

Ousamos dizer que esta ponderação de Schopenhauer (*apud* BUCKINGHAM et al., 2011) acerca de seus pensamentos, nos permite compreender também as limitações implícitas nas recepções e significações das obras a que temos acesso, uma vez que não abarcamos o universo inteiro, apenas possuímos acesso a migalhas deste mesmo universo, que é plural e infinido de significados. Jamais poderemos alcançar de forma singular uma obra como algo completo, pois a impossibilidade é dada, uma vez que não temos acesso a todos os elementos dispostos no universo.

Sabemos que somos seres fragmentados, de modo que nossa leitura também passa a ser fragmentada. Precisamos do coletivo para obter uma leitura mais aproximada da completude de uma obra, por isso percebemos a visão Bakhtiniana, que enxerga no olhar do outro o meio de completude de nós mesmos, pois somente esta soma de olhares sobre nós e sob o mundo será capaz de se aproximar do que de fato representamos e de onde nos localizamos dentre esta vasta perspectiva apresentada.

Em nosso entendimento, é o que termina por ocorrer com *Romeu e Julieta*. O espetáculo, ao explorar os espaços e conversar com a história, com a memória e com o próprio tempo, faz com que o seu “entre sujeito” se movimente e experimente o dinamismo da releitura deste clássico. Assim, a coletividade pertencente à rua acaba por dialogar com as memórias sociais de Halbwachs definindo então a memorialidade da montagem galponiana.

Os apontamentos que envolvem tempo/espaço são trazidos por Foucault, como um entrecruzamento fatal. Quando este inicia seus estudos sobre o assunto, estabelecendo na mudança causada por Galileu, ao redefinir o espaço, tratando-o como algo que vai além de um planeta que gira entorno do sol. Galileu (*apud* FOUCAULT, 2001, p. 412) afirma que precisamos “ampliar os espaços para algo infinito e infinitamente aberto” e com isso realiza uma leitura da total perda do controle espacial. Ele acaba por ser estendido em seu máximo, pois amplia o olhar do homem sob o homem e sob o mundo, sai da perspectiva de mundo que se relaciona com o indivíduo e passa para o indivíduo que se relaciona com o mundo. Deste modo, insurge do espaço interno que Bachelard nos fala.

Foucault não nega os escritos de Bachelard, pois, tal como o autor, se limita a dizer que pretende falar de um outro lugar, e é em sentido oposto que constrói seus estudos acerca do espaço, haja vista, que enquanto Bachelard abarca principalmente os espaços internos, Foucault estuda os espaços exotópicos. Sendo assim, o autor traz essa dilatação causada por Galileu ao abranger os espaços externos e passa a debater acerca de alguns destes “novos” espaços surgidos diante de tantas possibilidades:

[...] é também problema de saber que relações de vizinhança, que tipo de estocagem, de circulação, mantidos de preferência em tal ou tal situação para chegar a tal ou tal fim. Estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos (FOUCAULT, 2001, p. 413).

O que Foucault discorre é exatamente a questão da diversidade de posicionamentos no mundo, onde este termina por gerar crises a partir das distintas pluralidades de posicionamentos decorrentes, pois como nos colocamos no mundo irá

interferir diretamente em como o mundo nos vê e em como os espaços nos recebem, sejam estes espaços sociais, políticos ou físicos. Para o autor vivemos em um lugar onde somos atraídos para fora de nós mesmos, onde nossas vidas acabam por se corroer pouco a pouco; vivemos em um espaço heterogêneo. Sendo assim, não vivemos em um vazio e sim “em um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e impossíveis de serem sobrepostos” (*Ibid.*, p. 414). Os posicionamentos não podem ocupar um mesmo espaço, são pertencentes a localidades distintas ainda que dialoguem entre si, ainda que permeiem suas leituras em um sentido próximo. Serão de certa forma sempre localizados em tempos distintos.

Foucault divide esses espaços de posicionamentos em duas localidades iniciais: utopias e heterotopias, onde as utopias são pertencentes ao irreal, no entanto, fundamentalmente imprescindíveis ao homem e sobretudo ao artista, e com isso dizemos “ai do artista que não é utópico”. Em relação às heterotopias que pertencem a este espaço mais físico, perceptível, e que ao mesmo tempo dialoga com o espaço diferenciado, esse ser heterotópico de Foucault, termina por permeiar entre o palpável e o impalpável, ele transita nestes dois espaços que se completam e passam assim a dançar uma só dança, ainda que estejam localizados em lugares distintos.

Este discurso poderia ser perfeitamente de Bakhtin quando o autor afirma que é possível surgirem imagens semelhantes em pontos distintos, como os já citados aqui, pois é também possível que os espaços distintos dançem a mesma música e que seus posicionamentos díspares se alinhem em uma mesma linguagem, adentrando por assim dizer às mentes. Bakhtin afirma que “ninguém é herói de sua própria vida” (*apud* AMORIM, 2010, p. 97), pois para ele o outro é o único ser capaz de fazer uma leitura completa de nós, apenas o de fora pode dar uma imagem acabada de determinado indivíduo e este acabamento “é uma espécie de dom do artista para seu retratado”; lembrando que Bakhtin não fala do acabamento como um aprisionamento de algo imutável, rijo, e sim de um ato de generosidade daquele que o dá, pois quem o der esta dando ao outro um pouco de si mesmo. Dando de si aquilo que somente ele seria capaz de doar, uma vez que, se existe uma impossibilidade que atravessa o entendimento do outro, é exatamente o bloqueio causado quando este mesmo outro não permite que o vejamos, que o sintamos, em nenhuma situação.

Podemos eleger como exemplo de uma exotopia bakhtiniana o retrato feito por Picasso de Dorah Mäar. É possível observar neste retrato os diversos olhares sob uma mesma mulher, os diversos caminhos dentre um mesmo ponto de chegada. Picasso diz:

“eu pinto o que penso e não o que vejo” (*apud* AMORIM, 2010, p. 97), e é exatamente sobre este ponto que permeamos nosso olhar, pois ao falarmos de espaços vamos além dele mesmo, uma vez que não vamos pintá-lo como aparenta, e sim como o vemos, como o percebemos e sentimos, e este sentimento irá variar de acordo com todos os que adentrarem a ele. É esta heterotopia bakhtiniana que nos permite compreender minimamente o movimento constante pertencente aos espaços e as recepções causadas por ele e a partir dele.

Através do retrato de Dorah Mäar, Bakhtin observa que a obra chega a revelar o sofrimento universal a partir da expressão retratada, uma vez que no período em que o retrato foi pintado passava-se por momento de guerra. Este poderia até vir a ser o próprio espelho sob a guerra: “Pode-se dizer que Picasso, de seu lugar exterior, captou algo de profundo e essencial dessa mulher. E que até anteviu que as lágrimas e o sofrimento viriam efetivamente a definir o sentido da existência de Dorah Mäar” (AMORIM, 2010, p. 98).

O olhar exterior pode de fato ir além do que está vulgarmente demonstrado, pode se aprofundar no outro ainda que este outro não lhe dê as pistas para lê-lo. A exotopia amplia a visão de quem vê, e os sentidos de quem busca desvendar o que lhe é posto. A arte se coloca diante do público, entretanto o artista traça um caminho de possíveis leituras e o espectador descaracteriza essas leituras iniciais, uma vez que passa a significar o objeto a parir de seu olhar; somente ele, espectador, poderá ser capaz de dar à obra de arte sua função real, sua leitura crua e despida de seus vários véus.

O espectador é o olhar de fora que penetra mais fundo à alma da arte, ele é quem possui as ferramentas de dissecagem da peça, ele é o médico legista, capaz de atravessar o que lhe é mostrado a princípio e este olhar exterior e ampliado é o que acaba por também surpreender, através de seus novos significados, os criadores da obra apresentada. Nenhum artista possui o domínio completo daquilo que cria, a obra só lhe compete e permeia sua visão enquanto está incubada em seu processo de criação, no entanto, a partir do presente momento em que ela é exposta, seja em museus, ou palcos pelo mundo, essa obra já não mais o pertence, já não mais possui a primeira leitura, ela passa a percorrer caminhos que nem o seu criador inicial sonhou que ela chegasse, a obra ganha então uma nova identidade.

E assim como Hall (2003, p. 25-50) discute o hibridismo existente no conceito de identidade, a obra se transforma, resignifica, modifica, uma vez que os olhares sob ela serão infinitos de significações, e assim ela também passa a ter uma identidade

hibrida e multifacetada e, portanto, não mais possui seu criador as rédeas de seu futuro, que já é repleto de novos significados e presentes.

Pensamos que o que ocorre com a peça *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, vai exatamente por este caminho, ao passo que seus criadores e possuidores da vida e representação da obra não mais possuem o controle de seu destino. Desta maneira, a partir do olhar dos diversos espectadores que passam a ver e ressignificar a obra vista, ela vai construindo uma história independente da representação de seus artistas. O que envolve a criação do grupo acaba por findar-se no olhar transformador do outro.

Assim surge também a crítica, que inicia um processo de análise do espetáculo representado e de seus elementos cênicos. Passa a observar as escolhas feitas de antemão pelo grupo, como um todo e começa a construir e divulgar uma nova visão desta obra a partir de suas leituras. As infinidas possibilidades espaciais e receptivas se multiplicam quando juntamos estes dois elementos uns aos outros, já que tanto as particularidades do indivíduo como as espaciais são dotadas de significados ímpares. São as heterotopias, que permitem a comunicação destes espaços diferenciados entre si, são os diversos posicionamentos que acabam por enriquecer o espaço dialógico, fazendo com que todos que ali esteja necessitem de aprofundamento do outro, para só assim poder alcançar a si mesmo.

Desta maneira, voltamo-nos para as utopias como a relatada por Foucault, através do espelho, pois este é o espaço irreal, uma vez que nos vemos em um lugar que não estamos na realidade. Entretanto, o próprio pesquisador afirma que este é também um espaço heterotópico “na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe” (FOUCAULT, 2001, p. 415).

O espelho da à possibilidade para nos transportarmos a um outro lugar e ainda que seja irreal na prática também é real em si, já que de fato estamos presentes em dois espaços distintos. O espelho possibilita que algo utópico caminhe ao lado das heterotopias e em certa medida acaba temporariamente por pôr em questão a fiscalidade do corpo. Os espaços são então preenchidos à medida que o tempo passa e são lotados de diversos sentidos, como o desvio que se torna um espaço indisciplinar. Portanto, vem à tona algo que nunca abandona estes lugares, as memórias, que, como afirma Borges em *Funes, o memorioso* (1979), o corpo é também detentor destas

impressões que o tempo nos dá, e estas memórias sempre serão contaminadas pelas ações externas e internas do indivíduo.

Assim voltamos à definição dada por Amorim (2010) sobre Bakhtin, quando o autor diz que o que diferencia o homem é a linguagem, já que em seu entendimento este homem também é construído pela linguagem. Segundo o autor o que vem a diferenciar esta recepção é exatamente a linguagem pertencente ao homem e suas memórias. Sejam elas contaminadas ou límpidas, já que ele é dotado de suas experiências particulares e intransferíveis. São essas diferentes linguagens que acabarão por alterar o seu espaço de forma natural e contínua, à medida que este espaço passe a ser ocupado pelas diversas memórias e linguagens, uma vez que o discurso de cada um termina por inventar novos espaços.

Talvez as memórias coletivas de Halbwachs (1990) alcancem o que Bachelard (1993) defende quando afirma que um artista não precisa falar do passado de sua imagem. No entanto, este passado enraíza imediatamente em nós, ou seja, ainda que não compreendamos o assunto tratado por uma obra, ainda que não possuamos acesso a sua história e passado, como nos é possível em relação à obra de Picasso, somos capazes de compreender a obra posta, pois, ainda assim, ela nos fala à alma, de forma pulsante e provoca nossas memórias circunscritas em nossos porões e sótãos. A imagem representada nos atinge enquanto espectadores, tal como fossem criadas para dialogar única e exclusivamente com cada um que ali está.

O sujeito se entrega à obra vista de tal forma que passa a obra a ser presente em seu íntimo, é notório que para atingir a esta dilatada amplitude Bachelard (1993) discorre da entrega necessária do indivíduo, pois sem essa nada se cria e não é possível ressignificar nada. O indivíduo precisa colocar suas particularidades nas gavetas, já que uma gaveta vazia é de fato inimaginável e um ser que nada possui da poética do oculto, em seus cofres, armários e gavetas acaba por não existir, nem em si, e menos ainda no outro. Desta maneira, ele acaba por não ocupar espaço algum, já que é vazio de posicionamentos e assim, ainda que habite apenas os espaços internos do universo, não será possuidor de uma alma que seja capaz de criar, isto é, ele é vazio de espaços poéticos, e caso um indivíduo não se coloque em nenhum destes espaços, ainda que ande, morto já o é!

## 2.4 – Os estudos críticos e suas leituras pelos caminhos da linguagem

Ao trazermos a crítica para o foco da pesquisa terminamos por refletir acerca do êxito do espetáculo observado no campo teatral. Como já discorremos neste estudo é fato raro considerar as questões que envolvem a crítica para o desvendamento de dada montagem, mas o espetáculo galponiano provoca diversos estudos desde sua primeira montagem até os tempos atuais e análises acadêmicas e críticas, que, pensamos, provocam consequências na montagem em si.

Como já fora dito, a montagem realizada pelo grupo mineiro ocorreu no início dos anos 1990, onde junto ao diretor Gabriel Villela, o dramaturgo Carlos Antônio Brandão faz uma releitura da peça de Shakespeare. Brandão diz:

Só nos ensaios abertos de Morro Velho, com moradores do lugarejo mineiro, em julho de 92, é que adquiri a perfeita consciência do que deveria fazer com Shakespeare. Logo apos os trabalhos do primeiro dia, reunimo-nos e eu pedi a palavra. Percebera que a relação da peça com o público se estabeleceria mais diretamente quando as “falas expressivas” aconteciam, devendo, portanto, terem elas prevalência sobre as “falas reflexivas e meditativas” (BRANDÃO, 1993 *apud* TELLES, 2006, p. 146).

Neste relato o dramaturgo da obra apresenta o entorno como um dos elementos fundamentais para a adaptação da peça. Brandão cita como a recepção da população que assistia aos ensaios o foi conduzindo em direção ao texto que o grupo trouxe à luz da cena. Nesta mesma obra Telles complementa os ditos por Brandão quando afirma que:

Tanto o espaço como o público são levados em conta no processo de “recriação” do texto shakespeariano. Assim, o texto não se coloca como um elemento superior aos outros no jogo teatral, ao contrário, é mais um elemento a ser testado e discutido, e até mesmo complementado (TELLES, 2005, p. 146).

Brandão, ao relatar algumas das interferências sofridas por ele durante o processo de escrita da peça, nos transmite a importância do processo de construção textual. Com isso, percebemos no decurso da escrita alguns dos caminhos receptivos intrínsecos à arte, e assim nos permitimos apontar para a autoria múltipla que este trabalho adquire, inclusive em seu processo de montagem. Enquanto isso, Telles atribui lugar de destaque da peça ao texto, uma vez que em seu entendimento o dramaturgo consegue conferir riqueza e simplicidade fundamental à cena. O pesquisador o faz ressaltando a importância do texto no jogo da cena e termina por dizer que o elemento textual possui tamanha liberdade que pode inclusive ser preenchido ao longo da apresentação.

Esse universo amplo trazido por Brandão em sua dramaturgia não passou despercebido pela crítica Bárbara Heliodora, onde, em entrevista fornecida ao *Jornal do Comércio* (HELIODORA, 2014), afirma que Brandão conseguiu em seu texto abranger

uma fidelidade de intenção. Talvez tenha sido este mesmo elemento que fez com que Telles percebesse a escrita de Brandão como equilibrada e fundamental na construção e liberdade da cena.

Em relação à montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, a crítica possui espaço diferenciado, uma vez que o crítico ainda possuía à época característica marcante de observador da cena, tendo ainda assegurado nos jornais espaço para suas publicações, sendo esta uma característica distinta da atual. Neste sentido, muitas das críticas acessadas por nós se renderam à montagem galoponiana, apontando motivos diversos para realizarem uma análise positiva. Eles perpassam entre a atuação, cenário, indumentária, *lócus*, direção e texto, quase sempre salientando a inovação realizada pelo grupo ao levar às ruas sua concepção de Shakespeare, e pelo espetáculo possuir aspectos do teatro mambembe. Era uma montagem quase amadora de tão genuína, e assim acabava por incitar a “emoção incontrolável do público” (SÁ, 1997, p. 114-116).

O distanciamento entre a montagem e o teatro Elisabetano são muitos. Gabriel Villela, para criar seu Shakespeare com “cara de goiabada com queijo”, recupera todo o universo circense presente em sua infância e na tradição do teatro popular (TELLES, 2005, p. 154).

Nesta declaração Telles faz um levantamento da importância do circo dentro da obra e desta forma analisa a peça criticamente. Mais à frente, como já citamos anteriormente, o autor discorre sobre a não apropriação da rua, ao afirmar que “a opção pelo espaço aberto, neste sentido, é contraditória, pois se não há interação com a rua, o espetáculo poderá ocupar uma temporada nos teatros” (Ibid., p. 158).

Desta forma, Telles nos traz um parâmetro geral de sua leitura da obra, o autor nos apresenta diversos elementos que acabam por chamar sua atenção e ressaltam a diversidade da montagem. Em sua análise, o autor adentra aos campos infindáveis existentes em uma montagem teatral e apresenta em seu ponto alguns dos motivos desta obra ter repercutido até o momento. Ao falar do barroco presente na obra, da infância do diretor trazida pelo circo, ele nos permite olhar além do que nos é mostrado em cena, auxilia na contextualização de toda a construção cênica; uma análise que elenca as potências do espetáculo, e percorre em suas colocações alguns dos caminhos escolhidos pelo grupo em seu processo de montagem.

Telles escreve as suas impressões cerca de uma década depois da estréia da montagem. Contudo, a partir destas observações indagamos: em que ponto uma crítica pode influenciar na história de uma companhia teatral? Algum dia lhe conferiram este poder de fato ou tudo não passa de ilusão? Pensamos que esta é uma resposta que deve

ser dada por cada leitor deste trabalho, haja vista termos até este momento colocado no outro o poder de significar e interpretar as diversas linguagens postas. Em nosso entendimento, a crítica possui uma importância evidente na construção da história do teatro brasileiro, tal como na repercussão da montagem galponiana, que passa a ser também nosso objeto de estudo.

A autoria da montagem galponiana também pertence à crítica e a seus distintos críticos espalhados pelo mundo, pois por muitas vezes é o olhar deste crítico que traduz alguns dos sentidos da obra. Contudo, consideramos um ato de precipitação, tal como a morte de *Romeu e Julieta*, a chegada a um ponto conclusivo acerca desta questão. Por hora, a crítica nos permite testemunhar um dos direcionamentos que a obra passa a tomar. Sendo assim, nos é possível observar através de algumas críticas citadas até este momento as diferentes perspectivas da escrita. Estas diferenças nos permitem notar alguns aspectos variáveis dentro do entendimento da crítica, como também percebemos que, coincidentemente ou não, as críticas até aqui apresentadas terminam por se completar.

É exatamente esta variação de seus espaços internos, suas afecções, dentre outros elementos, que acabam por influir na leitura de uma obra artística. Telles (2005), por exemplo, nos traz tanto seu olhar técnico sobre a montagem, quanto suas impressões no campo das afetações, enquanto que Heliodora inicia sua crítica em direção ao texto original e, por conseguinte, acaba por elencar a potência existente na adaptação feita por Brandão e a finalizamos articulando os apontamentos de Sá, onde o crítico perpassa o universo lúdico e se atenta sobretudo à simplicidade existente na montagem, para assim tecer suas ponderações. Abordamos neste trecho apenas três autores, sendo dois deles críticos teatrais, para tentar compreender algumas das possibilidades da escrita analítica, seja esta em forma de crítica ou pesquisa, uma vez que consideramos ambas formas de expressão de suma importância para o desenvolvimento das artes e suas reflexões.

Estes espaços críticos possuem características distintas na recepção de um espetáculo, onde os espaços internos abarcam as questões de intimidade: Toda a bagagem que o ser humano carrega com ele ao longo de sua existência, assim como as influências do espaço externo que se pautam por diversos elementos (como o *lócus* da apresentação, o conforto do espectador, o tipo de público com quem ele divide o espaço representativo, as “legendas” dadas anteriormente), são elementos que irão exercer influências diretas na escrita do crítico.

A montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão culmina nas críticas de diversos autores, sendo que em nosso entendimento elas abarcam as duas linhas de conhecimento de Bergson apontadas por nós no primeiro capítulo, como também muitas apropriações acerca da recepção e consciência espacial. Desta forma, pontuamos o entrecruzamento da pesquisa em questão com algumas das observações realizadas anteriormente, onde o olhar da crítica é itinerante e amplo, elementos estes que possuem lugar de destaque nos estudos que englobam a obra em comento.

## **Capítulo 3 – Pernas de pau: O desequilíbrio**

### *3.1 – Conversando com o crítico: o crítico e sua perspectiva*

Ao discorrer sobre a crítica, nos perpassa as variáveis acerca de seu significado. Bueno (1996) defende a ideia de que a crítica não inventa o objeto criticado, ela e o objeto independem entre si, no entanto, aquilo sobre o qual a crítica reflete e a reflexão da mesma estão interligados. O universo da crítica não possui um caminho único de construção, este varia de acordo com os métodos que o crítico adota em sua escrita, entretanto tanto a crítica quanto a obra artística possuem um mesmo objetivo, o outro, posto que nenhuma arte é feita para si, enquanto que nenhuma crítica atinge seu objetivo acaso se mantenha “guardada em uma gaveta”.

Ao circundarmos a crítica e sua trajetória percebemos nitidamente as diversas mudanças em suas características. Esta, que por vezes já fora produzida em forma de artigos, tal como vimos no primeiro capítulo, e que no período da montagem galponiana ainda conservava em suas linhas a função de analisar, observar e ler as obras, hoje se encontra em um novo processo de busca por um espaço.

Com o espetáculo do Grupo Galpão veremos a seguir que houve inúmeras matérias publicadas refletindo a cena. Ponderamos inclusive que algumas destas críticas foram responsáveis por levar às ruas, intelectuais, estudiosos e público especializado. Uma dessas possíveis críticas é a de Bárbara Heliodora, que por tantas vezes publicou nos jornais o seu desagrado em relação às montagens de Shakespeare no país, e que a despeito deste “Romeu e Julieta” traz em sua análise observações exclusivamente positivas.

Essa crítica elogiosa pode ter causado interesse naqueles que a leram, uma vez que o entendimento da pesquisadora acerca do universo do Bardo é indubitável. Indagamos, portanto, quais são os elementos que a fizeram se render à obra, expressando em crítica prática e poética suas impressões. Quais foram as inovações da montagem que fizeram com que ela afirmasse que Shakespeare gostaria da intimidade com que é tratado pelo grupo, por exemplo.

Estes são alguns dos elementos presentes na escrita que nos move, que nos faz ir em busca de uma identidade a partir da crítica. E no caso desta pesquisa em questão, as críticas surgiram de acordo com a necessidade de elucidar aquilo que viemos

discorrendo até aqui. Com isso ao longo deste capítulo exporemos e analisaremos algumas das diversas críticas produzidas a partir desta montagem. Independente da região de origem a que o crítico pertença, está dentro da própria crítica as escolhas que este faz. Perguntamo-nos então, o porquê de um crítico voltar seu olhar para a mineiridade enquanto o outro foca nos elementos circenses? Porque cada análise de uma mesma montagem traz elementos distintos aos olhos daqueles que reconhecem a peça através de observações outras?

Quem vê não esquece. O “Romeu e Julieta” que o Grupo Galpão lançou o ano passado em Ouro Preto e que correu o Brasil deixando um rastro de emoção e admiração chega finalmente ao Rio [...]. O diretor Gabriel Villela aproveitou as técnicas de picadeiro do Galpão para compor a montagem, pondo os atores sobre pernas de pau ou andando como se estivessem numa corda bamba. “Romeu e Julieta” é a tragédia da precipitação, e o que é o trabalho de um trapezista se não correr o risco de uma precipitação desembocar numa tragédia? Pergunta o diretor (VIANNA, 1993, p. 7).

Neste trecho Vianna abre sua análise trazendo em sua escrita as emoções que a montagem vinha causando por onde tinha passado. O crítico chama atenção para os aspectos circenses da montagem e localiza no desequilíbrio apresentado pela inserção das pernas de pau e da corda bamba o motivo desta montagem ser tão distinta das demais obras já montadas até então. E por fim traz a fala do diretor que justifica essas escolhas no risco eminente da tragédia shakesperiana:

Villela mistura referências populares em sua encenação da tragédia de dois jovens em Verona, que se apaixonam, mas pertencem a famílias inimigas. Atores usam pernas-de-pau e os figurinos e cenário remetem a Minas Gerais. Villela acredita que na época de Shakespeare o teatro era encenado nas ruas [...] (FOLHA DE SÃO PAULO, 1993).

A reportagem da Folha de São Paulo, inicia suas observações lembrando aos leitores o sucesso que a montagem vem atingindo, para logo em seguida passar a apontar alguns de seus elementos cênicos, como as pernas de pau e figurinos e continua ressaltando a mineiridade da montagem. A matéria termina trazendo em suas linhas a ideia que Villela possui dos espaços do lócus de apresentação das montagens do Bardo.

O jornal *A Voz da Serra* traz uma crítica entusiastica, ao afirmar que a peça é um escândalo dramático e finaliza sua análise com mais ênfase ao dizer que a peça é imperdível. Neste trecho é possível perceber o entusiasmo daquele que observa a montagem. O crítico não consegue se distanciar para somente depois efetuar suas impressões, ele se deixa levar pelo encanto da cena e assim constrói sua leitura da cena.

O jornal abarca também aquilo que julga como a humildade trazida à cena, junto com matizes variadas de cores, que em sua leitura mistura-se aos versos shakesperianos. Traz também a popularidade e a ingenuidade dos personagens ao centro da discussão. E

afirma categoricamente que essa montagem é a responsável por colocar o Grupo Galpão no lugar de melhor grupo popular do Brasil:

[...] A montagem do Galpão ganhou elementos da cultura popular no cenário e adereços, além da figura do narrador, regendo a peça com seu texto inspirado em Guimarães Rosa. Em cena desfilam espadas de São Jorge, decalques, ramo de arruda e a técnica circense, que constrói o perigo e a veloz precipitação concentradas no texto de Shakespeare. “*Romeu e Julieta*” na versão do Grupo Galpão e de Gabriel Villela, é, com certeza, o espetáculo mais bonito que visitou as serras friburguenses desde os primeiros tempos. Sem dúvida, um espetáculo imperdível. Completo, emocionante, arrebatador (*A VOZ DA SERRA*, 1993).

Já o jornal *A Notícia*, em sua manchete afirma o resgate original realizado pelo grupo e continua suas observações pontuando a mistura entre circo e teatro, tal como a inserção da mineiridade roseana presentes no texto, bem como as músicas do cantor. Publica a satisfação do grupo em levar às ruas obra tão rica, e finaliza justificando os elementos circenses presentes na peça. Lembrando-nos que sem a precipitação dos amantes juvenis, não haveria a tragédia.

[...] Misturando circo e teatro, “*Romeu e Julieta*”, recebe roupagem nova nesta montagem, misturando-se aos versos do dramaturgo inglês, textos de Guimarães Rosa e músicas do cantor popular. [...] A trágica história de amor, conhecida mundialmente, é colocada num clima circense, com pernas-de-pau e toda a velocidade do picadeiro. “É a tragédia da precipitação”, segundo o diretor. “Se houvesse mais prudência, mais sensatez, não aconteceria à tragédia. As quedas representam isso. Os atores se precipitam, literalmente, de cima do palco ou das pernas-de-pau” (*A NOTÍCIA*, 1993, p. A5).

Segundo Rancière (2014, p. 9), a leitura mais comum do teatro ignora a condição do espectador, o que gera a necessidade de um novo teatro, um teatro onde a condição do espectador não se torne problema, ou mesmo questão. Para o pesquisador, o teatro deve ser criado na premissa do termo drama, que significa ação, pois o teatro em seu entendimento é uma ação desempenhada por corpos vivos diante de corpos vivos. Para Rancière, essa é a verdadeira essência do teatro e segundo ele deve ser trazida de volta, pois devemos gerar uma plateia sem espectadores, isto é, realizar um teatro onde o espectador age na cena, onde ele aprende com o teatro e ensina ao mesmo tempo, onde esse espectador seja um agente ativo numa ação coletiva e não observador da cena.

Em nosso entendimento, essa função que também é defendida por Brecht, é presente também no teatro de rua, uma vez que o espectador passa a influir ativamente na cena na medida em que o espetáculo se inicia. Sendo assim, percebemos em grande parte da crítica em relação à montagem do Galpão um olhar que não ignora o espectador, como o autor cita em seu texto.

Neste sentido, a crítica observa os elementos da montagem como linguagem una, o que possibilita que todo e qualquer indivíduo que conteate a obra tenha acesso ilimitado a ela, mesmo em se tratando de um texto clássico e tradicional, a crítica por vezes ressalta as escolhas realizadas como uma linguagem acessível e tocante. Desta maneira, podemos observar que em 1992 o Grupo Galpão e Gabriel Villela realizaram com o espetáculo função pretendida por Rancière, a saber, a de não impor a obra e sim de convidar o público a fazer parte dela, fato que podemos observar ao longo de algumas críticas, que ressaltam o popular na montagem.

De sua parte, em crítica ao *Jornal da Cidade* inicia o texto nos contando um pouco da história da peça, e marcando a frase de outra crítica para assim expressar o que em sua leitura acontece com a obra. Mais uma vez os elementos populares da montagem são assinalados, bem como as espadas de São Jorge e as acrobacias da cena, trazendo assim segundo o mesmo dinamismo e ousadia.

Ressalta ainda a inclusão de um narrador, que não existe no texto original, narrador que, para o jornal, rege o espetáculo. Insere em sua crítica as escolhas espaciais, tal como o uso da Veraneio para palco e finaliza com a afirmação que nada atrapalha o grupo, nem mesmo as questões do tempo. Destaca o grande número de pessoas que se deslocaram para ver a montagem e afirma que este é o melhor grupo de teatro de rua do país:

[...] o Grupo Galpão e Gabriel Villela utilizam de elementos da cultura popular no cenário e nos adereços – como espadas de São Jorge [...] Villela aproveita a formação circense do grupo, para aumentar o impacto dramático. Um *Romeu* com pernas de pau e as acrobacias dos atores constroem esta tragédia shakesperiana, dando-lhe dinamismo e ousadia. O texto [...] calcado na voz de um narrador que rege o espetáculo com toda energia e qualidade de um Shakespeare. [...] A estreia do grupo em Ouro Preto fez a plateia chorar e resistir a chuvas e trovoadas [...]. Em Curitiba ousaram invadir um dos pontos mais tradicionais da cidade, a Boca Maldita [...]. Na Praça Sé emocionaram o público [...]. Em Belo Horizonte lotaram a Praça do Papa com mais de 3 mil pessoas [...]. Considerado melhor grupo de teatro de rua do país, o Galpão já se apresentou nos melhores espaços culturais do Brasil, e em vários países da Europa e América Latina [...] (*JORNAL DA CIDADE*, 1993, p. 8).

Estas são observações técnicas e também pessoais sobre a montagem. O jornal perpasa pelos elementos que julga diferenciados na peça e narra com certo entusiasmo as conquistas que o grupo vem alcançando. O mesmo pontua as lágrimas que o espetáculo provoca, como também a ousadia do grupo em se apresentar em locais que outras companhias sequer pensaram, como a Praça Sé e a Boca Maldita. Neste sentido podemos perceber a admiração que o jornal possui pela irreverência do grupo e da montagem.

No *Diário da Região* o jornal traz à tona a questão do preconceito com o teatro de rua e com textos poéticos, mas logo em seguida observa através da fala de Moreira que essa característica vem diminuindo com o passar do tempo. Aponta para a facilidade de comunicação que o texto de Cacá Brandão possui com o público, e assim como os demais traz os elementos populares da montagem à discussão. Fala das influências barrocas presentes na obra e das transformações provocadas pelo grupo, ao levar às ruas, textos clássicos, pois acredita que com isso o grupo impõe uma reavaliação da estética teatral e cria ainda novas linguagens.

[...] O preconceito para este tipo de apresentação ainda é grande, segundo os componentes do grupo. [...] O espetáculo, rico em detalhes, possui diversos elementos simbólicos que acontecem simultaneamente no palco. As cenas foram montadas dentro da concepção de teatro barroco estilo marcante de Gabriel Villela [...]. [...] “Romeu e Julieta” fez sucesso desde sua estreia em uma tarde chuvosa em uma das praças de Ouro Preto no ano passado. “A chuva estava gelada e constante. Foi um momento muito bonito, pois sentimos a atmosfera de solidariedade do público que ficou até o final”, lembra o ator Eduardo Moreira [...]. Ao levar textos clássicos para às ruas, o grupo impõe uma reavaliação da estética do teatro e uma nova linguagem tão rica quanto à das salas que encabulam a grande população miserável do país (*DIÁRIO DA REGIÃO*, 1993).

O *Jornal de Piracicaba* crê que o espetáculo resgata o teatro elisabetano e aponta a perspicácia de Villela em aproveitar as habilidades circenses do Grupo Galpão em sua montagem:

[...] Na montagem o diretor Gabriel Villela resgata a informalidade do teatro elisabetano inglês do século 17 e aproveita a formação circense do Grupo Galpão. Segundo o diretor, o ritmo de picadeiro e as circunstâncias arriscadas de certas cenas servem para enfatizar a tragédia, o impacto dramático da peça. O espetáculo valoriza a cultura popular, na medida em que utiliza armas feitas com planta “espada de São Jorge” e uma trilha sonora repleta de valsas, modinhas, serestas e canções de roda. O próprio Shakespeare é transformado em personagem e surge na peça como um narrador que faz referência à obra de Guimarães Rosa. O Galpão é considerado o melhor grupo de teatro de Rua do Brasil [...] (*JORNAL DE PIRACICABA*, 1993, p. 13)

A crítica observa, por exemplo, que o espetáculo valoriza o popular na medida que altera os objetos comuns à tragédia por plantas que se tornam espadas, e insere na cena canções que são comumente cantadas por populares. Nesta crítica observam também a presença de um Shakespeare que nos conta a história com o humor característico do povo mineiro. E por fim o *Jornal de Piracicaba* o coloca como o melhor grupo de teatro de rua do país, assim como outros meios já haviam feito.

[...] Galpão, este é o nome do grupo de teatro de rua brasileiro, que traz sua montagem desta famosa tragédia reduzida a cenografia de um carro enfeitado por plantas. “Os atores cantam, dançam e representam em todas as partes deste carro”. [...] O grupo recebeu por este espetáculo o prêmio de melhor espetáculo do ano passado na Bienal de Artes de São Paulo. [...] São atores. Mas também acrobatas, músicos e malabaristas, palhaços. É o grupo brasileiro Galpão, uma companhia de teto de rua, que amanhã, na Praça

Maior de Madrid, apresentam sua particular versão de “Romeu e Julieta” de Shakespeare. Uma versão dinâmica, atrevida e inovadora da tragédia do dramaturgo inglês. [...] William Shakespeare não é avesso ao progresso ou os meios de locomoção. Seu “Romeu e Julieta” chega amanhã, sobre rodas, a Praça Maior de Madrid, no carro do grupo brasileiro Galpão, uma das mais prestigiadas companhias de teatro de rua de todo mundo (*EL PAÍS*, 1996, p. 6).

O jornal *El País*, se rende ao grupo, trata a obra como versão peculiar e termina relatando o prêmio conquistado pelo grupo. Neste caso podemos afirmar que o jornal se apega às questões de ordem prática da montagem, exceto quando localiza no Galpão o atrevimento e inovação, e cita duplamente o uso da Veraneio como palco. O jornal grifa ao repetir a informação que este é um dado inovador, curioso e de progresso, e finaliza afirmando que o Galpão é uma das companhias mais prestigiadas do mundo.

O crítico do *Jornal do Brasil*, Luiz Macksen, traz um Romeu tocador, em cima de suas pernas de pau, fazendo declarações à Julieta. O crítico encontra no malabarismo o desequilíbrio e afirma que a montagem é uma síntese das manifestações culturais existentes. Suas observações são recheadas de lirismo, onde descreve a cena, nos lembrando dos perigos presentes nela durante toda a montagem.

Gabriel Villela levou para o circo-teatro o drama dos amantes de Verona. Romeu, de pernas de pau e tocando sanfona, se apaixona por Julieta de rosto pintado. Com malabaristas que parecem sempre prestes a cair – estão no limite da queda –, “Romeu e Julieta” é mais do que a representação de uma tragédia. É uma síntese de manifestações culturais que misturam o erudito da poesia de Shakespeare com o popular dos pavilhões do circo e a melancolia das serestas brasileiras. Dentro de um círculo demarcado por velas, vasos de flores da devoção popular, Gabriel Villela conta a história do casal de amantes como se fosse uma representação de circo-teatro. Grotesco? Farsesco? Ingênuo? Nada disso. “Romeu e Julieta”, na versão de Rua de Villela, [...] é uma das mais poéticas e tocantes encenações que esta peça recebeu nos últimos anos. Nada ficou fora do lugar, numa montagem em que tudo está fora do lugar. O que o diretor acentua através da mais pura linguagem popular é a força dramática do texto. O espetáculo projeta essa força por meio de elementos que na aparência, negam a condição de drama, mas que na verdade redimensionam a trama através da linguagem recriada (MACKSEN, 1993).

Neste trecho Macksen percebe nas velas que protegem a cena e nas flores o símbolo da devoção popular na montagem. Para ele, esta montagem é das mais poéticas que já existiu. O crítico observa que apesar da primeira vista a cena causar estranheza, uma vez que Shakespeare está representado por elementos brasileiros, tudo está onde deveria estar.

Podemos ainda fazer um paralelo com as procissões características do interior mineiro que cercam o *Cristo* já morto como se fossem um cordão de proteção, uma vez que para o crítico as velas e as flores são símbolos da devoção popular, devoção que encontramos nos ritos religiosos. Entendemos esse olhar observador, como colocando

“Romeu e Julieta” ao centro deste cordão de proteção, mas não uma proteção da carne, e sim do espírito, tal como o fazem com *Jesus*.

Para Macksen, o Grupo Galpão reinventa o teatro de rua com sua montagem, ele frisa que a essencia da peça não se dissipa pelas inserções realizadas pelo grupo mineiro, ao contrário, lê as escolhas da montagem como o resgate da rua para o teatro. O crítico usa de sua análise para criticar as demais montagens de rua, que relegam o texto, que tratam por vezes essas montagens com desdém, como se elas não necessitassem de um olhar cuidadoso, de estudo apropriado, fato que faz com que Macksen elogie o Grupo Galpão, por considerar que o grupo dá à *Rua* o que ela merece, um espetáculo de nível e cuidado profissional. E com isso finaliza seu texto dizendo que é urgente que um maior número de pessoas assista a esta montagem shakesperiana.

Desta maneira pode-se perceber que as críticas até aqui citadas foram construídas dentro das impressões de seus críticos. Podemos afirmar ainda, que o Grupo Galpão com sua montagem, tenha realizado um novo teatro, mesmo que este novo teatro seja para muitos o velho teatro, o teatro de Shakespeare.

Bernstein (2005, p. 99) afirma que:

Para este novo teatro que vai, aos poucos, se formando, fazendo tábua rasa do que havia anteriormente, [...] não é suficiente que se crie um novo tipo de profissional; é preciso que se forme, concomitantemente, um novo público.

E em nosso entendimento o grupo cumpre essa função, uma vez que ele através de sua montagem repensa a rua, traz à tona o popular dentro do clássico, o riso na tragédia. Essas são as observações demarcadas aqui anteriormente pelos críticos. Pois ao elencar os diversos aspectos que elevam em suas perspectivas a montagem a um patamar acima do esperado, os críticos apontam para a transformação da linguagem. Linguagem esta que até então não era comum às montagens de clássicos.

É esta irreverência presente no espetáculo galponiano que fez com que a crítica focasse nesta montagem em específico, dando ao grupo mineiro grande repercussão nacional e posteriormente projeção internacional. Pois entendemos as críticas jornalísticas como um meio de eternizar a obra, haja vista, que por meio dela o mundo passa a ter acesso imediato à montagem, ainda que não a tenha visto.

Em *Crítica e Verdade*, Roland Barthes (1970, p. 41-47) discute a imaginação do signo. Ele nos defende que todo signo possui três relações, uma interior e duas exteriores, sendo que a primeira relação (exterior) é virtual, enquanto que a segunda e a terceira são atuais. Com isso, o autor nos dá uma perspectiva dos diferentes sentidos que

uma linguagem nos proporciona. Em sua leitura, a primeira relação é simbólica, a segunda paradigmática e a terceira sintagmática. Ou seja, para Barthes, a primeira vive o mundo através de uma relação superficial, seu sentido é sempre relançado pelo tempo, e a segunda, ao contrário, é uma imaginação formal, ela vê o signo em sua profundidade, ela é mais matemática. Por fim, a terceira o vê em sua perspectiva, ela o prevê, é quase que uma imaginação estendida de si mesmo.

Percebemos que os signos possuem significações múltiplas e por isso leituras diversas se formam a partir dele. O pesquisador nos instiga a localizar por vezes a qual campo de significação pertencem nossos sentidos. E assim vamos além, ao nos interpelarmos a respeito dos possíveis caminhos percorridos pelos críticos. Podemos afirmar que muitas vezes é através da terceira relação que o entendimento do signo parte. Entretanto alguns críticos, tal como Heliodora, se guiam pela segunda relação, mais formal, ainda que saibamos que a autora se manifeste também através da emoção, da não praticidade da análise.

Isto é, não há como estabelecer um traçado rijo, das relações de significações da crítica, uma vez que este é um processo itinerante, mutável, que se mantém em completa movência pelo espaço. Assim, voltamos ao início deste capítulo, e reafirmamos que a crítica não inventa, ela analisa algo real. Ela significa a obra, a partir de sua perspectiva, através de suas relações.

Foi precisamente o que pudemos observar a partir das críticas aqui apresentadas. Os críticos transcrevem aquilo que veem e sentem, suas recepções sobre a obra. São essas impressões que vão para o papel. É função da crítica pensar o meio, analisar a obra, de forma que possamos através dela refletir e reavaliar a mesma. Sabemos que no mundo e sobretudo no Brasil atual esta é uma função em desenvolvimento, e em constante transformação, mas através das críticas produzidas a partir da montagem galponeana percebemos que existe um caminho, onde a crítica intenta realizar suas análises de maneira mais profunda e reflexiva da arte.

### *3.2 – O amor nas entrelínhas: reflexão das escolhas do crítico acerca do texto e da construção da cena*

Um espetáculo que cruza mares e corta continentes, um grupo que reescreve uma das histórias de amor mais conhecidas no mundo, ancorados no interior do Brasil, em Minas Gerais, região muitas vezes relegada pelos estudiosos da cena teatral do país,

como outras tantas, não a esmo caberia questionar: o que fez com que esta montagem, este Grupo, se tornassem referência? Quais elementos presentes no espetáculo fizeram com que o Grupo mineiro fosse até os tempos atuais, o único grupo brasileiro a pisar no *Globe Theatre* em um evento oficial da casa, sendo inclusive convidados pelos diretores da mesma?

Em entrevista cedida ao *Jornal do Brasil* para as jornalistas Ana Cecília Martins e Cláudia Miranda, um dos diretores do *Globe*, Paul Heritage, disse que foi a linguagem cênica que o grupo apresentou e suas expressões físicas que já de antemão dão ao público acesso à obra, sem que este necessite compreender a língua pátria dos atores para assim compreender o espetáculo, os responsáveis por este convite.

Por tempos foi comum encontrar Shakespeare nos grandes palcos brasileiros, companhias de teatro tinham e ainda têm como sonho montar alguma obra do tão aclamado e reconhecido escritor inglês. O diretor Peter Brook, um dos artistas que mais montou Shakespeare na história do teatro mundial, nunca tirou o Bardo dos palcos fechados.

Entretanto, muito do que vimos até então se encontra no pensamento de Brook em relação a seus estudos acerca do espaço. Pois para Brook ([s.d.]), qualquer espaço vazio pode vir a se tornar um palco, logo a rua é sempre um palco potencial. Uma vez que, quando um indivíduo atravessa este espaço e os outros o veem, este é um elemento suficiente para constituir uma ação cênica.

Ainda segundo Brook ([s.d.]), Shakespeare ia além, ao pensar o verso como meio de beleza da poesia. Mas logo em seguida percebeu que o verso não passa de linguagem cotidiana intensificada. Mas ao levantar este ponto, Brook ([s.d.]) não diz que Shakespeare transformou o verso em algo banal, apenas nos apresentou a praticidade do autor, quando este sugere que têm de estar presentes nos versos, as questões psíquicas, espirituais e psicológicas das personagens.

O autor ousa mais, pois afirma que este não é o único mote do problema, uma vez que, se faz necessário ao verso uma faísca, um elemento para acender e instigar a cena. Isso porque, para ele, ser inteligível não é suficiente: ainda que façamos alguns cortes nas longas cenas, é a centelha de fogo nele presente que tornará o texto potente. Cacá Brandão consegue cumprir esta função, tal como observam os críticos ao lerem a peça como uma montagem de êxito. Muitos críticos inclusive ressaltaram a qualidade da adaptação textual em suas análises, tais como as críticas seguintes:

[...] A ovAÇÃO do pÚblico foi a confirmação para muita gente do que o diretor Gabriel Villela já tinha certeza: o gigantismo da Ópera de Arame não descaracterizaria o espetáculo. [...] recheada de referências circenses e interioranas, como pernas de pau e modinhas românticas, a montagem se desenvolve em torno de uma caminhonete Veraneio, sobre a qual ficam três pequenos palcos, um deles usado na famosa cena do balcão – só que, em alguns momentos, é *Romeu* quem está no balcão. Sem alterar o texto de Shakespeare, e apenas condensando trechos na voz do narrador, Gabriel Villela consegue um espetáculo belo sem ser pirotécnico e de muita comunicabilidade com o público. Para sorte dos cariocas é possível que “*Romeu e Julieta*” seja apresentado no Centro Cultural do Banco do Brasil [...] (VIANNA, 1993).

Vianna inicia suas observações afirmando que o espetáculo não consegue ser diminuído, nem mesmo quando se apresenta em grandes espaços. O crítico discorre sobre os elementos da cena, mas pontua a questão da apropriação da Veraneio como palco, demarcando inclusive a irreverência de colocar Romeu no balcão de Julieta. Em sua análise, o jornalista percebe a montagem como equilibrada, onde a não alteração do sentido do texto pelo dramaturgo Carlos Brandão, permite que Villela, em seu entendimento, atinja o público.

Já o *Jornal do Brasil* ressalta que o texto do dramaturgo, trabalhado por Villela, ganha universalidade, tornando-o compreensível e admirado, segundo ele, em qualquer lugar do mundo. A crítica entende as escolhas feitas pelo grupo como metáforas e termina sua análise com uma observação irreverente, ao chamar a atenção do empresariado para as artes do país. O jornal alerta para o esquecimento que estamos nos direcionando devido a falta de incentivo à cultura que, para ele, é meio de identidade nacional.

A crítica do *Jornal do Brasil* nos permite perceber em que lugar se encontrava a arte no país, uma vez que o mesmo deixa claro que não há apoio financeiro nem por parte do poder público, nem do setor privado. Ou seja, percebemos que a crítica escolhe em sua escrita não só ressaltar os elementos cênicos que transformam a montagem em objeto de análise, mas também denuncia a situação da arte no país. O jornal não perde o espaço que possui ao protestar e delatar tal fato, ao contrário, ele usa a voz que possui para como que afirmar que o espetáculo do Grupo Galpão é uma obra prima apesar, da ausência de incentivos financeiros direcionados à arte no Brasil.

A crítica Vitória Neves apontou o sentido contrário percorrido pelo grupo ao levar para o teatro fechado uma montagem feita para a rua. Em sua análise a crítica fala dos recursos utilizados pela companhia para trazer ao palco a simplicidade da rua, e ressalta as interferências de iluminação que se fazem necessárias dentro do teatro, uma vez que a montagem na rua tem todo o tempo cronometrado com o pôr do sol e no palco

esta beleza terá de ser substituída pela iluminação artificial, fato que ela garante não ter prejudicado a cena.

[...] Além de ter levado o “palco” da rua, uma velha Veraneio, içada e sem motor, para o palco do Palácio das Artes, alguns recursos adotados com simplicidade deram ao espaço o toque brejeiro da rua, sem perda do intimismo da sala de teatro. A iluminação do paulista Wagner Freire, uma util intervención naturalista, estática, reproduziu bem a iluminação da montagem de rua, que afinal não ocorre nos momentos mais plenos da luz do dia. A peça foi cronometrada para as mortes de “Romeu e Julieta” acontecerem ao fim do pôr do sol. A intimidade da sala de espetáculos foi garantida pela introdução, de Gabriel Villela, de velas ao redor do espaço cênico. Quanto ao público do teatro, este não foi diferente dos que se têm apinhado nas praças para assistir ao espetáculo (NEVES, 1993).

Neves neste momento escolhe trazer suas observações de preservação da montagem, a autora neste momento não perpassa pelos elementos da cena, uma vez que a mesma já o fez em outro momento, ela apenas nos guia pelas mudanças que o palco exigiu da montagem, como a inclusão de velas para garantir a intimidade e finaliza esse trecho demarcando a lotação do público também neste espaço.

Do mesmo jeito que a pré-estreia de “Romeu e Julieta” no bairro Gameleira, em Belo Horizonte, com suas cantigas de roda, em pouco tempo de apresentação já levava o público – crianças, em sua maioria – a bater palmas e cantar, os espectadores do Grande Teatro também não foram nem um pouco sisudos. Foram, sobretudo emotivos. É claro que, sendo a obra mais popular de Shakespeare no Brasil, “Romeu e Julieta” continua, e certamente continuará, pelos tempos afora, exercendo o mesmo fascínio nas pessoas. Mas, como se sabe, muita besteira já se cometeu em versões do texto para o palco, absurdamente distantes da poesia original – o que definitivamente não é o caso do Galpão. [...] Ali não se perdeu a essência de Shakespeare e da Rua, e muito menos a peculiaridade de uma montagem idealizada para ser mostrada sob a ótica da cultura brasileira (NEVES, 1993).

Neves continua suas observações ressaltando a diferença do comportamento manifestado pelo público durante a apresentação, característica incomum às salas de teatro, mas não o faz em tom de crítica, ao contrário, sinaliza este episódio como prova da não alteração das emoções provocadas pela montagem ainda que esta tenha sido retirada da rua.

A crítica segue afirmando que esta característica não se alteraria de todo modo uma vez que segundo a mesma o grupo não incorre nos erros comuns às montagens do universo shakesperiano. Ela nos lembra dos diversos erros cometidos nas escolhas textuais de muitos dos espetáculos sobre às obras de Shakespeare, onde os dramaturgos e tradutores levam os versos para longe de sua poesia, erro este que a mesma afirma que Carlos Brandão não cometeu. Sendo assim, afirmamos que Neves escolhe demarcar o acerto da montagem galponiana, dando como prova o êxito que este alcança onde quer que se apresente.

Carmelinda Guimarães inicia seu texto falando da tradição do Grupo Galpão, demarcando a competência deste em se comunicar com o público. Nos traz o humor como forte elemento cênico e demarca as raízes preservadas por Villela nas cenas da peça, perpassando pelo humor presente no figurino e a interpretação dos atores.

Em sua primeira análise Guimarães escolhe falar daquilo que por muitas vezes é retirado das tragédias, o humor, a crítica localiza no humor a força da montagem, em seu entendimento é exatamente esse humor que faz com que os figurinos sejam marcantes e expressivos, mas não renega a força que o popular presente nas canções possui na leitura do grupo.

O Galpão, de Belo Horizonte, detém dentro do teatro brasileiro a tradição de ser um dos mais importantes grupos de teatro de rua. Seu último trabalho, só confirma essa fama. [...] Usando toda potência de comunicação do grupo – que domina bem o público – na difícil arte de fazer teatro em espaços abertos, Gabriel Villela criou um “Romeu e Julieta” cheio de humor e graça, na melhor tradição do circo e da comédia del’arte. Sem esquecer suas raízes, usou canções regionais, a música de Vicente Celestino e até um solo com o tema de *Romeu* de Zeffireli. O figurino de Luciana Buarque, também de forte apelo humorístico, reforçou o tom circense da direção, e os atores deram um show de representação (GUIMARÃES, 1993).

Outros aspectos apontados por Guimarães são acerca das escolhas interpretativas dos atores. Em seu entendimento a crítica percebe as leituras dos artistas em relação a seus personagens com irreverência e inovação. Para ela, eles conseguem transformar a dor em riso, não tiram a poética do texto, trabalham com precisão e presença. E a mesma finaliza o excerto com quase que uma declaração de amor à montagem.

Estes aspectos nos levam a observar que a crítica vai além, afirma que a montagem toma dos ingleses o Bardo, e coloca que Carlos Brandão não tira nada da poética do texto. Para a crítica, o grupo torna a dramaturgia do Bardo em uma obra brasileira, sem tirar nada de seu sentido original.

O carro funerário que compõe o cenário, [...] é um achado. Estimula a imaginação do espectador, transformando-se em castelo, praça, alcova ou túmulo. Ao mesmo tempo transporte e suporte da trupe, acentua seu caráter mambembe itinerante. [...] Este “Romeu e Julieta” lírico e popular é um dos trabalhos mais belos de assimilação. Toma Shakespeare dos ingleses, muda sua roupa e o transforma em um autor brasileiro, dentro de nossas tradições mais populares [...] Imperdível [...] (GUIMARÃES, 1993).

A jornalista aponta para a presença que possui o cenário, afirmindo que o mesmo é um achado, ao fazê-lo desta maneira a crítica escolhe por nos direcionar a ludicidade presente na cena trazida pela Veraneio e suas palafitas. Ela percebe que por *Esmeralda* ser também transporte do grupo, o público cria uma relação de aproximação com os artistas e assim concomitantemente com a cena. E por fim termina ressaltando o tamanho dos cortes realizados por Brandão, para que a obra chegasse a ter pouco mais

de uma hora de duração, o que a mesma julga que o dramaturgo faz com maestria, sem alterar o sentido da mesma.

Para Alfredo Fermín esta montagem é resultado da busca pela linguagem própria, o crítico faz uma análise onde nos apresenta a expectativa da população e da crítica com a aproximação da apresentação do grupo, percebe as escolhas de Villela e do Galpão como excêntricas, e reconhece o poético da montagem. O crítico fala de suas observações internas e externas. Da história do Galpão, das habilidades de seus atores e da intuição dos envolvidos à montagem.

[...] São os detalhes excêntricos que recheiam este “Romeu e Julieta”, inspirado na obra de Shakespeare, que seria inimaginável, que põe a magia através do misto poético de seus elementos. “Existe em “Romeu e Julieta” uma rara intuição teatral ligada à vitalidade e a alegria desenfreada de seus atores, isto produz um espetáculo espontâneo que faz com que o público passe do pranto para a gargalhada”. “Romeu e Julieta” é o resultado da busca de uma linguagem própria, em que se combina a paixão pelo teatro de Rua, as habilidades dos atores, com o interesse em conhecer as raízes do país, e uma ânsia por impedir, como vêm acontecendo a muitas companhias, o desaparecimento do teatro de rua por completo. [...] Seus integrantes são artistas completos [...] Gabriel Villela é uma das figuras jovens mais importantes do teatro brasileiro que tem ganhado nos últimos três anos, 78 prêmios [...] (FERMÍN, 1997).

Natalia Brochet, para o jornal espanhol *El Tiempo* assegura que o grupo mantém a poética de Shakespeare. Atesta inclusive que este é um trabalho que partiu de buscas intensas por uma linguagem particular, a crítica espanhola considera que o Grupo Galpão alcança essa linguagem em sua montagem.

E chegou o momento dos aplausos de pé, da emoção representada nas agitadas mãos e dos sorrisos prazeroso por haver visto uma das maiores obras do Festival Latino-americano de Teatro de Manizales. Os brasileiros do Grupo Galpão foram os encarregados de regozijar a alma do público de teatro [...], ao mostrar um “Romeu e Julieta” muito original; com todo o romantismo e poética de Shakespeare unido a toda a alegria, dinamismo e ambiente festivo do teatro de rua, lugar a que pertence o grupo. Este trabalho é resultado de uma intensa busca por uma linguagem própria em que se pode combinar muitos aspectos: a paixão pelo teatro de rua; as habilidades de cada um dos integrantes do grupo; pois todos possuem uma formação completa, o circo, a música, a dança e o balé; e o interesse em mergulhar nas entranhas do país (junto com o desejo de interromper), pois estava acontecendo com muitas grupos de teatro rua, onde o texto acabou por ir desaparecendo de suas montagens [...] (BROCHET, 1995, p. 17A).

A jornalista também denuncia que em muitas peças de rua a preocupação com o texto é ínfima, o que fez com que este fosse desaparecendo aos poucos. O texto na montagem, a preocupação e cuidado para com ele, é um dos elementos da montagem que fez com que a autora colocasse o espetáculo galponiano em outro patamar, um patamar de admiração e aprendizagem para os demais grupos de teatro de rua.

Tendo em vista as especificidades aqui apresentadas por Brochet percebemos que a crítica decide finalizar sua análise observando as atuações e as habilidades que o

grupo possui. No primeiro momento ela discorre sobre o que julga ser uma leitura acertada dos atores sobre Romeu e Julieta, onde a inocência dos jovens e inexperientes amantes são mantidos em suas expressões faciais e música.

No segundo momento a crítica nos brinda com as escolhas do diretor para representar o desequilíbrio e a precipitação, elementos fundamentais no texto de Shakespeare segundo a mesma, uma vez que ela afirma ao fim de sua análise que é através da precipitação que a tragédia acontece. Brochet nos presenteia com uma escrita clara, onde a mesma nos direciona a ver dentro da obra os elementos que vão em sentido contrário com as demais montagens pertencentes à rua.

No que se refere à montagem, Martin Hann inicia suas observações discorrendo sobre o impacto visual que a montagem possui, atenta também para a dificuldade em transformar o texto shakesperiano em algo acessível à comunidade popular, e afirma que os elementos populares da cena é um facilitador para que a dramaturgia comunique com o povo.

[...] Gabriel Villela tomou como primordial o impacto visual da montagem através dos figurinos e elementos utilizados para a representação, em troca da sutileza da poesia do texto. Assim, sem distorcer as palavras de Shakespeare, Romeu e Julieta passam a ser, um signo, evocado através do circo dos amantes de Verona, e não eles próprios, interpretando sua tragédia. [...] Com os elementos mais simples, com os recursos mais antigos: a palavra, o gesto, o movimento e a música, o Grupo Galpão com suas armadilhas encantadoras, atraem a atenção do público que não se importa por estar em pé, esforçando-se para ver as grandes transformações que ocorrem a cada dez minutos na cena. A humildade com que esta montagem trata o texto faz com que o mesmo alcance o espectador de maneira natural e sobre tudo, emocionante. Mais uma vez, montagens como esta, solidificam a universalidade e a genialidade de William Shakespeare (HANN, 1997).

Percebemos, portanto, que o autor escolhe trazer em seu texto o contexto imagético da obra pautada na simplicidade dos elementos cênicos o que para ele reflete diretamente no texto causando uma compreensão natural do espetáculo em si. Sendo assim, podemos afirmar que é claro para Hann quais são os fatores que fazem com que a platéia se identifique com a montagem e a assista até o final, mesmo estando em pé.

Miguel Anunciação marca o alcance da montagem galponeana como algo raro, uma vez que segundo ele é difícil que um espetáculo cause as mesmas reações no público estando exposto a diferentes fatores temporais. O crítico vê a montagem como um elemento de diferenciação na história do grupo e marca detalhes das escolhas dos objetos cênicos pela direção como o elemento que provocou tamanha identidade, uma vez que essa cena que fora construída aos poucos foi ganhando presença com os detalhes da peça.

No teatro, só de raro em raro algum espetáculo alcança a magia. “Plana livre de armação”, como a manhã de João Cabral. O “Romeu e Julieta” do Galpão é um desses ovos de indez. Senão, como entender que alguém caia em lágrimas numa praia, sol a pino, Natal/RN, ao retomar a emoção “daquela atriz deitada sobre a pedra, azul de frio, a chuva fina e constante caindo em Ouro Preto”? E emoção idêntica, fruto da experiência, revelada em Salvador, em Porto Alegre, em Curitiba, em Araxá... [...] até ali o Galpão era basicamente um grupo ao rés do chão. [...] A cena encantada de hoje delineou-se aos poucos. No trajeto para o aeroporto, Gabriel mandou parar o carro: encontrara o guarda-chuva esfarrapado cobrindo um modesto carrinho de sorvetes (ANUNCIAÇÃO, 1998, p. 1).

Vejam que neste recorte citado, há um novo aspecto apresentado pelo crítico, uma vez que o mesmo trata a montagem e as recepções que ela produz de maneira metafórica, para Anunciação a montagem é como um diamante rosa, o alcance que a cena produz no outro em seu entendimento é tão profundo e latente que se faz compreender qualquer reação do público. Segundo o jornalista, são nos detalhes das cenas, que fez com que o Galpão deixasse de ser uma companhia comum às ruas para se tornar o mais reconhecido grupo de *Rua* do país.

No *O Estado de São Paulo*, a crítica perpassa por diversos lugares da cena, e enfatiza a fala de Villela, que atribui o êxito da montagem ao dinamismo presente na cena, no visual e nos atores. O diretor assinala que, em se tratando de Shakespeare, as crianças inglesas já possuem conhecimento suficiente para entender e aproveitar a peça. Podemos perceber que as escolhas do jornal circundam acerca das opiniões daqueles que compõem o espetáculo e na importância em levar a montagem ao *Globe*. Em outros techos desta mesma crítica o jornal marca aquilo que ele reconhece como fidelidade ao texto original, numa abordagem semelhante àquela defendida por Bárbara Heliodora, acima discutida.

Na virada do milênio, é a bandeira brasileira que dança no céu de Shakespeare [...]. [...] o que fez com que essa montagem atingisse este nível de sucesso mundial? Foram as modinhas, as pernas de pau, o clima circense...? Gabriel Villela arrisca uma resposta: “Este espetáculo é feito em cima de um arquétipo dinâmico, visual, de reconhecimento imediato. É fácil comprovar isso observando a reação das crianças daqui, que já nasceram com Shakespeare no DNA. Elas adoram e entendem o espetáculo”. O diretor não deixa de acrescentar seu reconhecimento à contribuição única do Grupo Galpão ao sucesso internacional deste espetáculo: “Não conheço ninguém no Brasil, capaz de fazer Shakespeare de forma tão delicada e verdadeira como o Galpão”, afirma [...] (ESTADO DE SÃO PAULO, 2000).

Ceci Alves, nos chama a atenção do sucesso da peça para a força do texto de Shakespeare, ela localiza na obra e não nos elementos da cena a responsabilidade do alcance que a peça possui. A crítica trata o narrador de Brandão como um regente da peça, e enfatiza que a linguagem roseana e sertaneja deste mesmo narrador é fator de

destaque na montagem, ou seja, para ela o texto ainda que com a inserção destes dois elementos de fora da obra original se mantém fiel à erudição do texto original.

O encontro com o diretor Gabriel Villela significou a ousadia de fazer um clássico na rua. [...] Atualizando o sentido mais conhecida história de amor da humanidade, a concepção de Villela para o Galpão transpõe a tragédia dos dois jovens apaixonados para o contexto da cultura popular brasileira, evocada por elementos presentes no cenário, nos adereços, na música e na figura do narrador, que rege toda a peça com uma linguagem inspirada em Guimarães Rosa e no sertão mineiro. O texto original do espetáculo mantém-se fiel a erudição e à universalidade dos versos de Shakespeare [...]. A tragédia do amor, da liberdade e da morte, conduzida pela velocidade juvenil dos amantes, foi trabalhada para colocar em cena a ambivalência da angústia e do prazer da energia amorosa, da agressão e da paixão, concentrados na força do texto de Shakespeare (ALVES, 2002, p. 6).

Sendo assim, podemos afirmar que para a crítica, é a leitura realizada por Brandão que mantém a montagem universal. A jornalista marca o misto de emoções que a peça ressalta como recursos já presentes no texto original, isto é, ela escolhe nos lembrar que todos os elementos usados pelo Galpão já estavam no texto de Shakespeare fato que segundo ela, o grupo soube utilizar.

Em primeiro lugar, sua demanda é por um objetivo impossível – afinal, ninguém poderia saber o que William Shakespeare ou qualquer outro autor menos cotado realmente pretendeu, o máximo seria conhecer o que ele afirmou pretender [...]. Em segundo lugar, mesmo se as aceitarmos como verdadeiras, elas são incompletas [...]. [...] debater o choque entre a “vontade do autor” e a “vontade do texto”. Afinal, como normas jurídicas, obras de arte costumam sobreviver a seus autores e contextos, além de, depois de tornadas públicas, ganharem autonomias e relação aos criadores e, frequentemente, produzirem interpretações que os artistas jamais imaginariam (AVELAR, 1998).

Nesta análise ocorre algo peculiar e diferenciado, haja vista, que o texto analisa o lugar do próprio texto. O que Marcello Avelar discute são algumas das afirmações existentes que atestam que o grupo traduz o que Shakespeare queria com sua obra, ou seja, ele discorre sobre as questões da tradução de intenção, o que em seu entendimento é impossível, tendo em conta que mesmo que o autor tivesse deixado registrado suas intenções com essa peça, provavelmente muitas de suas pretenções seriam por ele mascaradas, por fatores diversos. O crítico em sua análise nos chama a atenção para concentrarmos naquilo que a montagem pretende e cumpre:

Quando se trabalha em teatro ou cinema, o fato de que os autores escrevem para determinada situação cultural e histórica fica muita clara numa questão prática: a necessidade em se realiza cortes em textos clássicos. [...] a autonomia da obra de arte frente a seu autor, por exemplo, remete a um ponto significativo: até onde as qualidades da criação decorrem da vontade consciente do artista? Deste ângulo a verdadeira vontade do criador seria aquela que inconsciente inscrita em sua criação, que revelaria possibilidades, ideias, sentimento ou desejos de que o próprio artista nunca teria consciência. A história por sua vez, se encarregaria de alterar a obra através da transformação de seus interpretantes últimos, os espectadores. [...] [O gosto do homem do século XVI considerava inadmissível o final de “Romeu e

Julietas”]. [...] Ao considerar o texto como mero pretexto para outra obra, à cultura humana, ao invés de diminuir, abriu-se nova possibilidade (AVELAR, 1998).

Portanto, o autor traz também a questão da autonomia com a obra, pois em seu entendimento não da para se pautar nas “vontades do texto”, ainda mais se levarmos em consideração que a obra tem muito mais anos de sobrevivência que o próprio “autor”. Neste caso Castilho ainda nos traz a questão da necessidade em realizar grandes cortes em textos clássicos devido a sua extensão, enfim, diante de tantas questões aqui apresentadas por Castilho, percebemos a dramaturgia de Brandão como um oasis no deserto, haja vista, que segundo diversas análises o dramaturgo não incorre em nenhum destes erros tão comuns e tão fatais à obra.

Por conseguinte como traz Brook, o que importa é a centelha no texto, que com o passar dos anos têm-se tornado ainda mais rara. O que para o autor caracteriza a fragilidade do teatro, pois este fogo precisa estar constantemente na cena para que a peça não seja chata e pedante. Peter Brook, fala que este é um problema exclusivo do teatro e cinema, pois ambas as artes precisam manter o interesse constante do outro para que a mesma possa existir.

Para o pesquisador manter a atenção e interesse do outro é um esforço quase sobre-humano, pois é preciso manter a originalidade, o frescor, a intensidade. Este é o motivo pelo qual poucas peças teatrais se tornem obras-primas. Uma vez que a chama da peça está sempre se dissipando, fugindo, o que faz com que os atores estejam em alerta durante todo o processo de apresentação, para que esta não lhe escape por entre os dedos.

Peter Brook compara os efeitos que um palco com cenário e iluminação e estrutura oferece à cena, em contraposição a um palco nu, ao ar livre, a fim de provar que não são os elementos externos à cena que dá vida ao teatro. Para o autor por diversas vezes se encontra vida nos palcos de peças desprestencionais, com sucesso de bilheteria, enquanto não há uma gota sequer desta centelha em montagens rebuscadas, embasadas em teorias teatrais. O estudioso da cena afirma ainda que quando nos deparamos com esse tipo de montagem, temos uma noite insípida, sem vida, e nos chama a atenção para que observemos essas questões de maneira distanciada, e não nos prendamos aos ditos “critérios culturais”.

A montagem galponiana não é um espetáculo completamente realizado em palco desnudo, uma vez que existe a “Esmeralda” e suas palafitas. Ainda assim é uma montagem sem elementos rebuscados, pautada na simplicidade dos figurinos e

adereços, que são enriquecidos não por seu valor monetário, e sim por seu valor cultural. A luz pensada pelo grupo é dada pelo dia, onde a morte dos amantes é programada para acontecer ao pôr do sol, adentrando assim à noite e nos invadindo com sua beleza e melancolia natural.

Sabemos contudo, que esta por não ser uma luz artificial nem sempre atinge o objetivo planejado, tanto que a estreia da montagem se deu debaixo de chuva. Entretanto, a poesia das cores não se perde, mas se desloca, transformando o espetáculo, ressaltando o espírito turvo do amor de *Romeu e Julieta*, que sempre tiveram em seus nomes a marca e a sombra que futuramente os separaria.

São as delicadezas dos sentidos presentes na cena que faz com que Brook acredite que ao pretender montar Shakespeare ou textos complexos e grandiosos como os do autor, é preciso cuidado e atenção, uma vez que elas podem gerar o melhor ou o pior, pois não será os grandiosos cenários, figurinos ricos, ou a iluminação requintada que garantira êxito na montagem.

Muito ao contrário, é a vida, a centelha de fogo dentro dela, na cena e nas interpretações dos atores, na adaptação textual, que fará com que a mesma alcance o público. Esta centelha está presente segundo a crítica no *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, ela foi mantida na cena e na dramaturgia de Brandão, ela possui a “irresistível presença da vida” (BROOK, [s.d.]). São estes alguns dos elementos que a crítica escolhe marcar em sua análise, os recursos que dão vida à obra, as possibilidades dramatúrgicas que justificam as escolhas feitas para a montagem.

O Galpão partiu do princípio defendido por Brook em relação ao espaço vazio, quando o autor nos diz que não é preciso de mais nada para construir um espetáculo, mas somente do elemento humano. Os demais artefatos presentes na cena, são composições, que somam obviamente ao espetáculo, mas estes itens não podem ser o princípio da mesma, eles têm de ser complemento, não impulso, mote.

Pois o teatro começa no encontro de duas pessoas, ou até mesmo do encontro de uma pessoa com o texto e as reflexões que surgem através desse primeiro encontro. Uma vez que sabemos que o texto nos provoca e nos atinge, logo ele também é capaz de criar o confronto necessário à cena defendido por Brook. Brandão com sua adaptação da obra de Shakespeare recria estes confrontos dentro de nossa cultura, ele nos traz um narrador que interfere que age e transforma a cena, tornando-a sempre vida.

São essas interferências na cena que a crítica escolhe em apontar. Ela elege em suas análises as nuances dramatúrgicas como potência da obra. E localiza tal como

afirma Brook nos recursos da cena algumas das escolhas que justificam e confere a montagem uma base sólida, o que fundamenta as inserções realizadas por Brandão na cena.

### 3.3 – Diké: o crítico como justiceiro da arte

Quando colocamos no crítico o poder de julgar a arte, nos esquecemos de que este não possui função de tradutor. O crítico, como afirma Barthes, não tem que nos explicar nada, sua função é a de refletir a cena. Ao fazer análise da crítica brechtiana, o autor atesta que esta “é uma crítica de espectador de leitor, de consumidor, e não de exegeta: é uma crítica de homem a quem diz respeito” (BARTHES, 2009, p. 95-96).

Para ele, ao falar de Brecht, o crítico fala de si, sobre seu universo de acesso. E o estudioso vai além, ao afirmar que se ele próprio fizesse uma crítica, seus esboços apresentariam aquilo em que a obra o tocasse, o ajudasse, ou seja, Barthes crê que em relação a obras que falam diretamente a nós, que foram criadas para nós e não para serem atemporais, o crítico acaba por falar de si.

Com isso tomamos a liberdade de usar os argumentos barthesianos para defender essa mesma leitura crítica da montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão. Tendo consciência de que o autor usou este argumento afastando os textos de Shakespeare, uma vez que o mesmo acreditava que estes textos por não serem criados especificamente para nós, não nos fala diretamente. Para ele, os textos de Shakespeare foram criados para a eternidade.

Ainda que entendamos bem o ponto de Barthes, percebemos na montagem elementos que nos pertencem, sobretudo a nós brasileiros e mineiros, haja vista, que as adaptações realizadas pela dramaturgia, direção e pelos atores, trazem um Shakespeare que nos fala à alma. Um *Romeu e Julieta* que nos aproxima de nós mesmos, e por isso pensamos que a crítica deste espetáculo realize um trabalho de aproximação entre a montagem e eles próprios.

Fato que pode ser visto através das mesmas críticas, uma vez que estas aqui expostas, demonstram as impressões de seu observador. Em grande parte das vezes, as análises partem das reflexões pessoais dos críticos e, em alguns momentos, estes mesmos saem de si para então teorizar a cena, ou estudá-la a partir do olhar do outro.

Não a esmo que o jornal *Opinión* inicia sua análise de forma afetuosa. A crítica passa a descrever a satisfação que encontra em assistir essa montagem, para logo em

seguida adentrar aos apontamentos das escolhas realizadas pelo grupo. Afirma que o Grupo Galpão é prova que para fazer teatro popular não é preciso perder a qualidade do texto e da cena, e como atestado de verdade marca a presença de um público fascinado e alheio às barreiras que o idioma provoca.

[...] a montagem de “Romeu e Julieta” do Grupo Galpão, do Brasil, é em si mesmo prova suficiente de que fazer teatro popular não implica em sacrificar nem o voo poético de uma ideia, nem a beleza de um texto, e de que a ocasional ocorrência deste sacrifício, só responde a subestimação do público por parte de quem pretende se fazer acessível. À medida que desfrutava o espetáculo abstraia-me por instantes de minha própria fascinação para então observar satisfeito como um mar de gente atenta participava da mesma emoção profunda. A magia do teatro por sobre a barreira do idioma surtiu efeito, convertendo a Praça Caraqueña na mansão veronesa, e a nossa tarde na noite de lua cheia dos amantes adolescentes (TORRES, 1997, p. 20).

Acrescenta também observações sobre a interpretação dos atores, que segundo ele garantem com os adereços e as canções verdade a cena. O jornalista demarca que o silêncio incomum às ruas só era rompido por aplausos entusiasmados. Neste sentido, o crítico afere à obra pequenos julgamentos, que ao longo de sua análise vão tomando forma e definição.

[...] Os atores do Galpão ganharam a atenção do público assim que apareceram com seus trajes de circo e música contagiosa, antecipando os códigos que regem a ilusão, mostrando que suas ferramentas eram a simplicidade e a verdade, contida na madeira e nos adereços de papelão, e não precisava de mais nada para que a poesia tomasse posse do espaço, conduzida pela mão por esses atores extraordinários. Assim traduziram os cem minutos da obra, diante o assombro do público que só interrompia o silêncio para imergir em aplauso incontrolável por trás das cenas “Do balcão” – montada sem tirar uma palavra de Shakespeare – e a morte de Mercúcio, marcada por uma interpretação de primeira (TORRES, 1997, p. 20).

E por fim o *Opinión* discorre sobre a impaciência dos amantes que culmina na morte de ambos e na cumplicidade de alguns personagens através de seus instrumentos. A crítica conclui afirmando que este é um trabalho impecável, e que o Galpão mostrou como se forma um público de teatro.

Para muitos, me atrevo a afirmar, este foi talvez o primeiro encontro com o teatro. Viram um trabalho impecável, que sem dúvida serve ao propósito proselitista de ganhar novos adeptos para o desfrute das artes cênicas. Assim se constrói um público, e quando o Festival através de grupos como Galpão cumpre com esse papel, não nos cabe mais que celebrá-lo (TORRES, 1997, p. 20).

Patrick Marmion, em sua crítica para o *Going out Reviews*, passa a discorrer sobre as diferenças dos figurinos, lendo-os como algo excêntrico e bem-humorado, enquanto a idumentária dos amantes reflete a pureza dos mesmos e acentua que a língua não é empecilho para a compreensão da peça. Desta forma percebemos que para o Marmion a montagem consegue alcançar o público e sustenta sua proposta.

Enquanto isso, os figurinos são de uma miscelânea gloriosamente irreverente, com a família de Julieta bizarramente vestida em calças de couro, enquanto

sua ama volumosa tem selado em seus seios sacos de areia e borlas para os mamilos – contrastando com *Romeu e Julieta* mais tradicionais, em seus tecidos brancos etéreos. Também não existe dificuldade para aqueles que não falam português, uma vez que a ação física é vigorosa é claramente demonstrou os sentidos. Além disso, a música tocada pelos atores modula o humor entre comédia e tragédia [...] (MARMION, 2000, p. 55).

Mas Marmion afirma também que as escolhas da idumetária não são artigos de bufonaria popularesca, ao contrário, o crítico encontra na produção uma elegância sustentada pelos atores em cena. Ele localiza o cômico no mesmo desequilíbrio que anuncia a tragédia de antemão. E finda suas observações assinalando o preparo dos atores, uma vez que estes enfrentaram durante a apresentação uma interferência externa de grande proporção e nem mesmo assim perderam o controle da cena. O autor fala com delicadeza e doçura da montagem, conferindo o mesmo lugar de destaque através de suas observações elogiosas.

Mas este não é apenas uma bufonaria é uma produção elegantemente decorada, com seus atores caminhando sobre palafitas e sua “Julieta” oscilando sobre sapatilhas de balé. Desta forma, o grupo sugere o cômico vertiginoso da história, mas o que mais impressiona é a capacidade dos atores de improvisar e adaptar-se às circunstâncias. Durante a sensível cena da consumação na noite passada, uma besta de um helicóptero abafou a ação. Os atores responderam como se fosse um *Deus Ex Máquina* que veio para guinchar os amantes os levando a um final feliz. Claro que não foi o que aconteceu, e no topo de sua palhaçada e histrionismo, o Grupo nos oferece um tocante e doce final (MARMION, 2000, p. 55).

Luisa Villarroel marca em sua análise a escolha do cômico como meio de contar a história do dramaturgo. Para a crítica, a ocupação dos espaços e alguns dos elementos cênicos dão ao casal de Verona a graça e o humor que cercam a peça. Em seu entendimento não há dúvida que este espetáculo foi pensado para as ruas e seu público, cuidado que tem como reconhecimento a presença do mesmo, que nem por estar desconfortável abandona a apresentação. Para ela, a língua não se transforma em barreira para compreensão da peça, ou seja, Villarroel trata a montagem com leveza e humor, mas assinala que esta não é uma característica inferior e banal:

[...] o grupo brasileiro trouxe uma proposta popular e divertida sobre a tragédia dos amantes de Verona. [...] O fato de *Romeu* andar por palafitas, e *Julieta* caminhar nas pontas dos pés sobre uma velha caminhonete veraneio, torna mais evidente que eles são uns palhaços [...] sem ter caído em uma paródia burlesca. Sem dúvida alguma que esta é uma proposta dirigida ao público por via do teatro de rua. Conquistaram o público com seu encanto, que não se importou de estar mais de uma hora em pé, ou sentado no chão, se esforçando por ver cada uma das cenas. Uma bonita atuação foi o que trouxeram à Cidade Guayana [...]. E o português não foi problema para quem assistiu a montagem (VILLARROEL, 1997).

Sendo assim, constatamos que o jornal *Ciudad de Guayana*, através da crítica de Luisa Villarroel, a revista *Going Out Reviews* pela crítica de Patrick Marmion, e o jornal *Opinión*, trazem em suas análises síntese destes processos, posto que todos em suas

análises generosamente nos permitem conhecer o sentido alcançado por eles. Ao publicarem suas críticas, os críticos compartilham conosco essa troca de relação que produziram com o espetáculo, e suas percepções de vida e sonho.

Os críticos nos dão acesso a uma parte deles mesmo, por fragmentos de seus sonhos e realidade. Eles, como nos traz Barthes (1970), se perdem em suas próprias disposições, nas estruturas do mundo e na da palavra, para assim formar uma outra, que não mais pertence a nenhuma das anteriores, é uma nova estrutura criada a partir da obra e com a obra, formando junto a cena um juízo de valor sobre a mesma.

O jornal *Estado de Minas* inicia sua crítica nos contando as conquistas e dificuldades trilhadas pelo grupo para estar no lugar em que se encontravam à época. O que marca a diferença da leitura do jornal em nosso entendimento é o destaque dado ao pertencimento do teatro de rua, e com isso a crítica se posiciona em relação à necessidade da ocupação espacial e do dissolvimento dos abismos presentes na arte. Moreira, em seu depoimento apresentado abaixo, demarca qual é o objetivo do teatro de rua, lembrando-nos que a arte é responsável por romper essas barreiras sociais impostas pelo cotidiano.

Depois de vencer dois enormes desafios (ganhar o respeito e entusiasmo da crítica paulistana e integrar-se sem maiores incidentes aos temidos garotos da Praça Sé) [...] “Em São Paulo as pessoas têm pavor dos meninos da Praça da Sé. Alguns deles se aproximaram de nós no inicio, tentando bater carteiras, dizendo gracinhos. Mas nós entendemos que havíamos invadido a cada deles que é a própria Sé e mantivemos uma relação cordata, propondo que nos aceitassem”, conta o ator. A aceitação dos “pivetes” foi importante para o Galpão, sobretudo porque confirmou para eles a força de sua proposta como teatro de rua, a ponto de conseguir integrar-se a marginalização barra pesada do centrão paulistano ao espetáculo. “Levar o teatro onde ele não existe é o objetivo da rua, que só acontece se a gente conseguir trazer as pessoas para dentro do teatro” lembra Eduardo (*ESTADO DE MINAS*, 1997).

O que é preciso sublinhar neste trecho, em nosso entendimento, é a leitura da subversividade que o jornal encontra na montagem. O *Estado de Minas* escolhe potencializar as dualidades presentes na cena, o barroco que traz consigo as cruzes e os beijos, o funeral e o riso. A crítica percebe no perigo das cenas a própria segurança, tudo é inconstante e inimaginável, escolhas que o jornal considera difíceis de sustentar, mas que garante que os atores o fazem, atribuindo à montagem o que ele chama de plena maturidade artística.

Altamente subversivo, em “Romeu e Julieta” trabalha conceitualmente em cima de inversões e contrastes. Os jovens amantes falam sobre mãos e *Romeu* segura o pé de *Julieta*; as cruzes aos pés das quais os namorados se casam evocam covas rasas, o carro que traz a festa do teatro (como a carroça do Capitão Tomado) é também um carro fúnebre. E a interpretação baseia-se no risco, no perigo. Nada é seguro, tudo é instável: ou se anda na corda bamba, ou se está sobre pernas-de-pau. Sempre na iminência do rompimento. A rua é

a origem e o destino desta encenação. Conduzem-na os mestres do teatro de rua no Brasil. Que mostram que, além de clowns e acrobatas, podem ser atores densos. Com parceria de um elenco fabuloso, Gabriel Villela atinge a plena maturidade artística. Seu brasileiríssimo “Romeu e Julieta” é poesia, humor, lirismo. Comove até os mais empedernidos corações (*O ESTADO DE SÃO PAULO*, 1992).

A notória crítica pondera que ainda que o grupo esteja em terras estrangeiras, nada da montagem soa disforme ou desequilibrado, o Galpão consegue se fazer entender, e a crítica considera que há perda parcial apenas na compreensão das letras das músicas, que trazem sentido complementar ao texto, fato que ocorre por eles não compreenderem a língua. Heliodora finaliza suas pontuações elogiando o grupo e afirmando que a montagem provocou no povo londrino a reação comum aos brasileiros: as lágrimas e, mais uma vez, confere à montagem galponiana lugar de destaque e importância, uma vez que a peça se mantém viva e pulsante, assim como em sua estréia:

“Nada soa exagerado ou ridículo na montagem. As cenas são interpretadas com tal plasticidade que o sentido das palavras não faz mais falta. A música popular brasileira acompanha a ação complementando a estrutura das cenas, fazendo com que o final trágico se converta em alegria”. A Inglaterra não chegou a assustar o Galpão [...]. A perda maior para um público que não fala português parece-me, fica na música: muito embora o ritmo e a melodia indiquem a sintonia das várias canções com o clima da ação, eles não podem apreciar até que ponto as letras expressam a emoção encenada no momento. [...]. É preciso elogiar a disciplina do grupo que, ao longo desses já quatro anos de carreira, tem mantido o espetáculo vivo [...]. O sábado trouxe bom tempo, um teatro cheio e ingleses comovidos até as lágrimas [...] (HELIODORA, 1996).

Nelson Sá abre sua crítica indo pelo mesmo caminho, ao afirmar que o espetáculo é imperdível e que este é o melhor espetáculo sobre Shakespeare e termina por atestar a universalidade do Grupo Galpão. O crítico traz através dos depoimentos de Villela e Moreira a importância de estar na Inglaterra, terra do Bardo:

É imperdível. É grátil. E o melhor espetáculo de toda onda Shakespeare. [...] O diretor mineiro Gabriel Villela mostrou que é bom mesmo. O grupo mineiro Galpão mostrou que é grande, que pode ser universal. “Foi como entrar no território dos gauleses, do Asterix, do Obelix, essa gente”, diz Gabriel Villela, 33, sobre seu trabalho com o Galpão. “Eles têm uma coisa de resistência por uma ideia. Eles se dispõem a enfrentar tudo. Têm um corpo, uma filosofia, que os torna mais fortes. Foi o que eu senti. Eles me tiraram a coisa do teto, do teatro convencional, e me jogaram na terra”. [...] “O nosso trabalho ganhou um realce muito grande. Não só porque o Gabriel é um grande diretor, mas pela própria dimensão de grandiosidade do espetáculo. É um clássico na rua, em versos. Ele tem um impacto muito forte [...]” (SÁ, 1993).

*O Estado de São Paulo* produziu um texto pontual, onde elenca algumas das características da montagem. Traz em seu texto impressões da intenção de Villela com a inserção das flores de plástico e das espadas de São Jorge na cena, marca a opinião do diretor em relação à peça, mas não se coloca, não analisa por si o espetáculo; apenas

pincela opiniões singelas e curtas, ao contrário do que Barthes relata que o faria, caso viesse a criticar Brecht, por considerar que o autor escrevia seu teatro “para nós”:

Do cemitério local veio a ideia de usar flores de plástico (“queria que a presença da morte fosse constante”, diz Villela). A planta espada de São Jorge passou a ser empunhada pelos “Cavalheiros de Verona” e as fachadas caiadas do casario (que remonta à Guerra dos Emboabas) deram origem às cores que tingem panos e roupas [...]. Segundo Gabriel Villela, “Romeu e Julieta” é a tragédia da precipitação. “O risco e o perigo permeiam toda a peça”, comenta. “Os amantes, o padre, as famílias, todos precipitam acontecimentos por não terem controle das situações”. [...] Apesar da pirotecnia física promovida pelos atores, a primazia da palavra foi mantida [...]. No chão, um relógio de sol feito cal virgem delimita o espaço cênico (*O ESTADO DE SÃO PAULO*, 1993).

A crítica do jornal prefere se ater nas declarações dadas, não se aprofunda, criando sua própria idéia da cena a partir da montagem e dos depoimentos recolhidos. Sendo assim, entendemos que a observação antes apresentada atribuída a Barthes faz com que entendamos a necessidade da crítica se colocar durante as análises, caso contrário o impresso torna-se mero relato, como por vezes encontramos.

Portanto, podemos afirmar que muita das críticas que se colocam de forma aproximada da montagem, a trazem assim como a Shakespeare para mais perto de si. Estes críticos interpretam a leitura galponeana como uma dramaturgia construída para nós, tal como afirma Barthes e nós não entendemos esta como um erro de interpretação, haja vista que Shakespeare tal como Bakhtin discorre àquilo que é fundamental ao humano no Homem.

Com isso a peça traz em si a potência humana, pois o fato dela ser um sujeito que cria e, modifica aqueles que a assistem, por assim dizer, termina por transformá-la em produtora de elementos potentes. Essa potência que impulsiona o humano é também propulsora de seus espaços de criatividade, ao passo que esta exploração espacial em Bakhtin acaba por alcançar as praças públicas. O autor acredita que os discursos são inventores de novos espaços e percebe a possibilidade de surgirem imagens semelhantes em localidades distintas.

Assim, para Bakhtin (2008), tanto o tempo como o espaço falam de todos e pertencem a todos. É no presente do carnaval onde tudo se igualaria e o espaço externo seria aproveitado em seu máximo por qualquer indivíduo que ansiasse por ele. O jornal *La Patria*, demarca a presença do carnaval na montagem, para o jornalista um dos fatores que preenchem a montagem e a retira do lugar comum é exatamente a divergência de sentimentos, e localiza no carnaval algumas destas misturas. Bakhtin encontra no carnaval nuances de rebaixamento, aspecto que indica a renovação do homem, para o autor o estudo expõe algumas das dimensões antropológicas do corpo

humano, enfatizando a carnavalescação e dessacralização deste mesmo corpo; e assim discutindo algumas das noções presentes no grotesco. Ou seja, Bakhtin propõe um adentramento do corpo humano, ele encontra na carnavalescação um processo de entendimento deste mesmo homem, carnavalescação que, para o jornal *La Patria*, é presente na montagem que mistura em sua linguagem diversos elementos, tais como o grotesco e o sublime:

Galpão se apossa do carro como a casa onde se centraliza a tragédia de “Romeu e Julieta”, e a partir dali, reconstrói a história em um novo espaço elisabetano, circular e vertical, que abstrai os elementos naturais da tragédia e os envolve sobre uma arquitetura circense, quase barroca, em um clima que as emoções transitam entre o lúdico e o lúcido. Mais lúcida que lúdica a obra do Galpão recorre ao maneirismo dos séculos XVI e nos adapta uma atmosfera contrastante de diversos sentimentos encontrados, de nostalgia e felicidade, de tristeza e festa, de solidão e *carnaval*, terreno e cósmico. Aqui a paixão íntima dos amantes se torna externa, pública. [...] Este “Romeu e Julieta” proposto pelo Brasil não é uma simples referência ao clássico shakesperiano, é sua atualização, carregada por um profundo respeito pelo ritual do amor, e a liberdade. [...] Adiante, o espectador se vê surpreendido pela doce tirania do narrador onisciente, que os levam além da lógica, onde só existe o amor (RAMÍREZ, 1995, p. 5C).

A montagem do Grupo Galpão é recheada da dubiedade presente no carnaval, ao passo que o amor dos jovens é sublime, enquanto seus medos e ânsias não passam de sentimentos mundanos, humanos. *Romeu* que antes de *Julieta* era um *bon vivant*, que enrolava mulheres com seu charme e vivia um mundo de prazeres, se rende a pureza juvenil de *Julieta*, que vê em *Romeu* o sagrado e profano caminhando juntos.

O texto do Bardo possui diversos elementos que foram entendidos e impressos na montagem galponiana. As escolhas das máscaras e da bufonaria presente em Mercúcio não é um dado de sorte. O Grupo e seu diretor entendem ao fundo as divergências internas de cada personagem, não os transformando exceto *Julieta* em algo uno, sem contrapontos de baixo e alto material.

Ou seja, em Bakhtin o espaço interno não se torna foco, o autor não busca adentrar o labirinto de subjetividades do sujeito, para ele o coletivo é o que lhe provoca, é onde as várias faces das verdades surgem, e onde tudo se transforma a partir da interferência do outro, fazendo com que o universo e suas particularidades se reinventem e renasçam, pois o fim será um novo começo. Na morte, se encontrará vida. E este é o palco do Bardo, o espaço público, onde a arte se multiplica através do diverso; onde, no universo do *Globe Theatre*, as diferentes classes sociais, alijadas em seus assentos, assistem em concomitância uma mesma encenação e onde participam ativa e reciprocamente de um mesmo carnaval. O carnaval aqui, apresentado na crítica do jornal espanhol *La Patria*, está presente nas demais críticas, ainda que não seja

citado diretamente. Ela se encontra, uma vez que em muitas delas existe uma enumeração dos elementos presentes na montagem, e por vezes esses elementos são dados como opostos.

A montagem do Grupo Galpão e Gabriel Villela trazem a cena o corpo grotesco, o rebaixamento corporal, como também realiza as inversões de sentido e valores oficiais entre clero e realeza. Percebemos estas relações bakhtinianas, sobretudo nas indumentárias e adereço. A *Ama de Julieta* possui seios extravagantes, ao se encontrar com *Mercúcio*, este levanta sua veste revelando seus reais seios. A excentricidade dos figurinos da maior parte dos personagens contrasta com a sobriedade dos figurinos dos amantes, as máscaras inseridas na cena que mais uma vez através das personas da *comédia dell'arte* preenchem o espaço cênico, como também a inversão de valores entre o clero, que se aproxima do mundano, na construção de um frade atrapalhado e de sua realeza sóbria.

Bakhtin traz em seus estudos acerca do universo de François Rabelais, essas inversões e as localiza dentro do repertório carnavalesco presente nas praças públicas, assim como o faz o grupo, pois ele atinge o mesmo dentro de sua estética cênica. O dramaturgo incorpora em sua adaptação da obra clássica elementos que possibilitam ao diretor a exploração neste sentido, haja vista que é incorporada à cena algumas trocas de funções, tal como a morte, que é tratada por vezes na montagem com humor.

Este malgrado trazido com a morte em Bakhtin se transforma em renascimento, mutação de direção e sentido. Fato incorporado na cena, inclusive na morte de Mercúcio, que a realiza com a retirada do nariz e faz troça dela, ainda que perceba que a mesma é irremediável a ele. É desta maneira que o autor nos esclarece o dialogismo e inversão carnavalesca dentro de seus estudos, pois para ele “morrer de rir é uma das variedades da morte alegre”, e nós iremos além, uma vez que morrer rindo é um encontro com o renascimento e morrer de rir é a melhor forma de morrer:

A tragédia dos amantes de Verona ganha, com essa versão, um sotaque mineiro e usos de técnicas inovadoras para uma montagem de Shakespeare, como os malabarismos de circo e a mistura entre melodrama e comédia, cantos e festas populares. Além disso, o Galpão usa elementos da cultura brasileira, espalhadas nos adereços, na música e na figura do narrador uma espécie de regente de toda peça. Sua presença e sua linguagem são inspiradas na língua peculiar do sertão de Minas imortalizada por Guimarães Rosa. Mesmo com tantas atualizações, a encenação segue fiel aos versos de shakesperianos através da clássica tradução de Onestaldo de Pennaforte. O clássico “Romeu e Julieta” narra à tragédia do amor, da liberdade, da morte conduzida pela velocidade própria dos jovens amantes, impossibilitados de ficar juntos por causa da eterna briga entre suas famílias (*O DIA*, 1999).

Neste trecho o jornal traduz definição parcial que estamos aqui empregando quando traz os sentidos de liberdade e morte lado a lado. A crítica significa também nestes acontecimentos presentes no texto a eternização deste amor, logo, o Galpão leva Shakespeare de volta às suas características primárias, ao carnavaлизar a obra do Bardo. O grupo a aproxima do povo, a torna acessível, e são estes elementos que em nosso entendimento provocam o interesse em massa da crítica. São as dualidades marcantes no texto e presentes na montagem que aproxima Shakespeare de Bakhtin, são as esperanças implantadas através da pureza de Julieta ao dizer a Romeu:

Minha bondade é como o mar: sem fim,/ é tão funda quanto ele. Posso dar-te / sem medida, que muitos mais me sobra:/ ambos são infinitos (BLOOM, 2001, p. 129).

Que faz com que Bloom reflita a humanidade existente nela, para assim compreender algumas das dimensões antropológicas presentes em *Julieta*, e com isso pondera que:

A revelação da natureza de Julieta que o momento enseja poderia ser considerada epifania na religião do amor. [...] Julieta não transcende a heroína humana. Torna-se difícil concluir se Shakespeare reinventa a representação de uma jovem apaixonada, ou se vai além disso (IDEM).

E conclui seu pensamento citando uma frase que atribui a Hazlitt “Ele Shakespeare não fundamenta a paixão dos dois amantes em prazeres já consumados, mas nos prazeres ainda por consumar” (BLOOM, 2001, p. 129). Shakespeare não fundamenta o amor juvenil apenas no sagrado, mas também no profano, na ânsia da consumação deste amor, nos destemperos de tornarem-se um só. Sendo assim, a montagem galponiana que trouxe o Bardo de volta às ruas brasileiras e posteriormente às ruas do mundo, foi fundamental para nos lembrar das diferentes possibilidades presentes em Shakespeare, e sobretudo o dialogismo presente na obra e sua proximidade com o carnavalesco, visto que os textos do autor sempre couberam em qualquer lugar, tempo e meio.

As escolhas realizadas pelo encenador permeiam linguagens que o Grupo já dominava, característica esta que possibilitou a montagem de um Shakespeare mineiro e roseano. Em uma das falas do diretor artístico do *Globe Theatre* em 2000, Mark RyLance (2006), este afirma que a encenação realizada pelo Grupo é uma aula e que tê-los no *Globe* era uma inspiração.

RyLance discorre da forma como o Galpão mistura tragédia e comédia dizendo que acreditava que esta montagem é o mais próximo do trabalho original de Shakespeare, enquanto que Peter Kyle (2006), diretor geral do *Globe* no mesmo ano, se

admirava com a improvisação perfeita dos atores e assim endossa o coro de RyLance quando diz: “o Galpão faz lindamente o processo original da criação shakespeareana”.

Para Eduarda Uzêda o espetáculo do grupo traz essa originalidade que o próprio diretor do *Globe* reconhece. A autora continua suas observações a partir de sua intimidade e assegura que o sucesso alcançado pelo mesmo não poderia ser diferente. Ela insere suas impressões pessoais acerca da montagem mais uma vez e nos possibilita confirmar o que já temos defendido até então, que é o fato da montagem falar a nós, em nosso tempo:

Palhaço, pernas de pau, cambalhotas e piruetas, sanfona, pandorim, sombrinhas, guarda-sol e até bonecões. Atores andando como se estivessem na corda bamba. Riso e tristeza. Romance contrariado e paixão. Emoção. É uma tragédia mesmo? Circo ou teatro? A atualização e transposição da mais conhecida história de amor da humanidade, a obra de “Romeu e Julieta”, de Shakespeare, para o contexto da cultura popular brasileira, numa leitura mambembe/circense, faz do espetáculo “Romeu e Julieta” do Grupo Galpão, um espetáculo originalíssimo e de rara beleza. viram uma representação do circo-teatro, marcado pelo esmero de interpretações e precisão técnica. Não era para ser menos. A peça foi um marco da carreira do grupo, que contabiliza nada menos que 20 anos de estrada e sucesso e crítica. Visto por uma plateia de 300 mil espectadores, demonstra a ousadia de fazer um teatro de rua com qualidade, de maneira respeitosa com requinte. Um teatro que pretende um elo mais direto com o público, interagindo emoções. Arrebenta (UZÊDA, 2002, p. 3).

As críticas apresentadas relatam inclusive algumas dessas impressões humoradas e despretensiosas da montagem galponeana. Ana Bernstein citando Antônio Cândido diz que “toda crítica viva - isto é, que empenha a personalidade do crítico e intervém na sensibilidade do leitor - parte de uma impressão para chegar a um juízo” (BERNSTEIN, 2005, p. 113). Essa assertiva vem para pontuar nossas impressões até então, uma vez que percebemos nas diversas críticas a presença de alguns dos pensamentos internos de seus compositores para depois findar na análise de juízo.

### *3.4 – Desequilíbrio e precisão: a crítica na corda bamba*

Assim foi o início desta montagem, sobre a corda bamba do desconhecido, foi nas ruas de Morro Vermelho, cidade do interior mineiro que Gabriel Villela junto com o Grupo Galpão fez seu *Romeu e Julieta* ganhar vida e como alguns atores afirmaram em documentário sobre a história do Grupo (lançado em 2006 e dirigido por Kika Lopes e André Amparo). Foi também o público quem escolheu os cortes que deveriam ser feitos, pois Villela passou a cortar as cenas onde o público se dispersava.

Esse *Romeu e Julieta*, não só foi apresentado na rua, foi também construído nela e o público presente durante os ensaios eram seus diretores, a população ditava as regras

da montagem, interferindo com suas palmas e lágrimas, risos e silêncios. E foi assim que a crítica encontrou um Shakespeare que lhes atravessavam, junto com um povo do interior que ia junto com a direção do espetáculo guiando as cenas e dizendo ao grupo onde estava presente a contemporaneidade, o popular e o carnavalesco em Shakespeare.

Com isso a crítica inicia sua caminhada nas alturas, onde ela volta seu olhar para a cena e para o entorno dela e assim começar a rabiscar suas impressões. É entre o desequilibrio e a precisão que o crítico trabalha. É elencando dados práticos e subjetivos que ele chega a uma ideia da obra. E assim mais uma vez ele retorna a discutir a legitimidade da montagem. No caso de *Romeu e Julieta*, ele perpassa pelos diversos elementos da cena, como pudemos observar até o momento.

Foi sempre comparando ao teatro os ritos religiosos e a arte sacra barroca, incluindo até o exagero mórbido de sangue, que Gabriel Villela vislumbrou seus caminhos. Os elementos teatrais que encontrou, segundo ele, compõem um espaço arquetípico, que por ser forte e primitivo, concentra todos os jeitos possíveis de se fazer teatro. Diz que isso pode contrariar muitos teóricos, mas, no final, a rua tem isso, como comprovou sua experiência na direção de “Romeu e Julieta” adaptados para o teatro de rua e levado com imenso sucesso na Praça da Sé em São Paulo. “Só o fato de ser perigosa torna a rua fascinante. Um moleque cheirando cola não entra num teatro – o segurança não deixa. Mas na Sé isso é possível. Foi uma experimentação afetiva cultural. Para mesclar erudito e popular é preciso ir buscar elementos nos próprios mananciais” [...] (NEVES, 1993).

Vitória Neves se equilibra entre a ritualidade da cena e a comparação teórica, ela apresenta os argumentos usados por Villela na construção e apropriação do espaço. A jornalista crítica traz neste trecho de seu texto as inseguranças que a rua abraça, quando lembra dos meninos da Praça da Sé. É deste equilíbrio que falamos, os pontos que fazem com que a crítica publique ou relegue informações. Em sua análise Neves nos apresenta as opiniões de Villela, ela o deixa falar através dela. A autora nos revela algumas das questões que a rua traz consigo a partir de depoimentos. Ela usa de escolhas precisas para poder assim concluir e finalizar sua ideia sobre o espetáculo, e a tudo que o envolve.

Uma vez que no caso desta montagem galponiana, não está apenas envolvida a montagem, a atuação, o texto, ou o *lócus*, este espetáculo traz consigo diversas questões que lhe colocam na corda bamba, que lhe causam o desequilíbrio. Suas escolhas exigem dos atores e da direção uma precisão pontual, uma fidelidade que vai além do texto, às escolhas realizadas. Faz-se, portanto, necessário desconstruir para então construir, haja vista que com a rua surgem infindos fatores externos que agem na cena tanto quanto os próprios atores.

Rosemary Arrojo, reconhecida estudiosa da desconstrução no processo de tradução, levanta questões acerca da fidelidade em variados livros e artigos publicados, onde ela discute o processo de construção de significado, ressaltando o fato de as palavras não possuírem sentido fixo e único. Portanto, entende-se que não existe linguagem capaz de neutralizar as ambiguidades presentes no sentido autônomo das palavras, pois suas variações caminham de acordo com as interpretações várias, e as alterações presentes no contexto ou até mesmo trazidas pelo tempo (ARROJO, 2003).

Não estamos apenas falando do texto, discorremos também das traduções de sentido da obra, de suas escolhas imagéticas. Toda língua possui expressões únicas e intraduzíveis, pois ela não é isomórfica, ou seja, não possui uma única forma, ainda que a palavra por vezes se assemelhe em sua estrutura física, seu sentido é variável de acordo com as culturas, e sua utilização também não segue um padrão; este é o trabalho da tradução fiel, da fidelidade dos sentidos do texto e não de suas palavras, o tradutor por vezes precisa ser infiel às palavras pra ser fiel à história e ao autor da história.

A turma do Galpão deita e rola, literalmente, sobre e sob a veraneio que lhe serve de palco para a tragédia de “Romeu e Julieta”. Os atores entram e saem pelo porta-malas, usam a buzina como elemento de sonorização, sobem e escorregam no capô e se deslocam durante a movimentação em cena. De acordo com Adolfo Mazzarini, diretor de programação do Sesc-Campinas, responsável pela apresentação em Campinas do espetáculo, o público não vai precisar “brigar” pelos melhores ângulos. “O povo deverá ficar sentados nas escadarias e no chão no Largo da Catedral tendo o palco em frente. Parte das cenas são sobre a veraneio que fica num plano superior e, nas sequencias de chão, os atores usam pernas-de-pau”, adianta. Todos os atores cantam, dançam, tocam, e interpretam durante o espetáculo. “São utilizados instrumentos como saxofones, clarinetas, sanfonas, viola, violão, flauta e tambor”, diz ele (*DIÁRIO DO PVO*, 1993).

Nesta crítica é possível perceber a fidelidade às escolhas: o grupo montou um espetáculo fiel a ele mesmo, a sua história e com isso foram também fiéis ao autor. Eles usam na montagem o carro que os transporta, cada elemento da cena os pertencem de alguma maneira. Contudo, quando falamos de tradução de texto e sentido, é preciso considerar o fato de esses tradutores serem receptores daquilo que é por eles traduzido, pois isto também gera um impacto na tradução a ser feita, uma vez que ao entrarmos em contato com uma obra construímos quase de imediato uma imagem da mesma e assim passamos a representar aquilo que acreditamos como sentido original da obra vista, isto é, traduzimos a obra de arte primeiramente em nossas cabeças contaminando-as com nossas afecções para somente depois transpô-la ao papel. Esse processo provoca no tradutor uma expectativa em relação ao autor e ao público alvo da tradução, portanto passamos a produzir um texto que busque atender estes novos contextos.

É notório que o processo receptivo sofrido pelo tradutor interfere no resultado de maneira contundente, visto que as particularidades que estão presentes em cada ser atuarão no processo de reimpressão da palavra uma vez que esta passa pelo interpessoal do tradutor. O interno do tradutor interferirá no externo da obra, como antes já foi discutido. Entretanto, essas alterações naturais no processo de tradução de um texto, não implicam na infidelidade da tradução, pois ainda que esta obra reescrita para uma língua nova possua impressões que perpassam ao universo de intimidade de seu tradutor, este primará por buscar um sentido o mais próximo possível daquilo que o autor original expressa em seu trabalho.

Para Mukarovsky (*apud* SARTINGEN, 1998, p. 21) existe uma mutabilidade que se amarra na própria estrutura do objeto de arte e uma vez que esta mutabilidade age a obra pode adquirir um valor através das infinidas etapas da recepção. Krusche (IDEM, p. 23), aprofunda-se nas teorias da cultura estranha. Para o autor existe ausência de comunicação direta entre a cultura estranha e a cultura própria. Ele comprehende por cultura estranha aquela que não possui acesso direto com a cultura “original”. Ou seja, para o autor a cultura que envolve Shakespeare é para nós uma cultura estranha. Enquanto que Wierlacher (IDEM, p. 25-26) crê que o desconhecido causa desorientação, ele imagina o processo de forma que o leitor necessita se afastar de sua identidade para alcançar a compreensão do estranho. São essas algumas das leituras possíveis que observa os caminhos receptivos que adentra o leitor.

Nesta pesquisa nos colocamos em corroboração a diversos sentidos da recepção, contudo, não entendemos tal como Wierlacher, a desorientação pelo desconhecido. Ao contrário, acreditamos que o desconhecido por vezes nos fala com mais veemência do que o objeto conhecido. O desconhecido nos potencializa, nos provoca e não nos afasta dessas “estranhezas”.

Essa leitura trazida por Wierlacher nos é inclusive estranha e distante, haja vista que ainda que o Bardo não nos pertença em sua origem, por não ter sido construída pra nós, surge uma inversão de papéis, pois a mesma passa a nos pertencer e a falar sobre nós na medida que assim como Krusche nos aproximamos dela. Se fosse diferente a análise da montagem não traria o texto com ênfase e admiração à montagem apresentada.

Um círculo rodeado por um público entre atônito e afável. [...] O fato é que o Grupo Galpão, com toda sua beleza plástica e talento cênico, proporcionou ao público baiano divertidos momentos de arte e lazer. Uma oportunidade ímpar de assistir ao, digamos, encontro entre o inglês Shakespeare e a linguagem cultural brasileira, influenciada pela prosa do mineiro Guimarães

Rosa. “Vejo nessa montagem uma grande seresta de Minas; é também muito circense. As crianças acompanham a história de um clássico que ganhou um formato popular, no bom sentido. É muito legal”, entusiasmou Anselmo Duarte, diretor do Circo Picolino. Um espetáculo de resultado poético e universal, aplaudido freneticamente (LESSA, 2002, p. 2).

Assim, a alteração na construção ou a adição de palavras durante a tradução não implica quebra de fidelidade ou pertencimento, pois a fidelidade não está na palavra em si e sim no sentido que ela representa em determinado contexto. Esse processo de análise de fidelidade vai além, nas artes plásticas, Baudelaire questionou a fidelidade dos artistas em relação ao tempo em que se encontram, ou seja, ele indagou onde estava presente a fidelidade do período representado pelo pintor, uma vez que a obra por vezes possui elementos de um período anterior.

Para Baudelaire, essa particularidade implica na descaracterização da obra e de seus artistas, sendo que em algumas passagens ele chega a afirmar que esta é uma incapacidade do artista de pintar a época em que vive (BAUDELAIRE, 2006). Isto é, o autor entende que o artista necessariamente deve falar de seu tempo. O Galpão, ao montar Shakespeare estaria, portanto, ocupando um lugar de grupo incapaz, por decidir montar um texto que lhe é muito anterior.

Entretanto, se assim fosse, a montagem não teria tamanha repercussão e crítica sobre si. Logo, ponderamos contrariamente à posição de Baudelaire, apesar de este possuir grandes conhecimentos sobre a arte, pois o artista não deve ser obrigado a falar apenas daquilo que o cerca, e sim possuir o máximo de liberdade possível para falar daquilo que o provoca e interessa. Sua arte não pode ser fruto de necessidades alheias, mas sim das suas inquietações, caso contrário, os diversos objetos artísticos existentes não teriam um décimo de seu alcance e potência, pois é por serem tão íntimas e indecifráveis que nos encontramos nelas.

Dentre tantas questões acerca da crítica e seus processos de construção, nos vêmos em um ponto delicado, já que ao montar Shakespeare é preciso se atentar a dois pontos: o texto e a montagem. Visto que a obra em questão possui um traçado histórico no mundo, uma vez que pertence ao século XVI e tanto o texto como a montagem imperam no cenário de referência do tempo passado; o crítico ao construir sua escrita e não cometer ato herético precisa analisar ambos os pontos, se equilibrando de um lado ao outro, para somente depois localizar suas impressões dentro do contexto da cena.

O Frei Lourenço de Shakespeare geralmente surge como uma velha alma serena, [...] conversando com suas ervas, [...], mas os últimos dez dias em Stratford, nos têm mostrado que há maneiras muito diferentes interpretá-lo, na semana passada ele foi transformado por Des McAleer em um pregador feroz [...]. E agora aqui está ele de novo, transformado pelo ator brasileiro

Chico Pelúcio em um cara *saz-playing*, que dá a todos os tons [...], e uma pitada de água benta. A diferença é sintomática. O “Romeu e Julieta” da RSC’s (Royal Shakespeare’s Company) - quase que em excesso - deixa pouca dúvida de que você está vendo uma tragédia sobre as pessoas destrutivas de um lugar e seu desejo de morte. Grupo Galpão veio da América do Sul para nos lembrar de que durante a maior parte do tempo - a peça de Shakespeare é uma comédia - e, se apenas Tebaldo soubesse como manter seu temperamento e / ou o serviço postal entre Verona e Mântua tivesse sido menos como “North London” – mais eficiente - ela poderia ter permanecido uma comédia (NIGHTINGALE, 2000, p. 29).

Benedict Nightingale constrói uma crítica detalhada, dotada de impressões íntimas e técnicas. Ele inicia suas observações discorrendo sobre as diferenças de interpretação encontradas por ele entre dois *freis Lourenço*, onde o de Chico Pelúcio do Galpão, segundo sua concepção, traz uma nova possibilidade de leitura interpretativa, uma vez que o ator “constuiu” um Frei mais relaxado e companheiro. Para o crítico inglês a montagem do grupo brasileiro confere ao texto shakesperiano o humor que lhe é próprio, lembrando aos ingleses como ler Shakespeare. O mesmo demarca essa impressão quando afirma que se Tebaldo fosse menos “esquentadinho” a peça teria mesmo um final feliz.

Através do público, os visitantes brasileiros dançam com fitas e meias listradas. Eles golpeiam seus instrumentos de sopro, dedilham suas guitarras e cantam músicas folclóricas cativantes, escalando antes a pequena plataforma, com suas flores em relevo sobre suas janelas, subindo em cima de seu telhado. A ação se desenrola, em torno do veículo. A porta traseira abre e assim aparece Fernanda Vianna - uma atrevida Julieta - que oscila sobre as pontas dos pés. A janela da frente desce, e lá está Teuda Bara, a Ama, uma personagem vasta e estridente, que têm como seios, imensos sacos de compras de plástico cinza, que balança [...]. O público muitas vezes aplaudiu junto a música, e riu muito - e por que não? As influências do Grupo Galpão são populares e distintamente brasileiras: como o circo, teatro rústico (simples) e performance de rua. Eduardo Moreira – Romeu – se move principalmente em pernas de pau, e troca seus votos com Julieta em uma escada alta. As mortes são de Píramo e Tisbe, só que mais escandalosa. Mercúcio vêm com o nariz vermelho, sua dança e seus guinchos sobre o teto do carro. E Teobaldo ostenta um bigode do cinema mudo, e mantém junto a si a espada de madeira (NIGHTINGALE, 2000, p. 29).

Os peitos saltitantes de Teuda Bara, quando Mercúcio, Rodolfo Vaz, levanta sua blusa causam espanto e risos, diante daquela travessura realizada por um Mercúcio irreverente, assim como o de Shakespeare. As escolhas realizadas no processo de montagem fizeram com que todos que entraram em contato com a obra se sentissem um pouco mais perto do próprio autor.

Para o *The Times*, o público interage com a montagem quase que de imediato devido às músicas e danças que os personagens executam. O jornalista do respeitado jornal aponta para os elementos da cena, tal como o Volvo que é cenário de toda a trama. Ele observa e analisa detalhes da interpretação dos atores, chegando a compreender aspectos sutis, como o atrevimento de *Julieta*. Assinala a interferência das

palmas da platéia, como algo comum e esperado, sabe do popular inerente ao grupo, continua suas observações falando dos elementos usados pelos atores na cena, como as penas de pau de *Romeu*, o nariz de palhaço em *Mercúcio* e a espada de madeira de *Teobaldo*; elementos que representam a simplicidade do espetáculo, que confere a leveza que gera o riso, ainda que em cenas avassaladoras como a morte do próprio Mercúcio.

São sinais ocasionais – como o grito de Julieta, pela despedida do amante, suavemente pungente - que demonstra que os objetivos do grupo não são apenas lúdicos. De fato, seu programa não descreve “*Romeu e Julieta*” como “uma tragédia de precipitação, uma tragédia adolescente, onde tudo acontece rapidamente: os personagens não param e pensam”. Entretanto, tudo rapidamente fica claro: graças aos grandes cortes, a noite corre em 90 minutos, enquanto a da RSC’s a 210 a mais. Não parar pra pensar resume muito o espetáculo. Mas e a tragédia? Quando eu saí, os atores estavam dançando em volta dos cadáveres de “*Romeu e Julieta*” e o público estava aplaudindo em sincronia. Se alguém estava chorando era de prazer, e não de dor (NIGHTINGALE, 2000, p. 29).

Nightingale, finda seu texto avaliando as mudanças de leitura que as interpretações trouxeram a luz, trata a montagem do grupo brasileiro como um espetáculo com diferenças sintomáticas das montagens realizadas por eles, e fala isso em sentido positivo para os brasileiros, que segundo ele alcançou uma linguagem que nem os ingleses atingiram.

O crítico transmite a interatividade do público com a montagem e faz um traçado de todas as características dos personagens, ressalta que apesar do folheto do grupo não se referir à precipitação, ela estava o tempo todo dentro da cena. Afirma que não é a tragédia ponto de discussão da montagem, e sim o amor e a própria precipitação, pois como ele mesmo o diz: quando saem, os atores dançavam em volta dos cadáveres, dado que, segundo ele “se alguém estava chorando era de prazer, e não de dor”.

As jornalistas do *Jornal do Brasil* começam sua análise pelo sotaque do grupo mineiro, para assim marcar a presença do grupo brasileiro no *Globe Theatre* fato que nunca acontecera antes. As críticas ainda ressaltam que o único espetáculo convidado pelos ingleses para se apresentar no festival é o do Grupo Galpão. Neste sentido percebemos que ambas as jornalistas escolhem destacar a importância da montagem para os ingleses.

Um Shakespeare com sotaque mineiro vai invadir o palco do maior templo shakesperiano do mundo. [...] Prestígio pouco é bobagem. É a primeira vez que artistas brasileiros se apresentam na casa. “Esse convite é o melhor troféu que já recebi na vida”, festeja Gabriel. [...]. [...] “*Romeu e Julieta*” é um caso a parte. Foi o único espetáculos que os ingleses pediram pra ver. “Fui convidado diretamente pelos membros do *Globe Theatre*”, orgulha-se Gabriel. Os ingleses se renderam completamente à versão brasileira “queijo minas com goiabada” – a definição é do próprio Gabriel – do clássico de

Shakespeare em 1996, durante uma apresentação do espetáculo nas ruas de Londres [...] (MARTINS; MIRANDA, 2000, p. 8).

A crítica frisa a eficiência da montagem, atribuída pelos britânicos o espetáculo fascinou os ingleses que com ele obtiveram contato. Ressalta que grande parte dos ingressos já haviam sido vendidos, o que mostra a vontade em assistir aos brasileiros, de modo que notamos na crítica a demarcação do sucesso obtido pelo grupo na Inglaterra, uma vez que em ambas as partes as mesmas destacam a ansiedade do público em assistir a montagem.

Segundo Marcos Dias a capacidade para reiventar a vida é inerente ao humano. O grupo, com sua montagem, une dois universos comumente distanciados, o popular e o erudito e é exatamente essa capacidade em misturar linguagens que faz com que a montagem seja celebrada por onde passe, pois alcança o sentido da obra shakesperiana em qualquer língua. A fascinação que a mesma provoca independe da nacionalidade, pois a simplicidade dos elementos cênicos, a pureza das músicas e a coragem acrobática contaminam a todos que a assistem:

O fato de ninguém pensar e só agir, que configura a precipitação – numa ação que se passa em apenas dois dias – fez com que o grupo privilegiasse o uso de corda bamba e pernas de pau para dar a ideia de iminência da tragédia. Tais recursos podem ser responsáveis pelo deslumbramento das plateias, bem como a utilização da música brasileira e mineira no início do século XX. E em países como Holanda, Inglaterra e Alemanha fascinação é igual. [...] Com releituras em mão dupla, fundindo popular com erudito numa linguagem como um devaneio, como um sonho acordado, o Galpão consegue significar para um público amplo. “Falamos para quem tem informação e para quem tem sensibilidade aguçada, mas não tem informação e vai enxergar coisas igualmente valiosas”, acredita Eduardo. No rumo de um teatro que ritualiza a si mesmo, o Galpão atualiza uma potencialidade e um dom: “É algo que está na memória inconsciente da humanidade: a capacidade lúdica de reinventar a vida” (DIAS, 2002).

A montagem, que traz a questão da precipitação como impulso necessário à obra, provoca a crítica. Marcos Dias ressalta este fato onde, segundo ele, ninguém pensa, apenas age. Em seu entendimento foi essa característica dos personagens de Shakespeare que permitiu ao grupo usar as técnicas circenses, para então justificar o desequilíbrio das emoções, a precipitação:

O *Diário da Tarde* abre sua nota guiando nossa atenção para a cena demarcada por um relógio de sol desenhado com de giz. Um desenho que traduz a tragédia iminente, que traz os corpos deitados no chão e a cruz de seus túmulos. Traduz diante dos olhos do público a dor para o universo do poético, tal como as espadas substituídas e a música tocada pelos atores. Todos estes elementos são complementos da ação dramática, pois na montagem de rua não há túmulo, os corpos estão estendidos ao chão através do desenho desde o início da peça, logo, a morte se faz presente o tempo todo,

não só o perigo do desequilíbrio, mas é a morte em si que vem acompanhada de seus símbolos comuns, anunciada também pelas canções:

[...] a região-limite da encenação, demarcada e, giz sob forma de um relógio de sol, simbolizando o tempo diante da tragédia iminente, é mais um dos recursos utilizados pelo diretor, que através da cenografia, adereços e trilha – sonora, resgata a cultura popular em seu mais puro sentido da espada de São Jorge, que substitui o florete, às músicas folclóricas que embalam a trama, executadas ao vivo pelo elenco, tudo é propositalmente utilizado no espetáculo, reflexo da batalha do grupo e do diretor por uma arte mais acessível. Sem subterfúgios [...] (MAGIOLI, 1992, p. 19).

O crítico do jornal observa que essas simplificações dos elementos cênicos tornam o espetáculo acessível, haja vista que é inegável que ao trazer um florete de madeira à cena o grupo já deixa nítida suas escolhas. A montagem ao substituir elementos mortais por outros que possuem apenas o simbolismo da morte reduz a tensão e potencializa a ação dramática, deixando apenas aos atores a função de tocar, convencer e de se fazer real, isto é, através das substituições de alguns dos objetos cênicos a montagem se torna também poética.

As críticas que aqui foram citadas nos mostram um pouco de como o Galpão mexeu nas estruturas da montagem do clássico inglês na própria Inglaterra e no mundo. Os críticos ressaltaram o fato do grupo saber se apropriar do palco inglês, que possui um aspecto de teatro de rua dentro do teatro, com seu público exposto às estrelas, em pé e bem próximo à companhia mineira.

As publicações dos jornais *Diário da Tarde* e *Correio da Bahia*, permitem-nos compreender um pouco do equilíbrio necessário na construção da leitura de uma obra, uma vez que a crítica está durante todo o tempo se contrabalançando na corda bamba. Tal como os personagens da montagem, ela tende, por vezes, a iluminar uma parte da cena e, por outras, troca essa luz para “lado” o oposto. Ou seja, a crítica é construída à medida que o crítico contata a obra, ela é transformada ao longo do processo de deglutição desta mesma obra e é finalizada pelos rabiscos produzidos em cima do trapézio.

Segundo Rancière (2012, p. 9), o teatro é a transmissão da ignorância, uma vez que este tem o poder de manipular e conduzir. Para o autor, uma boa comunidade é aquela que não permite a mediação do teatro, pois ela, a comunidade, é dotada de atitudes vivas de seus participantes, ou seja, a mesma deveria ser gerida com autonomia.

Com essa leitura Rancière discute a questão da passividade do espectador, e das ditas “verdades” determinadas dentro dos signos e significados das palavras. Neste sentido, o autor concorda com Staley Fish (1992) quando este diz que não há

significados pré-determinados, e continua, afirmando que pensar nesta direção de estabilidade textual é criar uma ilusão para si.

Sendo assim, podemos afirmar que tanto Fish (1992) quanto Rancière (2012) creem no não determinismo dos sentidos que circundam uma obra, ambos autores defendem a ideia da independencia interpretativa, da liberdade de sentidos. É exatamente nesta liberdade que trabalha o crítico, ele precisa ser um indivíduo liberto, não podendo admitir o intermédio do teatro nem de qualquer outro interlocutor, tal como não deve acreditar no sentido imutável das palavras.

No trabalho de construção da crítica o mesmo necessita ser questionador e desbravador, ele precisa do distanciamento aproximado da obra para construir então sua leitura, uma vez que sabemos que o conhecimento fundamental é tal como afirma Rancière (2015) é o “conhecimento da ignorância”, pois o não saber é o que possibilita o crítico conhecer a obra.

Somada a questões por nós até então apresentadas, reafirmamos que o crítico é um espectador ativo, ele cria sua poesia com a poesia do outro, ele reconta a história a partir da sua própria história, ele dá atenção a obra mediante a sua distância, este é parte de seu paradoxo, se aproximar de forma distanciada, tal como o paradoxo do mestre ignorante, que precisa ensinar aquilo que desconhece, o crítico constrói sua crítica a partir do desconhecido.

Uma forma de compreender e observar uma obra de arte é aquela que tem uma concepção mais analítica, mais crítica, e que, portanto, está fadada a multiplicar os sentidos das coisas, pois “é possível traduzir sem trair?” é está uma das perguntas feitas pelos especialistas em tradução. Esta pergunta também é relevante para a esfera da crítica. Toda crítica é uma traição. Mas como poderia ser diferente? Não é possível perceber a obra de maneira pura, pois como já defendemos acreditamos que o crítico deva possuir uma emancipação afetuosa com a obra. Para extrair sentido dela, ele precisa olhá-la numa perspectiva mais ampla, global: ele precisa se referir ao processo do artista como um todo, localizá-lo num movimento estético, desvelar a trajetória do artista e contrastá-la com as correntes artísticas predominantes. Como também precisa torna-lá próxima a ele. De algum modo, ele deve reescrever a obra a seu modo e mostrar a originalidade (ou falta de originalidade) dela, porém a obra já vêm com múltiplos sentidos e o crítico irá escolher um destes sentidos, não está na crítica o todo da obra, é o que Fish (2012) defende quando fala que o sentido é relativo, mas o autor não defende um relativismo absoluto que torna uma obra incapaz de ser compreendida, mas sim um

relativismo que nos circunda, que nos pertence, o que torna possível compreender então a obra.

A crítica é também um risco, assim como a morte dos amantes, ela não sabe ao certo onde irá findar, pois caso *Tebaldo*, como Nightingale (2000) afirma ao *The Times*, conseguisse controlar seus impulsos, a tragédia se transformaria em romance e o mesmo ocorre com a crítica. Ela percorre toda a obra em cima de uma corda bamba, onde suas impressões não estão asseguradas, haja vista que sua interpretação da cena pode ser desconstruída pela própria obra assim que publicada. O crítico é apenas um dos leitores da cena, a emancipação dos espectadores defendida por Rancière é uma prova dos diversos críticos que a obra possui.

Posto isto, percebemos ao longo deste trabalho através de parte das críticas produzidas acerca deste espetáculo em questão algumas das funções e dos caminhos que a crítica percorre. Em diversos textos ela foi descritiva, analítica e até mesmo poética. Os autores dos textos por nós apresentados circundam linhas distintas e por vezes os textos são recheados apenas por relatos da cena, sem análise da mesma, entretanto em nosso entendimento todo texto produzido a partir de uma obra é válido, uma vez que este faz com que a obra saia da efemeridade possibilitando ao leitor conhecimento ainda que parcial da mesma.

Portanto, entendemos a crítica como um meio de manter a obra viva, de levá-la a lugares incontáveis, desconhecidos, percebemos na crítica um objeto de necessidade da própria obra, pois ao interpretar a obra o crítico interpreta também parte do mundo, pois toda arte fala de algum aspecto deste mundo habitado por nós, e assim ao interpretar este mundo a crítica torna possível sua transformação e reconfiguração, haja vista que ela é agente ativo e com isso ela dilata as percepções daqueles que a contatam.

Esse é o poder da crítica, o de fazer mudar, de provocar reflexão, não só da arte que ela analisa, mas do entorno, pois ela é dotada de impressões de um indivíduo, que coloca em seu impresso parte dele, parte daquilo que ele percebe da arte, por isso a crítica é em nosso entendimento tão urgente, por ser possuidora de impressões íntimas e muitas vezes nunca antes compartilhadas da obra e daquele que a escreve, pois é através da linguagem que compreendemos o mundo e assim passamos a entender e pertencer a obra, tal como defende Rancière, nos tornamos uma comunidade emancipada.

## **Considerações Finais**

Vimos ao longo desta pesquisa o quanto a história influencia a arte e a crítica. Podemos afirmar que percebemos a crítica como um processo de criação, sendo ela outro aspecto da obra, tornando-a então uma forma de expressão também artística. Percebemos ao longo do texto que os caminhos percorridos pela crítica, o são à medida que esta é construída, sendo que este processo transita por distintos espaços em exploração.

Bachelard (2007) possui definição lúdica e livre destes percursos espaciais, o que muito se relaciona com a liberdade necessária à recepção de uma obra. O filósofo trata o espaço como lugar de criação do artista: para ele as imagens poéticas não necessitam de um saber, pois a potência destas imagens está localizada no interno de cada um. É exatamente esta circunscrição que irá acionar a potência artística da obra em cada um que obtiver contato com a mesma. Logo, o crítico é um agente de criação, visto que ele, através de sua crítica, potencializa o alcance da obra vista.

Esta diversidade de leituras acerca do espaço interfere na escrita crítica, com as distintas influências que o crítico recebe, seja através da história de um povo, seja por meio dos processos receptivos a serem trilhados, como diz Hillmann a “recepção se completa como adoção de pressuposições que não são feitas no texto” (*apud* SARTINGEN 1998, p. 121). Sendo assim, a recepção é também um ato de interpretação livre daquilo que se vê.

Este espaço livre abrange a felicidade como sua fonte propulsora, e é através da felicidade de cada um que a obra artística alcança o outro, a partir de sua linguagem plural. Quando Bachelard afirma que “o poeta fala no limiar do ser” (1993, p. 2), ele pondera acerca da capacidade de penetração de uma obra de arte nos espaços internos de todos aqueles que a viram, esta penetração que a obra causa no outro passa a ser a própria apropriação do espaço poético de cada um e é no espaço interno que recebemos e significamos algo.

Este pensador nos traz a percepção de um espaço de felicidade, localizado no interno do indivíduo, o autor não nega a existência do espaço externo, que muito é discutido por Bakhtin e Foucault, entretanto o mesmo afirma preferir debater acerca do espaço interno, onde, para ele, existe a localização de um espaço fibroso, vivo, latente e situado no presente.

Em nosso entendimento, a montagem realizada pelo Grupo Galpão de Minas Gerais, com seu *Romeu e Julieta*, exerce precisamente esta função de adentramento dos espaços fibrosos dos indivíduos, pois o grupo desperta as memórias através da teatralidade, como afirma Lehmann (2007). Sendo assim, ao discorrer sobre a memória, estabelecemos as memórias sociais dos indivíduos como vêm a afirmar Halbwachs (1990) em seus estudos acerca da memória. Destacamos que o Grupo fez com que o indivíduo busque e localize em seus espaços internos de memória a identificação com a obra apresentada. Ressaltamos, entretanto, que a identificação de um observador com o objeto visto pode ainda não ser uma identificação de pontos de congruência, mas como também de inconsonância, e ambas são fundamentais aos processos de criação.

Quando Halbwachs trouxe à luz da discussão as questões que envolvem os usos da memória social, o autor igualmente levantou o ponto em relação ao que é ou não memorável, e apresentou em sua perspectiva quem determina estas mesmas ações. Para ele, os responsáveis por executar esta implicação, ficam a cargo dos grupos sociais, que terminaram por determinar o que de fato é memorável e como este será lembrado (*apud* BURKE, 2000, p. 70), pois seria através da importância que algo tem para o grupo como um todo que se faria com que os indivíduos se identifiquem com a obra ou acontecimento posto.

Esta identificação acaba por acontecer com a representação de *Romeu e Julieta* do Galpão, onde os grupos sociais determinam que esta montagem se fixe na memória coletiva como sendo algo memorável. Percebemos esta reverberação do espetáculo no outro como um meio do indivíduo viver algo ainda não experienciado. O lirismo pertencente ao espetáculo transporta a grande maioria daqueles que com a peça obtiveram contato à um espaço feliz, como discorre Bachelard (1993).

As cores presentes na montagem e a própria rua movem o público para um lugar pouco vivido dentro de si, fazendo com que este mesmo espectador transcendia seus limites imaginativos. É através desta perspectiva que Bachelard nos fala dos espaços, sendo assim, o percebemos pelo viés transcendental do ser, onde a arte se torna capaz de atingir localidades desconhecidas ao indivíduo e passa a dialogar com os diversos espaços presentes dentro deste ser, ainda que pelo caminho do abstrato.

Portanto, utilizamo-nos destes diversos conceitos para perceber o trabalho que o crítico exerce, visto que ele é propagador das escolhas realizadas pelo Grupo para a obra, haja vista que ao imprimir suas observações ele possibilita a divulgação da obra e dos sentimentos que foram compartilhados. A crítica é então um elemento da memória

e, através dela, a obra, ainda que nunca mais seja representada, se torna eterna. Em outras palavras, o crítico é um meio concreto de eternizar a obra.

As influências que transcorrem ao crítico atuam na escrita, sobretudo nesta crítica analítica, que era característica dos anos 1990, e ainda que esta venha com o tempo transformando-se e ganhando propriedades distintas, ela permanece fundamental para pensarmos a arte, estando esta situada no passado ou no presente. A crítica é um dos elementos fundamentais para o entendimento da história do teatro brasileiro, pois através de suas observações podemos acompanhar como era o cenário artístico brasileiro e onde ele se encontra na atualidade.

Alguns dos críticos contemporâneos não possuem formação, são críticos de oportunidade ou de identificação, contudo até mesmo esta crítica menos especializada é uma ferramenta de localização da arte em nosso tempo. É devido a estes vários fatores que colocamos neste trabalho a crítica e o crítico em foco, como agentes construtores da história teatral do Brasil. Em nosso entendimento, foi o que acabou por ocorrer com *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão. O espetáculo, ao explorar os espaços e “dialogar” com a história, memória e com o próprio tempo, fez com que o seu “entre-sujeito” se movimentasse e experimentasse o dinamismo da releitura deste clássico.

Neste sentido, nos propusemos também a discutir alguns aspectos que envolvem o universo da crítica, tais como as questões da autoria, memória, espaço e recepção, bem como as diversas leituras presentes na linguagem, uma vez que a crítica é uma metalinguagem e com isso ela passa a ser também uma espécie de “objeto artístico” nascida a partir da obra primeira, isto é, ela é uma das multiplicações que uma obra de arte é capaz de produzir. A crítica se torna uma outra obra, um elemento de reflexão e por vezes de deleite.

A palavra autor nos leva a refletir os aspectos que podem constituir a autoria e com isso nos traz questionamentos acerca de sua existência. Questionamentos estes muito discutidos por Barthes, Foucault e Bakhtin, por exemplo. Entendemos que a existência da autoria é inegável, já que sem ela não seria possível a presença destes textos nos dias atuais, de tal modo que atribuímos às críticas um mesmo julgamento.

Nas questões de autoria, localizamos em Barthes a defesa da ideia da *morte do autor*, visto que a anulação e *morte do sujeito* equivale por permitir o nascimento da escrita destituída de toda e qualquer previsibilidade, dando ao ato da escrita toda voz que lhe é possível, isto é, um processo de libertação identitária da obra. Dessa maneira,

essa ação trata de dar lugar à linguagem, às potências existentes na fala dos indivíduos e exonerar o autor dos papéis de propriedade que lhe foram imputados.

Para falarmos da autoria em Foucault fez-se necessário abranger a função autor, estudada pelo mesmo, pois ao falarmos do sujeito estaríamos na verdade falando do discurso, que não é uno e homogêneo e sim um enunciado heterogêneo. E seria a partir dessa heterogeneidade que surgem as falas do sujeito. Sendo assim, podemos afirmar que, em Foucault, o sujeito não está nas individualidades e sim nas infindas posições que este pode vir a ocupar.

Enquanto que para Bakhtin, o sujeito é constituído a partir do olhar do outro, ele é uma autoconsciência refletida pelo outro, isto é, ele é um sujeito que existe somente no momento de contemplação da intersubjetividade, pois é ela que permite o acesso à subjetividade. Desse modo, percebemos que é através da alteridade que se torna possível compreender o sujeito, pois é a partir do reconhecimento do outro que o indivíduo passa a ser entendido enquanto sujeito.

Já em Agamben, a autoria está localizada na linguagem, na subjetividade da obra, pois é através dela que o homem cria os gestos que se confrontaram posteriormente com a própria linguagem, demarcando inclusive o quanto é inerente a ela. Para ele, a assinatura do autor está exatamente na ausência do mesmo, o que traz um misto de duplos sentidos, haja vista que o sujeito inicial tem sua memória trazida por todo o tempo através dos gestos criados a partir dele.

Contudo, ainda que em Foucault e Bakhtin, haja pontos divergentes, há também convergências, uma vez que tanto para Foucault quanto para Bakhtin, o sujeito está em um processo de constante interação e conflito com o outro. Em Foucault este outro é aquele que o vigia, educa e pune, enquanto, que em Bakhtin este é um sujeito que o preenche e o constrói. Ressaltando que o dialogismo em ambos os autores possui interpretações diversas, posto que em Bakhtin ela traz consigo o pressuposto de responsividade, enquanto que as relações dialógicas e de poder em Foucault só podem ser reconhecidas com alguma liberdade entre os homens, já que eles precisam poder responder por si mesmos.

Em relação à memória, discutimos alguns pontos apresentados por Halbwachs acerca da memória social e como ela é construída no espaço. Utilizamos-nos de pontos distintos ao pensarmos os espaços internos e externos, haja vista, que em Bachelard o espaço interno é lugar de criação e subjetividade, enquanto que em Bakhtin o espaço externo é exotópico e significado por *outrem*. Dessa maneira finalizamos nosso capítulo

com as observações críticas de Barthes, onde o autor reflete sobre a função da crítica, esclarecendo-nos que ela não possui verdade una, e não é ferramenta de tradução da obra.

Desta forma, percebemos na montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, traços de autoria, uma vez que a mesma recria a obra de Shakespeare a partir de seu universo, tal como suas significações e significados, o que só é possível dentro do acesso às memórias coletivas. A sua questão espacial é um grito dentro da representatividade da cena. Posto que a linguagem trazida pelo grupo é dotada de liberdade interna e externa e seu texto cumpre a função de dar ao outro o poder de preenchê-lo. Assim, a coletividade pertencente à rua finda por dialogar com as memórias sociais de Halbwachs, definindo então a memorialidade da montagem galponiana. Através da crítica, essa montagem culminou nas apreciações de diversos autores, alguns destes aqui citados por nós, que ao exercerem suas análises abarcam distintas linhas de conhecimento.

Esses diversos pontos apresentados neste capítulo nos permitem compreender parte da construção da cena que deságua na escrita crítica. O que estamos dizendo é que há autoria na crítica tanto quanto há na obra, pois é exatamente a presença da autoria que preserva a obra, mas para construir um texto autoral faz-se necessário compreender quais são os passos trilhados pela crítica, por onde ela caminha para chegar a seu destino. Ora, já o respondemos então, a crítica precisa observar a obra, realizar trocas com a mesma, ela passa a experienciar a obra em si para produzir assim uma memória. Memória esta que passa a agir na crítica, elencando e relegando dados, pois tal como afirma Picasso, o crítico escreve o que sente e não o que vê, pois caso contrário seria um relator da obra e nada mais.

A crítica é o espelho em si, é ela que dá a imagem refletida da obra, é a crítica que faz com que o autor veja sua arte como reflexo, mas não um reflexo exclusivo de sua imagem, e sim um reflexo daquilo que ele fez e não do que pensou fazer. É na poética do objeto espelho que a obra/crítica se potencializa. Pois é através deste espelho que reflete não só uma, mas muitas imagens que a escrita se traduz, isto é, é nas recepções de múltiplos outros que o crítico recebe a obra, o espelho o mostra que ele não está só. Que sua impressão não é superior. Desta forma, o espelho o obriga a considerar as demais reações que ele reflete, haja vista que não é possível ignorar a realidade da imagem refletida, ainda que esta imagem também seja utópica.

O espelho traz consigo os demais posicionamentos dentro da obra e a partir dela. Ele preenche com os reflexos palpáveis as gavetas que seriam vazias ou quase vazias se vistas de uma única perspectiva. São todas estas questões que tornam a obra memorável. Não apenas um ponto, mas todos eles juntos, uma vez que para ser memorável uma obra é preciso que muitos assim a considerem, ou ela será sim memorável para mim, mas estará então presa a uma gaveta, trancada a chave, chave que só um indivíduo possui, logo, não perpetuará, não será objeto de referência, tal como a obra estudada se tornou ao longo dos tempos.

Neste sentido, estamos aqui discorrendo, sobre os motivos que tornam essas discussões relevantes, haja vista que são estes alguns dos pontos que permite que a escrita crítica exista. É a necessidade que temos de compreender a obra, que faz a pertinência crítica. Ou seja, é a autoria da crítica que nos instiga. É o fato de ela ser preenchida de impressões pessoais de alguém que vivenciou de perto a experiência da montagem.

Sendo assim, localizamos na linguagem a potência da crítica, essa linguagem multifacetada, que traz consigo tantas outras que nos permite ultrapassar fronteiras, continentes, pois é o que montagem galponiana alcança com seu espetáculo. Um desbravamento de ideias e conceitos. O Grupo Galpão com seu *Romeu e Julieta*, rompe barreiras ao provocar no outro, sentimentos que se completam, isto é, a montagem provoca em diferentes indivíduos reações semelhantes, ainda que estes indivíduos pertençam a culturas distintas. Fato que provoca o olhar do crítico nacional e internacional, pois a crítica percebe na cena, nos espaços físicos, subjetivos e receptivos, a necessidade em falar da obra.

Foi precisamente o que o *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão fez, a montagem colocou o teatro brasileiro no mundo e não mais como um grupo a se apresentar de maneira independente pelo sucesso que conquistara em solo nacional, mas por ter sua obra reconhecida por eles, europeus, os fazedores primários desta arte milenar. Foram eles, os ingleses, que convidaram o Galpão a pisar na “casa de Shakespeare”, também foram eles que lotaram as apresentações do grupo em Londres e que trazem atualmente em sua entrada uma imagem da encenação do grupo no *Globe Theatre*.

Shakespeare passou assim a ser reconhecido em sotaque mineiro e língua portuguesa. Muitos que configuram a plateia dizem que comprehendem pouco das palavras ditas pelos atores, mas que comprehendem completamente o sentido e o sentimento que transmitem com a montagem. Levando-nos a crer que o grupo

conquistou não só o Brasil com sua leitura do clássico, mas também os ingleses, habituados a montar os textos de seu compatriício.

Nesse sentido, durante este capítulo, intentamos mapear e estudar a crítica. Inserimos algumas das diversas críticas que foram produzidas a partir da montagem galponiana, voltando nosso olhar a ela, para então compreender a obra. Percebemos nas críticas trazidas por nós uma surpresa ao encontrar um Shakespeare trabalhado com humor, simplicidade e requinte. Os críticos da obra para construírem sua linguagem e completarem a recepção da mesma, percorrem toda a cena; voltam seus olhares para o cenário; leem o figurino controverso como equilíbrio da montagem; localizam nos desequilíbrios dos atores a medida exata de Shakespeare; enfim, as análises por nós aqui localizadas apresentam exame a crítica nos trazendo alguns dos porquês de a montagem ter alcançado tal destaque, e com isso nos presenteiam com suas ponderações.

Posto isso, ao longo de nossa pesquisa, encontramos diversas notas que trazem a intuição como meio de análise, onde seus críticos aceitam e exprimem as impressões que apreendem da obra. A partir destas notas percebemos o encaminhamento para a crítica final, crítica esta que, como traz Bernstein (2005, p. 113) “não é julgamento puro e simples, mas avaliação – reconhecimento e definição de valor”. Segundo grande parte da crítica, Villela não havia usado em cena nada que não beirasse o singelo, talvez tenha sido exatamente essas sutilezas da cena que fizeram com que pessoas humildes ou não, frequentadoras de sala de teatro ou não, chegassem à emoções semelhantes ao assistirem a montagem. Não há como distinguir as pessoas nas ruas, uma vez que ao estarmos nela, nos tornamos parte dela. E a montagem galponiana não faz diferente, nos dá de presente à rua e com ela seu *Romeu e Julieta*.

Foram algumas dessas observações apresentadas pela crítica durante todo o capítulo que, em nosso entendimento, permitiram à montagem tamanha repercussão, uma vez que para nós essa é a potência da crítica, a de trazer reflexões dos detalhes perdidos pela emoção. A crítica tem o poder e capacidade de nos completar, não de traduzir a obra, pois como aqui já fora dito, não cabe a ninguém, nem mesmo ao autor, significar a obra. Esta somente pode ser significada pelo outro e este outro não anda só.

Localizamos na crítica a intenção de divulgadora da voz daqueles que não tem voz. É através dela que os artistas possuem retorno de seus trabalhos e junto a ela a arte calca sua evolução, uma vez que o crítico é um pensador, estudioso da cena, tal como os pesquisadores da academia, no entanto, enquanto os acadêmicos se baseiam em alicerces teóricos, os críticos se baseiam nos processos receptivos. Eles recorrem à cena

para estudá-la, ele a significa de acordo com impressões outras. E como discorre Hegel, “à certeza que ocorre pela sensibilidade, quando o real se apresenta em sua imediatez, como uma crença ingênua que pode ser refutada pela linguagem” (*apud* CAJAIBA, 2013, p. 14).

Hegel, pensa a crítica no campo sensível e localiza na linguagem o alcance da mesma, essa linguagem afetuosa nos permite voltar à proximidade trazida por Barthes e com isso findar a esse ponto as discussões sobre o espaço da crítica e seu alcance. Sendo assim, percebemos a crítica como edificadora da montagem, visto que a partir das críticas escritas, ainda é possível compreender o alcance da obra. A crítica publicada se torna meio efetivo da luta da perecividade da obra. A crítica possibilita que este estado se altere: colocando a peça e o Grupo nos arquivos de jornais, revistas e livros, a crítica por vezes impede que um espetáculo se perca no passado, sem que possamos obter alguma dimensão de seu alcance. Logo entendemos que a crítica é capaz de marcar um espetáculo na história.

Isto posto, pontuamos o entrecruzamento da pesquisa em questão com essas observações realizadas anteriormente, onde o olhar da crítica possui um lugar de destaque, intercalando, todavia, as questões aqui apresentadas e assim repercutindo a obra em comento. Desta forma, ao observar além das críticas explicitadas, esta dissertação se propôs apresentar ao leitor um entendimento sobre os significados das mesmas. A análise destas críticas permite auxiliar a entender a montagem do espetáculo *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão e assim compreender melhor o espaço e função da crítica.

De outra parte, fez-se através da montagem supracitada, de estudos literários e críticos oriundos de diversas linhas de pesquisa, a contribuição para o entendimento deste enredo. O dialogismo presente à montagem ocupa-se a transmutar o sentido, intensificar o mistério e o maravilhoso surrealista nas transmissões de inúmeros significados. E isto se dá porque a montagem galponeana propôs-se despretensiosa, misteriosa e atemporal. O que provocou na crítica um olhar quase sempre contemplativo.

Convém observar que este trabalho se pautou nas críticas publicadas em jornais e revistas, muitas das quais obtivemos acesso através do acervo do Grupo Galpão. Amparados neste arcabouço documental, objetivamos discutir a transformação literária shakesperiana a partir do espetáculo por nós estudado, levando em consideração

diversas características são fundamentais para a compreensão da obra e das críticas que da mesma advieram.

Iniciamos nossa proposta perpassando pela literatura em sua forma primária, nos direcionando para os estudos que envolvem a escrita dramatúrgica e posteriormente em direção a escrita crítica, uma vez que entendemos a crítica como elemento de manutenção do espetáculo, haja vista que ela percorre por diversas nacionalidades, eternizando assim a obra.

Neste sentido a crítica publicada nos jornais não foi formada apenas por um *eu* egoístico, pois como notou Ruy Coelho em seu ensaio *Da crítica*, por possuir dado subjetivo a crítica se afasta da ciência (*apud* BERNSTEIN, 2005, p. 112). Percebemos nas intenções de Ruy Coelho uma clara leitura do processo de escrita e da crítica em si. Uma vez que a crítica não é um dado matemático, ela é em sua essência formada pelas subjetividades de seus críticos e até mesmo do público presente à apresentação da obra, pois os processos de construção crítica passam pela recepção da obra e esta sofre influências ao mutar-se.

A questão da crítica por nós estudada, não gira, portanto, em torno de descaracterizar as impressões e observações dos críticos e sim em observar a potência que esta possuiu ao produzir nos outros sentimentos antes que lhe passavam desapercebidos. A crítica provoca o leitor, tal como a obra de arte se desloca e leva o outro a repensar a obra a partir dela, ainda que seja para formar opiniões contrárias, mesmo que o processo de construção da imagem localizado em *outrem* não vá de encontro a ela.

Contudo, sabemos que a construção do pensamento crítico não possuiu um processo único. Décio de Almeida Prado não se submetia a análises puramente subjetivas, o crítico teatral sempre trabalhou em suas críticas com os elementos analíticos e com a objetividade ao produzir seu juízo estético. Para o autor a crítica, era uma crítica viva, que usa sim largamente sua intuição, mas não fala apenas dela, trabalha com a união dos sentidos e dos dados apara então formar um juízo de valor acerca da obra observada.

A crítica é em si um processo receptivo, Cajaiba (2013) nos trazendo então uma leitura dos processos receptivos defendidos por Dagobert Frey em 1946, onde o autor defende a realidade estética formada pelo espectador, para ele esta realidade estética é formada por dois mundos que se confrontam: o real do espectador e o real da representação. O autor acredita que elementos como a diversidade, pluralidade

pertençam a essa “esfera de realidade” que, em seu entendimento possui dois lados, onde um “provoca no espectador uma separação, um distanciamento, uma posição, um contraste e, por outro lado, uma aproximação, uma interpenetração, uma identificação” (CAJAIBA, 2013, p. 124).

O autor nos descreve os processos receptivos pelo qual perpassa o crítico. Pois essa relação faz com que este espectador mergulhe em profunda reflexão, reflexão que abarca no entendimento de Frey a vida. Essa reflexão entendida pelo estudioso pode percorrer os sentidos da vida em si, ou até mesmo a partir dos sonhos que por ela transitam. Desta forma o espectador recria para o mundo seus pressupostos, e assim passa a interagir de maneira mais complexa e íntima com esse mundo.

Essa receptividade do crítico com a obra e da obra com o crítico é o que estabelece uma relação real, existe entre público e obra um elo, elo este que age na cena e no espectador de maneira ativa, transformando a ambos em algo desconhecido; essa relação de troca presente na arte provoca em cada um que se dispõe a interagir com o outro; transmutações desconhecidas. A crítica escrita é uma parte destas transmutações sofridas durante a cena, durante o contato humano com as obras de arte. Ela é um recorte dos sentimentos e dos sentidos que a realidade do espectador e a realidade da representatividade produziram ao se confrontar.

Percebemos também a importância em correlacionar estes pontos com a originalidade da montagem, atribuindo ao Grupo Galpão o conceito de autoria, onde entendemos a montagem como possuidora de estilo próprio; de identidade una; uma vez que o grupo soma através de seu trabalho distinto valor à obra, elevando o status da montagem brasileira a referência e localizando na linguagem utilizada as individualidades e autoria do Grupo.

Colocamos assim a crítica ao centro de nossa investigação, ao atribuirmos a ela, a responsabilidade, de construtora da história deste e de outros espetáculos. Intentamos em realizar esse feito analisando as diversas variáveis existentes dentro da crítica, tal como, os efeitos que a rua exerce na escrita, no caso da montagem do Grupo Galpão, como também o desequilíbrio existente no processo de construção da crítica, onde o autor se depara com outras leituras da obra. Percebemos, portanto que a montagem vista do ponto da crítica alcança êxito raramente encontrado em Shakespeare, pois as montagens que usualmente abarcam o Bardo, possuem uma dificuldade latente em conciliar o humor com a tragédia.

O Grupo Galpão se consolidou como grupo referência, transcendendo o posto de obra referência, tornou-se referência da irreverência, do atrevimento e sensibilidade. Um dos grupos de teatro posto à margem da história teatral brasileira escreve à mão seu nome neste mesmo livro, pois a partir do seu *Romeu e Julieta* eles passaram a ser vistos no epicentro do teatro brasileiro. Muitos outros grupos brasileiros há tempos caminham na mesma direção que o Galpão colocando eles mesmos seus nomes na história do teatro do país.

Posto isto, notamos neste trabalho analítico da crítica e a obra artística, como estimulador intelectual ativo, uma vez que, ao escrever suas impressões a partir daquilo que o escritor possui como conhecimento prévio, ele não só provoca o leitor, como também compartilha esta experiência que antes era apenas dele; contudo, essa forma de disseminação de conhecimento é fundamental na construção do público, assim como é norte de direção, a aqueles que são os agentes ativos da análise em questão.

Desta maneira findamos a presente investigação, onde ponderamos o alcance concreto da escrita crítica e analisamos o poder que a crítica possui em calar ou dar voz à arte. Sendo assim, podemos afirmar que compreendemos o crítico como “justiceiro da arte”, uma vez que ao produzir o texto crítico o autor tem o poder de divulgar ou silenciar a obra. Haja vista ser o teatro uma arte do presente e através da crítica a obra se tornar eterna, ainda que sob única perspectiva, a crítica possibilita ao leitor acessar o inacessível, além disso, uma vez que a vivência da cena jamais se repete, é a partir da crítica que podemos observar essa montagem, sob olhares (poliglotas) dotados de culturas diversas, e perceber então esse *Romeu e Julieta* galponiano como um espetáculo que cumpre sua função de provocar, questionar e transformar o espectador.

Incorporando desta forma em nosso estudo, teorias diversas acerca da análise crítica, como dos processos receptivos, visto que, toda escrita é um meio de discussão e transformação. E é com a leitura desta amorosa brincadeira como trata Heliodora a montagem sobre a obra de Shakespeare, onde as cores, as músicas e até mesmo a ingenuidade presente na cena se tornam elementos que impulsionam os críticos, através de sua escrita, a levar ao mundo esta tão conhecida história de encontros e desencontros chamada amor; que com o mesmo afeto nos despedimos desta incursão a seu universo.

O entendimento do crítico, no lugar de agente transformador da cena, é que faz com que com a crítica em si tenha potência. Pois são as mudanças e provocações causadas pela análise das obras que fazem com que outros passem a problematizar e estudar as obras que possuem tais análises. O crítico é, portanto, possuidor de algumas

das recepções que a arte gera, e é através de seus dialogismos que passamos a conhecer aquilo que antes ignorávamos, haja vista que a crítica compartilha parte de um olhar diverso do nosso.

Nosso trabalho não se pautou em algo fechado, ao contrário, buscamos ao longo desta pesquisa trazer algumas das críticas produzidas a partir da montagem galponiana, para então podermos compreender o alcance da mesma, e com isso percebemos que a voz presente nas críticas de jornais era viva e forte. A crítica ia em busca do objeto a ser analisado e sua escrita influenciava muitas das recepções da mesma obra. Essa força que a crítica possui dentro da montagem do Grupo Galpão se transformou ao longo dos anos, passando a frequentar outros meios, percorrendo outras margens de maneira suave e contínua.

Com isso podemos afirmar que o Grupo Galpão se consolidou como grupo referência, transcendendo o posto de obra referência. O grupo tornou-se sinônimo de irreverência, de atrevimento e sensibilidade, levando junto a si as diversas críticas produzidas a partir da obra. O Galpão escreveu sua história à mão nos livros do teatro brasileiro, enquanto a crítica junto a este espetáculo percorreu caminhos inesperados e também marcou sua trajetória através de sua força e encanto,

Este é o lugar da crítica para nós, lugar de destaque e beleza, espaço de perguntas e não de respostas. Localizamos na crítica o poder ampliado da obra, pois a entendemos como parte da mesma. Este é o sentido que damos a ela em relação a esta montagem, a crítica se torna parte do espetáculo galponiano e com isso findamos a discussão com a frase de *Romeu* para *Julietta*, referindo-nos neste momento à própria crítica: “É a ti, flor do céu que me refiro” (HELIODORA, 1993, p. 4).

## **Fontes e Bibliografia**

### **Fontes**

ALVES, C. Grupo Galpão completa 20 anos com pé na estrada, em turnê pelo Nordeste, começando por Salvador. *A Tarde*, Salvador, p. 6, 2 mai. 2002.

*A NOTÍCIA*. Galpão põe William Shakespeare na Rua com Romeu e Julieta: O grupo mineiro resgata a atmosfera original das peças de Shakespeare, à moda brasileira. São José do Rio Preto, p. A5, 23 jun. 1993.

ANUNCIAÇÃO, M. Rara magia. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, p. 1, 18 jun. 1998.

ANUNCIAÇÃO, M. Londres recebe o Galpão com aplausos. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, p. 5, 2000.

ARREGUY, C. A emoção de Romeu e Julieta volta a ser mostrada em BH. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 22 mai. 1993.

AVELAR, M. C. O que o autor quis dizer: A autonomia da obra de arte frente a seu autor remete a um ponto significativo: até onde as qualidades da criação decorrem da vontade consciente do artista?. *Psicanálise*, 1998.

*A VOZ DA SERRA*. Grupo Galpão mostra em Friburgo a saga de Romeu e Julieta. *Nova Friburgo*, 13 jul. 1993.

*BANALÍSSIMA ARTE*. Romeu e Julieta. [s.l.], mar. 1993.

BARRETO, M. C. Galpão ensaia a independência. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, p. 13, 18 mar. 1993.

BELÉM, C. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1993.

BROCHET, N. D. El amor no pasa de moda. *El Tiempo*, Bogotá, p. 17A, 3 set. 1995.

CASTRO, A. *Romeu e Julieta* no Parque Lagoa do Nado. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 8 nov. 1992.

CARLOS, H. Galpão para inglês ver. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 6, 16 fev. 2000.

*CORREIO DA BAHIA*. Romeu e Julieta tem versão mambembe. Salvador, p. 7, 11 nov. 1999.

DEL RIOS, J. Shakespeare ousado e iluminado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 jan. 1993.

*DIÁRIO DO POVO*. Atores deitam e rolam: cantam, dançam, tocam e interpretam. Campinas, 28 jan. 1993.

*DIÁRIO DA REGIÃO*. Teatro de Rua enfrenta preconceito com poesias. São José do Rio Preto, 24 jun. 1993a.

*DIÁRIO DA REGIÃO*. Romeu e Julieta reúne 1500 pessoas no centro da cidade. São José do Rio Preto, 24 jun. 1993b.

DIAS, M. Celebração do teatro mítico. *Correio da Bahia*, Salvador, 2 mai. 2002.

*EL PAÍS*. Los sin techo de la escena. Madrid, p. 6, 14 jul. 1996.

*ESTADO DE MINAS*. Romeu e Julieta no Parque Lagoa do Nado. Belo Horizonte, 8 nov. 1992.

*ESTADO DE MINAS*. Galpão leva teatro de rua ao palco do PA. Belo Horizonte, 10 fev. 1993a.

*ESTADO DE MINAS*. Uma montagem com gosto de doce mineiro. Belo Horizonte, 10 fev. 1993b.

FERMÍN, A. Grupo Galpão, do Brasil, se apresenta hoje em Valencia. *El Carabobeño*, Valencia, 23 jun. 1997.

*FOLHA DE SÃO PAULO*. Romeu e Julieta estreia hoje. São Paulo, 9 jul. 1993.

*GAZETA DO POVO*. De veraneio, Shakespeare abre festival. Curitiba, 18 mar. 1993.

GUIMARÃES, C. Romeu e Julieta, mineiro e imperdível. *A Tribuna*, Santos; Guarujá; Praia Grande, 30 jan. 1993.

HANN, M. Romeo y Julieta: La humildad llega al espectador. *El Nacional*, Venezuela, 17 jun. 1997.

HELIODORA, B. A perfeição na infidelidade. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 4, 12 jul. 1993.

HELIODORA, B. Galpão encanta a Europa com Shakespeare: Com trilha sonora brasileira, grupo apresenta “Romeu e Julieta” com sucesso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1996.

HELIODORA, B. Bárbara Heliodora fala dos 450 anos de Shakespeare. *Jornal do Commercio*. Recife, 20 abr. 2014. Disponível em <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2014/04/20/barbara-heliodora-fala-dos-450-anos-de-shakespeare-125499.php>>. Acesso em 21/07/2014.

HELIODORA, B. Bárbara Heliodora: *Programa Roda Viva*, Fundação Padre Anchieta — TV Cultura, São Paulo, 1993. Disponível em: <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/229/entrevistados/barbara\\_heliodora\\_1993.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/229/entrevistados/barbara_heliodora_1993.htm)>. Acesso em 17/06/2014.

*JORNAL DA CIDADE*. Um banho de Brasil. Bauru, p.8, 20 jun. 1993.

*JORNAL DA CIDADE*. Teatro de rua mostra a peça “Romeu e Julieta”, também para os pequenininhos. Bauru, 20 a 26 jun. 1993.

*JORNAL DE PIRACICABA*. Grupo Galpão mostra na praça “Romeu e Julieta”. Piracicaba, 25 jun. 1993a.

*JORNAL DE PIRACICABA*. Espetáculo de rua enfatiza o drama de Romeu e Julieta. Piracicaba, p. 11, 25 jun. 1993b.

LESSA, C. Romeu e Julieta, encantam plateia no Centro Histórico. *Correio da Bahia*, Salvador, p. 2, 4 mai. 2002.

LOPES, A. M. Casal de Verona ganha cores brasileiras. *O Estado do Paraná*, Curitiba, p. 21, 18 mar. 1993.

MACKSEN, L. Shakespeare no circo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1993.

MAGIOLI, A. Romeu e Julieta: Ou o amor em Ouro Preto. *Diário da Tarde*, 12 a 18 set. 1992.

MAGIOLI, A. A evolução de um grupo camaleônico. *O tempo*, Belo Horizonte, p. 4, 18 nov. 1999.

MARMION, P. Love, and a Volvo estate. *Evening Standard*, Londres, p. 55, 13 jul. 2000.

MARTINS, A. Galpão volta a encenar Romeu e Julieta. *Magazine*, [s.l.], 19 jun. 1998.

MARTINS, A. C; MIRANDA, C. Brasileiros na casa de Shakespeare. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 8, 22 fev. 2000.

NEVES, V. Gabriel sai em defesa de Minas. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 12 fev. 1993.

NEVES, V. Montagem e público se adaptam ao palco. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17 fev. 1993.

NEVES, V. Amor de *Romeu e Julieta* marca o dia de abertura. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 7, 3 jul. 1993.

NIGHTINGALE, B. Romeo's sax appell: Brazil makes a song and dance out of Romeo and Juliet at the Globe for. *The Times*, Londres, p. 29, 14 jul. 2000.

*O DIA*. Romeu e Julieta vão à praia do Leme: Grupo Galpão encena Shakespeare misturado com circo. Rio de Janeiro, 27 ago. 1999.

*O ESTADO DE SÃO PAULO*. Um sucesso construído sobre a corda bamba. São Paulo, 15 set. 1992.

*O ESTADO DE SÃO PAULO.* Bandeira do Brasil dança no céu de Shakespeare: Montagem de Romeu e Julieta, do Grupo Galpão, ganha destaque em Londres. São Paulo, 25 jul. 2000.

*O ESTADO DE SÃO PAULO.* Numa Veraneio, a tragédia da precipitação. São Paulo, 22 jan. 1993.

RAMÍRES, W. E. Romeu e Julieta: Teatro maneirista e algo mais. *La Patria*, Manizales, 3 set. 1995.

REIS, S. R. Galpão vence Festival de Santo Antônio. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 3, 6 nov. 1999.

REIS, S. R. Shakespeare à mineira: Galpão traz de volta Romeu e Julieta, releitura única e de grande força cênica. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 2, 7 fev. 2001.

SÁ, N de. Nem a chuva atrapalha Romeu e Julieta. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p.3, 15 set. 1992.

SÁ, N de. Villela e o Galpão põem Shakespeare na rua. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 jan. 1993a.

SÁ, N de. Shakespeare em praça pública. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 jan. 1993b.

SÁ, N de. *Diversidade um guia para o teatro dos anos 90*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 114-116.

SANTOS, J. F. Fernanda, a nova Julieta do Grupo Galpão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 26 ago. 1995.

SANTOS, S. Romeu e Julieta vai ao povo na Catedral. *Diário do Povo*, Campinas, p. D, 28 jan. 1993.

TORRES, V. El teatro outra vez. *Opinión*, Caracas, p. 20, 21 jun. 1997.

UZÉDA, E. Balcão Cênico. *A Tarde*, Salvador, p. 3, 6 mai. 2002.

VERAS, M. Teatro para todo gosto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1993.

VIANNA, L. F. Shakespeare com pernas-de-pau. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1993.

VIANNA, L. F. É um Shakespeare, uai!. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 7, 5 jun. 1993.

VIEIRA, A. A universalidade na Rua. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 10 fev. 1993.

VILLARROEL, L. Galpão y su teatro de La calle cerraron La fiesta. *Ciudad Guayana*, Cidade Guayana, 30 jun. 1997.

## Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, G. O autor como gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 49-57.  
Disponível em:  
<[http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/358717/mod\\_resource/content/0/Agamben.%20O%20autor%20como%20gesto%20%281%29.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/358717/mod_resource/content/0/Agamben.%20O%20autor%20como%20gesto%20%281%29.pdf)>. Acesso em 10/04/2016.
- AMORIM, M. Cronotopia e Exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin*: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010, p. 95-114.
- ARCHER, M. *Arte contemporânea*: Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ARROJO, R. *Oficina de tradução*: A teoria na prática. São Paulo: Ática, 2003.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*: A teoria do Romance. São Paulo: Annablume, 2002.
- BAKHTIN, M. O autor e a personagem na atividade estética. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 3-192.
- BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, R. *Ensaios críticos*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 1-6.
- BAUDELAIRE, C. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, [1941] 2006.
- BERNSTEIN, A. *A crítica cúmplice*: Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- BLOOM, H. *Shakespeare, a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BORGES, J. L. Funes, o memorioso. In: *Antologia Pessoal*. São Paulo: Cia das Letras, 2008, p. 47-56.
- BRAIT, B. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin*: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010, p. 9-31.

BRANDÃO, C. A. O trabalho do dramaturgo ao sabor do barroco mineiro. *Revista Máscara*, Porto Alegre, n. 2, 1993 *apud* TELLES, Narciso. Shakespeare saltimbanco: Teatro e cultura popular na cena teatral de rua brasileira. In: ARANTES, Luiz Humberto M.; MACHADO, Irley (Orgs.). *Perspectivas teatrais: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino*. Uberlândia: EdUFU, 2005.

BORIE, M; ROUGEMONT, M de; SCHERER, J. *Estética teatral: Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

BUENO, F da S. *Minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD: LISA, 1996.

BUCKINGHAM, W. et al. *O Livro da Filosofia*. Tradução de Douglas Kim. São Paulo: Globo, 2011.

BURKE, P. História como memória social. In: *Variedades de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, pp. 67-89.

CAJAIBA, C. *Teorias da Recepção: A encenação dos dramas de língua na Bahia*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARVALHO, C. G de. *No distante Oeste: A primeira crítica no Brasil*. Cuiaba: Verdeoantanal, 2004.

CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, 1991, p. 172-191.

DE MARINIS, M. *Comprender El teatro: lineamientos de nueva teatrolología*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

DREIFUSS, R. A. *1964: a conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). São Paulo: Itaú Cultural, [s.d.]. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao511920/academia-imperial-de-belas-artes-aiba>>. Acesso em 07/04/2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Alberto D'Aversa. São Paulo: Itaú Cultural, [s.d.]. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349637/alberto-daversa>>. Acesso em 07/04/2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Bárbara Heliodora. São Paulo: Itaú Cultural, [s.d.]. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8215/barbara-heliodora>>. Acesso em 07/04/2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Clóvis Garcia. São Paulo: Itaú Cultural, [s.d.]. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359358/clovis-garcia>>. Acesso em 07/04/2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Crítica de Arte. São Paulo: Itaú Cultural, [s.d.]. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3178/critica-de-arte>>. Acesso em 07/04/2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Décio de Almeida Prado. São Paulo: Itaú Cultural, [s.d.]. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3751/decio-de-almeida-prado>>. Acesso em 07/04/2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Gustavo Dória. São Paulo: Itaú Cultural, [s.d.]. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359373/gustavo-doria>>. Acesso em 07/04/2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Henrique Oscar. São Paulo: Itaú Cultural, [s.d.]. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa518338/henrique-oscar>>. Acesso em 07/04/2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Miroel Silveira. São Paulo: Itaú Cultural, [s.d.]. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349659/miroel-silveira>>. Acesso em 07/04/2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Paschoal Carlos Magno. São Paulo: Itaú Cultural, [s.d.]. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa393306/paschoal-carlos-magno>>. Acesso em 07/04/2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Rugero Jacobbi. São Paulo: Itaú Cultural, [s.d.]. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa397652/ruggero-jacobbi>>. Acesso em 07/04/2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Sábato Magaldi. São Paulo: Itaú Cultural, [s.d.]. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa619/sabato-magaldi>>. Acesso em 07/04/2016.

FARIA, J. R. *Ideias Teatrais*: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FARIA, J. R. Machado de Assis e os estilos de interpretação teatral de seu tempo. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 135-148, mar./mai. 2008.

FÉRAL, J. A obra de arte julga: o crítico no cambiante cenário teatral. *Questão de Crítica*, Rio de Janeiro, v. I, n. 2, abr. 2008. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/04/a-obra-de-arte-julga-o-critico-no-cambiante-cenario-teatral/#more-253>>. Acesso em 08/01/2016.

FERNANDES, S. *Memória e Invenção*: Gerald Thomas em cena. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FOUCAULT, M. *Estética*: Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: *Ditos e escritos*: Estética - literatura e pintura, música e cinema. Vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.

FOUCAULT, M. O que é um autor. In: *Ditos e escritos*: Estética - literatura e pintura, música e cinema. Vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

GALLE, H. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. Matraga, Rio de Janeiro, v. 18, p. 64-91, 2006.

GARROCHO, Luiz. *Lugar e Convívio como prática e tessitura cênica*: as performances urbanas do Coletivo Contraponto (MG). Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – EBA-UFMG, Belo Horizonte, 2015.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, S. Pensando a diáspora. In: *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte; Brasília: Humanitas, 2003.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972, p. 1047-1112.

JAPIASSÚ, H; MARCONDES, D. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

JOSÉ, P (Dir.). *Grupo Galpão*: a história de um dos mais importantes grupos do Brasil. Direção: Kika Lopes e André Amaparo. Belo Horizonte. Grupo Galpão; Paulo José, 2006 [produção]. 1 filme (152 min), 13,5x19x1,5cm. Arquivo pessoal.

KOTT, J. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LEHMANN, H. T. Tempo. In: *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac e Naif, 2007, pp. 287-330.

MASSA, C. D. *Estética teatral e teoria da recepção*. Concurso nacional de monografias. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007.

MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.

MICHALSKI, Y. O declínio da crítica na imprensa brasileira. *Questão de Crítica*. Rio de Janeiro, v. I, n. 6, ago. 2008. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/08/o-declinio-da-critica-na-imprensa-brasileira/#more-461>>. Acesso em 08/01/2016.

NIETZCHE, F. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 27-43.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Tradução J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRADO, D de A. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 2008.

PRADO, D de A. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

REASON, M. Arquivo ou memória? Detritos da live performance. *Revista OuvirOuVer*, Uberlândia, Edufu, v. 7, n. 2, 2011, p. 388-397.

SÁ, N de. *Diversidade um guia para o teatro dos anos 90*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 114-116.

SARTINGEN, K. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998.

TELLES, N. Shakespeare saltimbanco: Teatro e cultura popular na cena teatral de rua brasileira. In: Arantes, Luiz Humberto M.; Machado, Irley (Orgs.). *Perspectivas teatrais: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino*. Uberlândia: EdUFU, 2005.

TEIXEIRA, F. N. *Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertold Brecht*. São Paulo: Annablume, 2003.

TRINDADE, R. *Razão inadequada: uma postura inadequada é a nossa maneira de viver em uma cultura da adequação*. 15 jul. 2013. Disponível em: <<https://arazaoinadequada.wordpress.com/2013/07/15/nietzsche-vontade-de-potencia/>>. Acesso em: 17 mai. 2015.

PICON-VALLIN, B. A encenação: história e técnica de uma arte em movimento. *Revista OuvirOuVer*, Uberlândia, Edufu, n. 4, p. 158-187, 2008.

WILLIAMS, R. *O drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WOLF, V. *O leitor comum*. Tradução de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

*GRUPO GALPÃO*. Coordenação de Grupo Galpão. Desenvolvido por Tudoédesign. Disponível em: <<http://www.grupogalpao.com.br>>. Acesso em: 17 mai. 2015.

# **Anexos**

**Mestranda:** Naiara Dias da Silva Campos

**Orientador:** Luiz Humberto M. Arantes

**Data:** 10/04/2016.

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Diário da Tarde	Data: 12 a 18/9/1992
Título da matéria: <i>Romeu e Julieta</i>	Título do Caderno: Revista Nacional
Página: p.19	Matéria assinada: Sim Nome: Ailton Magioli
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Evandro Santiago	Legenda da Foto: <i>Romeu e Julieta: Ou o amor em Veraneio</i>

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: Ou o amor em Ouro Preto
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi	

Preparação vocal – Babaya  
Minuetos musicais – Paula Martins  
Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque  
/ Grupo Galpão  
Bonecos – Agnaldo Pinho  
Iluminação – Wagner Freire  
Figurino – Luciana Buarque  
Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi  
Assistente de figurino – Maria Castilho  
Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves  
Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /  
Helvécio Izabel  
Aeróbica – Júnia Portilho  
Esgrima – Máqui  
Fotos – Miguel Aun  
Direção de produção – Chico Pelúcio /  
Regiane Miciano / Gilma Oliveira  
Operação de luz – Wladimir Medeiros  
Programação visual – Lápis Raro  
Assistente de produção – Virgínia Dias  
Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: [...] a região-limite da encenação, demarcada e, giz sob forma de um relógio de sol, simbolizando o tempo diante da tragédia iminente, é mais um dos recursos utilizados pelo diretor, que através da cenografia, adereços e trilha-sonora, resgata a cultura popular em seu mais puro sentido da espada de São Jorge, que substitui o florete, às músicas folclóricas que embalam a trama, executadas ao vivo pelo elenco, tudo é propositalmente utilizado no espetáculo, reflexo da batalha d grupo e do diretor por uma arte mais acessível. Sem subterfúgios [...].

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPAO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Folha de São Paulo	Data: 15/09/1992
Título da matéria: Nem a chuva atrapalha “Romeu e Julieta”	Título do Caderno: Ilustrada
Página: p.3	Matéria assinada: Sim Nome: Nelson de Sá
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Divulgação	Legenda da Foto: O beijo de “Romeu e Julieta” na estreia em Ouro Preto (MG)

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 12/09/1992
Local da apresentação: Ouro Preto	Título do Texto: S/T
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi Preparação vocal – Babaya Minuetos musicais – Paula Martins	

<p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque /</p> <p>Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Teuda Bara – Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	<p>Resumo da Matéria: [...] Não era para dar certo. A água não parou de cair durante quase duas horas da apresentação. Mas não foram necessárias mais do que dez minutos para a chuva ser esquecida. A peça envolveu o público, que começou em 100 pessoas e acabou em 300. Era teatro de rua. Não há nada mais perigoso, e não apenas no sentido meteorológico. Eram grandes as chances de <i>Romeu e Julieta</i> cair no populismo mais chão. Ficou longe disso. Fez rir e chorar, praticamente sem um momento sequer de desatenção. A história de Romeu e Julieta é bem conhecida. As cenas são conhecidas. O primeiro encontro, o baile, a luta de espadas na praça, o suicídio repetido. Nenhum problema. O <i>Romeu e Julieta</i> de Gabriel Villela e do Grupo Galpão foi tão carregado de ingenuidade e criação que o lugar-comum da trama desapareceu. E foi tudo, por assim dizer, uma brincadeira de rua [...].</p> <p>O galpão é tão responsável quanto Gabriel Villela. Seus atores, pouco afeitos aos maneirismos do teatro fechado da última década, falavam o texto com maior facilidade. Saltavam do bom humor mais escrachado para a tristeza mais carregada, mais sincera, mais doída. Tiraram do diretor o artificialismo.</p>

Os atores foram irretocáveis. Mais de uma vez, receberam aplausos em cena aberta. Rodolfo Vaz, que faz Mercúcio, o amigo de Romeu, foi ao mesmo tempo hilariante e triste na sua morte após o duelo. Teuda Bara, a ama de Julieta, roubava a cena a toda hora. Eduardo Moreira, o Romeu, foi de um amor tão triste e de uma consciência trágica tamanha que virou espelho da própria peça shakesperiana. Mas foi Julieta, ou Wanda Fernandes, quem mais emocionou. O espetáculo era muito engraçado, de levar as crianças e até os loucos da rua às gargalhadas, mas bastava um verso expresso por Julieta, falando de seu amor incontrolável e de seu medo, para quebrar o riso e engasgar. O amor de Julieta era indefeso demais para que ela sobrevivesse

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: O Estado de São Paulo	Data: 15/09/1992
Título da matéria: S/T	Título do Caderno: Caderno 2
Página: S/P	Matéria assinada: Não Nome:
Possui fotografias: Sim Não Fotógrafo:	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: Um sucesso construído sobre a corda bamba
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi	

Preparação vocal – Babaya  
Minuetos musicais – Paula Martins  
Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque  
/ Grupo Galpão  
Bonecos – Agnaldo Pinho  
Iluminação – Wagner Freire  
Figurino – Luciana Buarque  
Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi  
Assistente de figurino – Maria Castilho  
Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves  
Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /  
Helvécio Izabel  
Aeróbica – Júnia Portilho  
Esgrima – Máqui  
Fotos – Miguel Aun  
Direção de produção – Chico Pelúcio /  
Regiane Miciano / Gilma Oliveira  
Operação de luz – Wladimir Medeiros  
Programação visual – Lápis Raro  
Assistente de produção – Virgínia Dias  
Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: [...] Gabriel Villela impregna Shakespeare da mais profunda brasiliade: cavalheiros de Verona, brancas espadas de São Jorge, flores de plástico enfeitam os palcos e as mulheres, galhos de arruda e tocas através de beira de estrada celebram o misticismo popular. [...] não há dúvida de que um mergulho na alma brasileira resultou numa obra de maior fôlego. Uma plateia coberta de chapéus de jornal, vestida e encapuzada com sacos plásticos de lixo, e, em sua maioria ensopada, aplaudia em cena abertas mortes de Mercúrio e Julieta e misturava, nas cenas de amor, incontidas lágrimas à chuva que escorria pelos rostos. O Romeu e Julieta de Gabriel Villela e do Galpão fala, sem sombra de dúvida, ao coração do Brasil.  
[...] Altamente subversivo, em “Romeu e Julieta” trabalha conceitualmente em cima de inversões e contrastes. Os jovens amantes falam sobre mãos e Romeu segura o pé de Julieta; as cruzes aos pés das quais os namorados se casam evocam covas rasas, o carro que traz a festa do teatro (como a carroça do Capitão Tomado) é também um carro fúnebre. E a interpretação

baseia-se no risco, no perigo. Nada é seguro, tudo é instável: ou se anda na corda bamba, ou se está sobre pernas-de-pau. Sempre na iminência do rompimento. A rua é a origem e o destino desta encenação. Conduzem-na os mestres do teatro de rua no Brasil. Que mostram que, além de clowns e acrobatas, podem ser atores densos. Eduardo Moreira e Wanda Fernandes constroem o amor de maneira emblemática. Alcançaram o tom exato do romantismo que está em todos os corações. As palavras de Shakespeare – nos lindos versos traduzidos por Onestaldo de Pennaforte – saem de suas bocas como se não coubessem mais em suas gargantas, como se frases fossem a seiva vital de que se alimentam. Teuda Bara constrói uma ama deliciosa, dosando o bom humor, o senso prático e a afetividade que são o estofo do personagem. Com parceria de um elenco fabuloso, Gabriel Villela atinge a plena maturidade artística. Seu brasileiríssimo Romeu e Julieta é poesia, humor, lirismo. Comove até os mais empedemidos corações.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Estado de Minas	Data: 20/09/1992
Título da matéria: S/T	Título do Caderno: Segunda Seção
Página: S/P	Matéria assinada: Não Nome:
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Alfredo Castro	Legenda da Foto: Finalmente o público de Belo Horizonte poderá ver “Romeu e Julieta”, montagem do Galpão

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: Teatro de rua é o destaque hoje em Belo Horizonte
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão	

<p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p> <p>Resumo da Matéria: [...] Em “Romeu e Julieta” ou O amor em Veraneio, a crítica nacional já consagrou a direção segura de Gabriel Villela (que harmonizou versos de Shakespeare e elementos fortemente inspirados no sertão lírico de Guimarães Rosa), a atuação coesa do elenco e vários signos artísticos adotados para a concepção desta montagem [...].</p>	

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Estado de Minas	Data: 8/11/1992
Título da matéria: S/T	Título do Caderno: Segunda Seção
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Alfredo Castro
Possui fotografias: Sim Fotógrafo:	Legenda da Foto: A montagem do Grupo Galpão, com direção de Gabriel Villela, será mostrada hoje e amanhã na Lagoa do Nado

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: Romeu e Julieta no Parque Lagoa do Nado
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto
Outros participantes:  Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão  Tradução – Onestaldo de Pennafort  Assistente de direção – Arildo de Barros  Cenografia – Gabriel Villela  Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão  Direção musical – Fernando Muzzi	Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio

<p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: [...] a montagem de “<i>Romeu e Julieta</i>” do Grupo Galpão vem sendo considerada uma das mais importantes produções do teatro brasileiro nos últimos tempos. A partir do original de William Shakespeare, o diretor Villela e os atores do grupo construíram uma tragicomédia sobre signos da cultura brasileira, apresentada de maneira lírica. As cenas de humor realçam a densidade das emoções dos momentos dramáticos, numa peça que mostrou-se capaz de segurar seus espectadores até mesmo em pé e debaixo de chuva. [...].</p>	

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: O Estado de São Paulo	Data: 22/01/93
Título da matéria: Sesc-Ipiranga	Título do Caderno: Caderno 2
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Não Nome:
Possui fotografias: Sim Fotógrafo:	Legenda da Foto: A trupe do Galpão: espírito circense com canto, dança e pirotecnia física

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 22 a 26/01/1993
Local da apresentação: Parque da Independência / Praça da Sé / Sesc Interlagos / Itaquera – Praça Central / Sesc-Santos	Título do Texto: Numa Veraneio, a tragédia da precipitação.
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi	

<p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Vladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: Em Morro Vermelho, surgiu também a cenografia de <i>Romeu e Julieta</i>. Do cemitério local veio a ideia de usar flores de plástico (“queria que a presença da morte fosse constante”, diz Villela). A planta espada de São Jorge passou a ser empunhada pelos “Cavalheiros de Verona” e as fachadas caiadas do casario (que remonta à Guerra dos Emboabas) deram origem às cores que tingem panos e roupas. As músicas, pesquisadas por diretor e elenco, remetem ao cancioneiro popular. “No burburinho da rua, a música serve de elemento de concentração, é um bálsamo que tranquiliza a plateia”. As canções, ao vivo, são interpretadas pelos atores, pois todos os integrantes do Grupo Galpão tocam um instrumento – do acordeão à flauta, da viola ao saxofone. Segundo Gabriel Villela, <i>Romeu e Julieta</i> é a tragédia da precipitação. “O risco e o perigo permeiam toda a peça”, comenta. “Os amantes, o</p>	

padre, as famílias, todos precipitam acontecimentos por não terem controle das situações”. Juntando esse caráter à afinidade que tem com o circo, Villela associou inflexões da fala a condições corporais arriscadas. “É bem diferente o texto falado em cima de uma corda bamba daquilo que se diz quando se está com os pés firmados no chão de um palco normal; o resultado é curioso, produz uma tensão e, consequentemente, concentra a plateia”. Apesar da pirotecnia física promovida pelos atores, a primazia da palavra foi mantida. “Não abrimos mãos da palavra que cada vez mais se distancia do ator à medida que a tecnologia invade as artes cênicas”. No chão, um relógio de sol feito cal virgem delimita o espaço cênico, contribuindo para que o público não invada a cena. Uma perua Veraneio serve de veículo múltiplo: além de transportar o elenco país afora, é transformada em palco de três níveis. “Isso mais as pernas-de-pau utilizadas pelos atores sustentam o sentido meio aéreo da representação, elevam os personagens no espaço, permitindo que as cenas possam ser vistas por todo o público”. Revestindo o espetáculo, há ainda o barroquismo mineiro de Gabriel Villela. “É um detalhe que surge espontaneamente em meus trabalhos”, reconhece o diretor, também premiado como cenógrafo. “Nasci em uma casa de 120 anos, cresci em meio às igrejas barrocas e minha família, muito ligada à terra, era fechada para o turismo, nossas viagens se reduziam às cidades históricas de Minas”, conta o diretor. “Nesse ambiente, não havia como fugir à beleza dos movimentos e formas do barroco que contem um pouco do sentido da vida, nunca revela nada de imediato, apenas dá pistas cujas verdades a gente entende aos poucos”.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Folha de São Paulo	Data: 22/01/1993a
Título da matéria: S/T	Título do Caderno: Ilustrada
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Nelson de Sá
Possui fotografias: Não Fotógrafo:	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 22/01/1993
Local da apresentação: Praça da Sé	Título do Texto: Villela e o Galpão põem Shakespeare na rua
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental –	

Fernando Muzzi

Preparação vocal – Babaya

Minuetos musicais – Paula Martins

Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque

/ Grupo Galpão

Bonecos – Agnaldo Pinho

Iluminação – Wagner Freire

Figurino – Luciana Buarque

Manutenção de figurinos e adereços – Wanda

Sgarbi

Assistente de figurino – Maria Castilho

Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves

Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /

Helvécio Izabel

Aeróbica – Júnia Portilho

Esgrima – Máqui

Fotos – Miguel Aun

Direção de produção – Chico Pelúcio /

Regiane Miciano / Gilma Oliveira

Operação de luz – Wladimir Medeiros

Programação visual – Lápis Raro

Assistente de produção – Virgínia Dias

Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: É imperdível. É grátis. E o melhor espetáculo de toda onda Shakespeare.

“Romeu e Julieta” estreia hoje nas escadarias da Sé, no lusco-fusco. A estreia nacional foi há quatro meses atrás, em Ouro Preto. O diretor mineiro Gabriel Villela mostrou que é bom mesmo. O grupo mineiro Galpão mostrou que é grande, que pode ser universal. “Foi como entrar no território dos gauleses, do Asterix, do Obelix, essa gente”, diz Gabriel Villela, 33, sobre seu trabalho com o Galpão. “Eles têm uma cois de resistência por uma ideia. Eles se dispõem a enfrentar tudo. Têm um corpo, uma filosofia, que os torna mais fortes. Foi o que eu senti. Eles me tiraram a coisa do teto, do teatro convencional, e me jogaram na terra.” O Galpão esta comemorando os seus dez anos com o espetáculo. “Essa montagem é uma reviravolta para a gente”, diz Eduardo Moreira, 31, que faz Romeu. “O nosso trabalho ganhou um realce muito grande. Não só porque o Gabriel é um

grande diretor, mas pela própria dimensão de grandiosidade do espetáculo. É um clássico na rua, em versos. Ele tem um impacto muito forte. Em Belo Horizonte o nosso público chegou a 3.000 pessoas.”

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Folha de São Paulo	Data: 22/01/1993b
Título da matéria: Nota	Título do Caderno: Ilustrada
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Nelson de Sá
Possui fotografias: Não Fotógrafo:	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: Shakespeare em praça pública
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi	

Preparação vocal – Babaya  
Minuetos musicais – Paula Martins  
Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque  
/ Grupo Galpão  
Bonecos – Agnaldo Pinho  
Iluminação – Wagner Freire  
Figurino – Luciana Buarque  
Manutenção de figurinos e adereços – Wanda  
Sgarbi  
Assistente de figurino – Maria Castilho  
Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves  
Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /  
Helvécio Izabel  
Aeróbica – Júnia Portilho  
Esgrima – Máqui  
Fotos – Miguel Aun  
Direção de produção – Chico Pelúcio /  
Regiane Miciano / Gilma Oliveira  
Operação de luz – Wladimir Medeiros  
Programação visual – Lápis Raro  
Assistente de produção – Virgínia Dias  
Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: É uma brincadeira de rua. “Romeu e Julieta”, a melhor montagem já realizada por Gabriel Villela, não tem maiores ambições. Quer dizer, tem muitas ambições, mas nenhuma delas tropeça no afago à plateia da fumaça. As ambições de “Romeu e Julieta”, a famosa tragédia romântica de Shakespeare, passam todas pela rua. O Grupo Galpão salvou o diretor Gabriel Villela da cidade grande. A peça estreou há quatro meses, em Ouro Preto, Minas. A estreia, foi sob chuva, em frente à bela Igreja de São Francisco de Assis. Nem toda água que caiu – o tempo todo – atrapalhou uma montagem tocante, que faz rir e chorar, que brinca. Gabriel Villela reprendeu com o Galpão. O grupo mineiro está fazendo dez anos de rua. Além de “Romeu e Julieta”, aproveita a chance para mostrar “Corra Enquanto É Tempo”. São peças que não dá pra perder.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Folha de São Paulo	Data: 25/01/1993
Título da matéria: S/T	Título do Caderno: Caderno 2
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Jeferson Del Rios
Possui fotografias: Sim Fotógrafo:	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: Shakespeare ousado e iluminado
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi	

<p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Vladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: Shakespeare escrevia para multidões rudes que assistiam aos espetáculos em é e tomado cerveja. Tornou-se imortal. O brasileiro Cândido das Neves, na modéstia de uma vida de seresteiro, compositor e homem de circo, provavelmente só desejou ganhar a vida e colher aplausos com seus talentos musicais no começo do século. Tornou-se inesquecível mesmo que de forma indireta. Pode-se esquecer do nome, mas nunca canções como Noite Cheia de Estrelas e A Última Estrofe. O mesmo vale para dona Chiquinha Gonzaga, valente mulher, autora de Lua Branca. Há séculos e diferentes culturas entre Shakespeare e esses nomes. Mas houve a possibilidade de reuni-los numa linda síntese poética em forma de teatro ao ar livre. É o que acontece em <i>Romeu e Julieta</i>, do Grupo Galpão, total recriação de Shakespeare por Gabriel Villela, também mineiro e um artista com o sentimento do mundo. A tragédia dos amantes de</p>	

Verona é recontada numa dimensão circense com traços entre o medieval e uma pulsão emotiva tragicômica digna de Fellini dos primeiros tempos (*A Estrada*). A encenação é um instante nostálgico e colorido (figurinos de Luciana Buarque, um nome que não se pode esquecer) dos velhos circos de “drama” e de palhaços-cantores, como Cláudio das Neves. [...] fazem um Shakespeare exagerado e com repentinhas fragmentos românticos na interpretação e nas cantigas brasileiras. O diretor Gabriel Villela trabalhou com delicadeza, evitando impor uma estética diferente da origem e tendência do grupo. [...] o elenco demonstra que pode sofisticar-se sem perda da identidade. O Galpão, de Belo Horizonte, tem história de dez anos e seu destino é ousar, como agora nesse lance consagrador com um diretor talentoso. Hoje, eles iluminam a cidade em uma sessão. Grandes mineiros.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Diário do Povo	Data: 28/01/93
Título da matéria: Romeu e Julieta vai ao povo na Catedral	Título do Caderno: Arte e Lazer
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: SusaNna Santos
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Arquivo	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: Largo da Catedral	Título do Texto: Atores deitam e rolam: cantam, dançam, tocam e interpretam
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental –	

Fernando Muzzi

Preparação vocal – Babaya

Minuetos musicais – Paula Martins

Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque

/ Grupo Galpão

Bonecos – Agnaldo Pinho

Iluminação – Wagner Freire

Figurino – Luciana Buarque

Manutenção de figurinos e adereços – Wanda

Sgarbi

Assistente de figurino – Maria Castilho

Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves

Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /

Helvécio Izabel

Aeróbica – Júnia Portilho

Esgrima – Máqui

Fotos – Miguel Aun

Direção de produção – Chico Pelúcio /

Regiane Miciano / Gilma Oliveira

Operação de luz – Wladimir Medeiros

Programação visual – Lápis Raro

Assistente de produção – Virgínia Dias

Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: A turma do Galpão deita e rola, literalmente, sobre e sob a Veraneio que lhe serve de palco para a tragédia de *Romeu e Julieta*. Os atores entram e saem pelo portamalas, usam a buzina como elemento de sonorização, sobem e escorregam no capô e se deslocam durante a movimentação em cena. De acordo com Adolfo Mazzarini, diretor de programação do Sesc-Campinas, responsável pela apresentação em Campinas do espetáculo, o público não vai precisar “brigar” pelos melhores ângulos. “O povo deverá ficar sentados nas escadarias e no chão no Largo da Catedral tendo o palco em frente. Parte das cenas são sobre a veraneio que fica num plano superior e, nas sequencias de chão, os atores usam pernas-de-pau”, adianta. Todos os atores cantam, dançam, tocam, e interpretam durante o espetáculo. “São utilizados instrumentos como saxofones, clarinetas, sanfonas, viola, violão, flauta e tambor”, diz ele.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

**PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPAO**

**1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Diário do Povo – Correio Popular	Data: 28/01/1993
Título da matéria: Romeu e Julieta vai ao povo na Catedral	Título do Caderno: Arte e Lazer
Página: S/N	Matéria assinada: Sim Nome: Suzamara Santos
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Arquivo	Legenda da Foto: O palco de “Romeu e Julieta, a tragédia passional de Shakespeare encenada pelo Grupo mineiro Galpão, é um carro tipo veraneio, que remete ao público espectador as antigas carroças da Comedia dell’Arte italiana, técnicas de clown, picadeiro, pantomima, revelam o espírito da montagem, um vale tudo circense no caldeirão, no caldeirão dramático que a cidade vê as 18 horas no largo da Catedral.

**2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 28/01/1993
Local da apresentação: Largo da Catedral	Título do Texto: Com montagem do Grupo Galpão e direção de Gabriel Vilella, a peça de Shakespeare, encenada hoje no coração da cidade, é ousadia circense temperada com o mais puro palco de concepção elizabetana.

Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes:  Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi Preparação vocal – Babaya Minuetos musicais – Paula Martins Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão Bonecos – Agnaldo Pinho Iluminação – Wagner Freire Figurino – Luciana Buarque Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi Assistente de figurino – Maria Castilho Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel Aeróbica – Júnia Portilho Esgrima – Máqui Fotos – Miguel Aun Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira Operação de luz – Wladimir Medeiros Programação visual – Lápis Raro Assistente de produção – Virgínia Dias Produção – Grupo Galpão	

<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
	<p>Resumo da Matéria: Campinas não vê um bom Shakespeare desde Macbeth (janeiro de 1992).</p> <p>Pois hoje é dia de quebrar o jejum. Shakespeare e Guimarães Rosa se encontram no largo da Catedral, às 16h. Esqueça tudo o que já foi apresentado do grande dramaturgo inglês até agora. O Romeu e Julieta que o Grupo Galpão de Belo Horizonte oferece ao povo é Shakespeare ao molho pardo, temperado com o mais puro palco elizabetano. Afinal é na rua, em praça pública, que o autor ambientou a maior parte de suas tragédias. Na direção de Gabriel Villela [...], ele mesmo é convocado a narrar a mais famosa história de amor de todos os tempos. O Romeu e Julieta têm pernas de pau num espetáculo pirotécnico e circense, onde o Galpão leva a céu aberto o perigo e a fatalidade do autentico teatro inglês, através de questões inesperadas e outros imprevistos. O palco é um carro tipo veraneio, que remete ao público as antigas carroças da comédia dell'Arte, que é o próprio espírito da montagem. Técnicas de clown, picadeiro, pantomima, tudo se mistura no caldeirão dramático do Galpão. Aqui, a lendária rixa dos Capuletos e Montecchio ganha o sotaque de Guimarães Rosa na figura do narrador, nos cenários e nos adereços, usados como elementos de cena. [...] E o Galpão soube corresponder. É um dos mais respeitados do país com seus nove espetáculos montados [...], sete participações em festivais internacionais, dez em festivais nacionais e diversas premiações. Na produção de Romeu e Julieta, o grupo se vale de todos os recursos disponíveis e [...]. Mas o texto da peça se matem integralmente fiel à universalidade dos versos shakespearianos na clássica tradução de Onestaldo de Pennaforte.</p>

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: A Tribuna	Data: 30/01/1993
Título da matéria: “Romeu e Julieta”, mineiro e imperdível	Título do Caderno: S/T
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Carmelinda Guimarães
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Divulgação	Legenda da Foto: O carro funerário que compõe o cenário foi criado por Villela e é um achado

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 30 a 31/1/1993
Local da apresentação: Sesc-Pompéia	Título do Texto: S/T
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi	

<p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Vladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: O Galpão, de Belo Horizonte, detém dentro do teatro brasileiro a tradição de ser um dos mais importantes grupos de teatro de rua. Seu último trabalho, só confirma essa fama. [...] Usando toda potência de comunicação do grupo – que domina bem o público – na difícil arte de fazer teatro em espaços abertos, Gabriel Villela criou um <i>Romeu e Julieta</i> cheio de humor e graça, na melhor tradição do circo e da comédia Del arte. Sem esquecer suas raízes, usou canções regionais, a música de Vicente Celestino e até um solo com o tema de Romeu de Zeffireli. O figurino de Luciana Buarque, também de forte apelo humorístico, reforçou o tom circense da direção, e os atores deram um show de representação. Wanda Fernandes e Eduardo Moreira (utilizando pernas-de-pau) fizeram uma leitura inesquecível dos amantes de Verona, e, se transformam a tragédia em humor e o desespero em riso, não tiraram nada da poética do</p>	

texto. Chico Pelúcio, que faz Teobaldo e frei Lourenço, também está ótimo, especialmente quando faz o solo com a música-tema do filme Zeffireli. Antônio Edson é um narrador preciso, criando um tipo marcante. Mas não se pode deixar de falar da presença da Ama, feita por Teuda Bara, impagável, nem de Beto Franco, o Príncipe; de Inês Peixoto, Sra. Capuleto, ou de Júlio César Maciel e Rodolfo Vaz, Benvólio e Mercúrio. Todos excelentes. Gabriel Villela faz (como ele declara) um *Romeu e Julieta* com cara de queijo com goiabada: brasileiro, fresco, saboroso. Feito com amor, com graça, com cultura brasileira. O carro funerário que compõe o cenário, criado por Gabriel Villela com apenas algumas estruturas de madeira à volta, é um achado. Estimula a imaginação do espectador, transformando-se em castelo, praça, alcova ou túmulo. Ao mesmo tempo transporte e suporte da trupe, acentua seu caráter mambembe itinerante. Realiza uma proposta iniciada com o ônibus de *Você Vai Ver*, de fazer teatro ambulante. Este *Romeu e Julieta* lírico e popular é um dos trabalhos mais belos de assimilação. Toma Shakespeare dos ingleses, muda sua roupa e o transforma em um autor brasileiro, dentro de nossas tradições mais populares. Constitui, sem dúvida, a tradução de Onestaldo de Pennaforte, usada parcialmente (a original demoraria seis horas) nesta encenação. Imperdível. [...].

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Hoje em Dia	Data: 10/02/93
Título da matéria: Galpão volta à cidade com Shakespeare	Título do Caderno: Cultura
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Andréa Vieira
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Kika Antunes	Legenda da Foto: Cena da apresentação do Galpão, em São Paulo, com “Romeu e Julieta”

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: A universalidade na Rua
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi Preparação vocal – Babaya	

Minuetos musicais – Paula Martins  
Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão  
Bonecos – Agnaldo Pinho  
Iluminação – Wagner Freire  
Figurino – Luciana Buarque  
Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi  
Assistente de figurino – Maria Castilho  
Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves  
Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel  
Aeróbica – Júnia Portilho  
Esgrima – Máqui  
Fotos – Miguel Aun  
Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira  
Operação de luz – Vladimir Medeiros  
Programação visual – Lápis Raro  
Assistente de produção – Virgínia Dias  
Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: [...] Nos três dias em que “*Romeu e Julieta*” ficou em cartaz no Sesc Pompéia, a procura por convites foi tanta que gerou tumulto. “Foi preciso transferir a bilheteria para fora do teatro. Lá de dentro ouvíamos as pessoas gritando em coro: “seção extra”. O pessoal que ficou de fora organizou até uma comissão de negociação. Não houve acordo, chamaram a polícia e o caso foi parar no Procon”, conta o ator Chico Pelúcio. [...] A confusão que, segundo Pelúcio foi “ótima para o ego”, reafirma a popularidade da mais brasileira e original das adaptações que o clássico de William Shakespeare já recebeu. [...] Apesar da pressa de embarcar para Belo Horizonte, o teatrólogo tentou resumir a performance de “*Romeu e Julieta*” no palco em duas frases. “Isso prova a grandeza e universalidade da Rua. Mostra que tudo que é feito na Rua cabe no palco e que o contrário nem sempre é possível”, disse Villela. [...] Pelas críticas (sempre favoráveis, diga-se) publicadas nos jornais paulistas, confirmou-se que “*Romeu e Julieta*” é um dos melhores trabalhos de Gabriel Villela [...].

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Estado de Minas	Data: 10/02/93
Título da matéria: Galpão leva teatro de rua ao palco do PA	Título do Caderno: Segunda Seção
Página: S/P	Matéria assinada: Não Nome:
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Gustavo Campos	Legenda da Foto: O Barroco, o sertão de Guimarães Rosa, e o clássico de Shakespeare se encontram na inspirada criação que o Galpão fez de “Romeu e Julieta”.

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 10/02/1993 a 14/02/1993
Local da apresentação: Palácio das Artes	Título do Texto: Uma montagem com gosto de doce mineiro
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão	

<p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	

Resumo da Matéria: Depois de vencer dois enormes desafios (ganhar o respeito e entusiasmo da crítica paulistana e integrar-se sem maiores incidentes aos temidos garotos da Praça Sé), o grupo de Teatro Galpão volta a Belo Horizonte [...]. Para levar o clássico de Shakespeare, numa montagem específica para o teatro de rua, até o palco [...]. A Veraneio, que é o palco da rua, foi içada e sem motor para o Grande Teatro e o diretor Gabriel Villela vai introduzir recursos de iluminação, além de velas para compor o cenário. [...] O Galpão não vai sair da rua, É um espaço que o grupo não quer perder. “A gente conquista o público porque a rua inverte as posições: o teatro é que vai às pessoas e isso representa uma liberdade muito grande pra nós. É um público que em geral não pode ir às casa de espetáculo e nós gostamos de estar tão perto

dele. O palco, por outro lado tem uma magia, uma coisa muito fascinante e a gente sempre vai querer voltar a ele.” [...] comenta Eduardo. “*Romeu e Julieta*” foi devidamente aprovado quando o último ensaio geral, passado na Gameleira, em Belo Horizonte, superou a prova do céu carregado por nuvens escuras, sem perda da estética. Foi devidamente batizado quando estreou com um grande sucesso, debaixo de chuva, em Ouro Preto. E foi espetacularmente crismado com o reconhecimento absoluto em São Paulo. “Em São Paulo as pessoas têm pavor dos meninos da Praça da Sé. Alguns deles se aproximaram de nós no inicio, tentando bater carteiras, dizendo gracinhas. Mas nós entendemos que havíamos invadido a cada deles que é a própria Sé e mantivemos uma relação cordata, propondo que nos aceitassem”, conta o ator. A aceitação dos “pivotes” foi importante para o Galpão, sobretudo porque confirmou para eles a força de sua proposta como teatro de rua, a ponto de conseguir integrar-se a marginalização barra pesada do centrão paulistano ao espetáculo. “Levar o teatro onde ele não existe é o objetivo da rua, que só acontece se a gente conseguir trazer as pessoas para dentro do teatro”, lembra Eduardo.

### **Uma montagem com gosto de doce mineiro**

A Adaptação que Gabriel Villela fez da obra de Shakespeare funde elementos da cultura popular, como as espadas de São Jorge, o ramo da arruda e as cruzes, ao texto clássico. As técnicas circenses estão presentes nas movimentações acrobáticas dos atores, nas pernas-de-pau e nas figuras caricatas ao estilo clown. A seleção musical compõe-se de valsas, serenatas, brincadeiras de roda e canções de domínio popular. Os próprios atores tocam os mais variados instrumentos, como sax, sanfona, violão, clarineta, trompete e flauta.

Willian Shakespeare, na figura do narrador, rege o texto fortemente inspirado no ficcionista Guimarães Rosa, surgindo o que Gabriel Villela costuma chamar de ‘sertanês’. O lirismo e a universalidade do barroco mineiro estão presentes em toda a peça: na cal que integra visualmente o chão, na maquilagem, no cenário e no figurino. O texto, falado em versos, como no original, foi traduzido pelo português radicado no Brasil Pennafort.

Gabriel Villela, mineiro de Carmo do Rio Claro, com apenas 33 anos e uma carreira profissional de pouco mais de três anos, pode exibir um currículo pouco convencional; já arrebatou praticamente todos os maiores prêmios da dramaturgia brasileira, atingindo a marca de mais de 70 distinções. Antes de “Romeu e Julieta” seu mais recente sucesso foi “A vida é Sonho”, de Calderón de la Barca, estrelada pela atriz Regina Duarte. A peça recebeu premios da Associação Paulista de Críticos de Arte, Prêmio Shell e três indicações ao Molière.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Estado de Minas	Data: 12/02/93
Título da matéria: Gabriel Villela sai em defesa de Minas	Título do Caderno: Segunda Seção
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Vitória Neves
Possui fotografias: Sim Fotógrafo:	Legenda da Foto: Para o diretor de teatro Gabriel Villela, a cultura mineira é clarividente e é preciso que o mundo conheça a excelência da produção de Minas

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada:
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: S/T
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão	

<p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: [...] Foi sempre comparando ao teatro os ritos religiosos e a arte sacra barroca, incluindo até o exagero mórbido de sangue, que Gabriel Villela vislumbrou seus caminhos. Os elementos teatrais que encontrou, segundo ele, compõem um espaço arquetípico, que por ser forte e primitivo, concentra todos os jeitos possíveis de se fazer teatro. Diz que isso pode contrariar muitos teóricos, mas, no final, a rua tem isso, como comprovou sua experiência na direção de <i>“Romeu e Julieta”</i> adaptados para o teatro de rua e levado com imenso sucesso na Praça da Sé em São Paulo. “Só o fato de ser perigosa torna a rua fascinante. Um moleque cheirando cola não entra num teatro – o segurança não deixa. Mas na Sé isso é possível. Foi uma experimentação afetiva cultural. Para mesclar erudito e popular é preciso ir buscar</p>	

elementos nos próprios mananciais” [...].

**Mestranda:** Naiara Dias da Silva Campos

**Orientador:** Luiz Humberto M. Arantes

**Data:** 10/04/2016.

### PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Estado de Minas	Data: 17/02/93
Título da matéria: <i>Romeu e Julieta</i> volta ao PA e recebe convite da Globo	Título do Caderno: Segunda Seção
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Vitória Neves
Possui fotografias: Sim Não Fotógrafo:	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada:
Local da apresentação: Palácio das Artes	Título do Texto: Montagem e público se adaptam ao palco
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela	

<p>Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão</p> <p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço</p> <p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: O que muda no teatro quando um espetáculo feito para a rua é levado para o palco? A opinião do diretor Gabriel Villela – “<i>Romeu e Julieta</i>”, montagem do Grupo Galpão – é de que a rua é tão ampla que torna viáveis todas as formas possíveis de se fazer teatro. No caso desta peça, foi isso mesmo que aconteceu. Além de ter levado o “palco” da rua, uma velha Veraneio, içada e sem motor, para o palco do Palácio das Artes, alguns recursos adotados com simplicidade deram ao espaço o toque brejeiro da rua, sem perda do intimismo da sala de teatro. A iluminação do paulista Wagner Freire, uma sutil intervenção naturalista, estática, reproduziu</p>	

bem a iluminação da montagem de rua, que afinal não ocorre nos momentos mais plenos da luz do dia. A peça foi cronometrada para as mortes de *Romeu e Julieta* acontecerem ao fim do pôr do sol. A intimidade da sala de espetáculos foi garantida pela introdução, de Gabriel Villela, de velas ao redor do espaço cênico. Quanto ao público do teatro, este não foi diferente dos que se têm apinhado nas praças para assistir ao espetáculo. Do mesmo jeito que a pré-estreia de “*Romeu e Julieta*” no bairro Gameleira, em Belo Horizonte, com suas cantigas de roda, em pouco tempo de apresentação já levava o público – crianças, em sua maioria – a bater palmas e cantar, os espectadores do Grande Teatro também não foram nem um pouco sisudos. Foram sobretudo emotivos. É claro que, sendo a obra mais popular de Shakespeare no Brasil, “*Romeu e Julieta*” continua, e certamente continuará, pelos tempos afora, exercendo o mesmo fascínio nas pessoas. Mas, como se sabe, muita besteira já se cometeu em versões do texto para o palco, absurdamente distantes da poesia original – o que definitivamente não é o caso do Galpão. Em Belo Horizonte, o público desta montagem sentiu o valor da proposta. Um pouco diferente da frequência habitual do Grande Teatro, que geralmente fala baixo e não costuma soltar piadinhas antes do espetáculo começar, esta plateia de “*Romeu e Julieta*” tem sido espontânea e receptiva. Até porque, ainda que não seja usual, o horário das 21h foi tomado por gente de todas as idades – inclusive crianças, é claro. É uma plateia que acompanha a música com palmas e assimila alguns trechos das canções, sem inibição em acompanhar os atores. Ali não se perdeu a essência de Shakespeare e da Rua, e muito menos a peculiaridade de uma montagem idealizada para ser mostrada sob a ótica da cultura brasileira.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Banalíssima Arte	Data: 03/1993
Título da matéria: Nota	Título do Caderno: S/T
Página: p.3	Matéria assinada: Não Nome:
Possui fotografias: Não Fotógrafo:	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: Ópera de arame	Título do Texto: <i>Romeu e Julieta</i>
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi	

Preparação vocal – Babaya  
Minuetos musicais – Paula Martins  
Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque  
/ Grupo Galpão  
Bonecos – Agnaldo Pinho  
Iluminação – Wagner Freire  
Figurino – Luciana Buarque  
Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi  
Assistente de figurino – Maria Castilho  
Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves  
Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /  
Helvécio Izabel  
Aeróbica – Júnia Portilho  
Esgrima – Máqui  
Fotos – Miguel Aun  
Direção de produção – Chico Pelúcio /  
Regiane Miciano / Gilma Oliveira  
Operação de luz – Wladimir Medeiros  
Programação visual – Lápis Raro  
Assistente de produção – Virgínia Dias  
Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: A mais imortal história de amor e precipitação do teatro de Shakespeare ganha uma interpretação apaixonada com o casamento do diretor Gabriel Villela com o Grupo Galpão. Concebido para apresentações ao ar livre, “*Romeu e Julieta*” mostra, com toda sua ingenuidade e emoção, que tem fôlego pra muito mais. Não é à toa que a comissão de programação e convidou o Galpão e Villela para abrirem o Festival, levando a tragédia dos amantes adolescentes de Verona das praças públicas para o palco da Ópera de arame. Popular na essência, o espetáculo foi ao encontro das características do Galpão. A obra recebe uma roupagem humilde e colorida, na qual os versos do dramaturgo inglês misturassem a textos com sabor de Guimarães Rosa e músicas deliciosas do cantor popular.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Cultura G	Data: 18/03/93
Título da matéria: De Veraneio, Shakespeare abre Festival	Título do Caderno: S/T
Página: S/P	Matéria assinada: Não Nome:
Possui fotografias: Sim Não Fotógrafo:	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 18/03/93
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: S/T
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental –	

Fernando Muzzi
Preparação vocal – Babaya
Minuetos musicais – Paula Martins
Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque
/ Grupo Galpão
Bonecos – Agnaldo Pinho
Iluminação – Wagner Freire
Figurino – Luciana Buarque
Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi
Assistente de figurino – Maria Castilho
Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves
Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /
Helvécio Izabel
Aeróbica – Júnia Portilho
Esgrima – Máqui
Fotos – Miguel Aun
Direção de produção – Chico Pelúcio /
Regiane Miciano / Gilma Oliveira
Operação de luz – Wladimir Medeiros
Programação visual – Lápis Raro
Assistente de produção – Virgínia Dias
Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: [...] Inicia o II Festival de Teatro de Curitiba, com a peça mais conhecida de William Shakespeare, *Romeu e Julieta*. Mas engana-se quem pensa que será mais uma peça tradicional em um teatro também tradicional. [...] No palco, em lugar das ruas e mansões dos Montecchios e Capuletos, na Itália, surge um veraneio bordô de 1974 – que pertence ao Galpão. – Sobre ele desenrolarão todas as cenas, em meio a flores artificiais, e durante os perfeitos diálogos – todos em versos – os atores estão equilibrando-se por um fio, em cordas bambas, como se fosse um circo. As músicas também não serão as tradicionais. Ao contrário, serão músicas de cancionero popular do Brasil. O país estará também representado pela figura de um narrador, introduzida para pontuar a ação com uma fala inspirada na linguagem de Guimarães Rosa e do sertão de Minas Gerais, o “Sertanês”.

Contudo, não se trata de um Shakespeare mineiro, acrescenta Villela, mas sim de um

Shakespeare universal com a cultura mineira como pano de fundo. “Nós pretendemos com esta obra remontar, recuperar a própria essência de Shakespeare, do século XVI, que era bem popular, encenada nas ruas e por grupos de rua”, revela Carlos Antônio Brandão, o adaptador da tradução feita por Onestaldo de Pennaforte [...].

**Mestranda:** Naiara Dias da Silva Campos

**Orientador:** Luiz Humberto M. Arantes

**Data:** 10/04/2016.

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Diário da Tarde	Data: 18/03/93
Título da matéria: S/T	Título do Caderno: Caderno 2
Página: p.13	Matéria assinada: Sim Nome: Maria Cláudia Barreto
Possui fotografias: Sim Não Fotógrafo:	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 18/03/93
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: Galpão ensaia a independência
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennaforte Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela	

<p>Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão</p> <p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço</p> <p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
Apoiadores/patrocinadores:	
<p>Resumo da Matéria: O Grupo Galpão quer ter seu próprio teatro. Ainda não tem recursos nem patrocínio que possibilitem a transformação de seu galpão de ensaios, no bairro Sagrada Família, em um teatro com 200 lugares, mas quer implantar no local, desde já, um centro cultural atuante, que promova encontros, debates e oficinas. [...] Criado há 11 anos, o grupo mineiro, que desenvolve um trabalho de pesquisa com o teatro de rua, é considerado uma das troupes mais importantes do País. Seu espetáculo recente <i>Romeu e Julieta</i> em Veraneio, baseado na peça de Shakespeare, foi dirigido pelo aclamado diretor Gabriel Villela e lotou teatros como</p>	

o teatro Palácio das Artes, em Belo Horizonte, e o Sesc Pompéia, em São Paulo, além de ter recebido os maiores elogios da crítica por onde passou. [...] “Essa oficina representa o pontapé inicial neste processo que tem como objetivo transformar nossa sede num teatro. Nós queremos ativar esse galpão como um espaço cultural, botar na roda a nossa sede.”, diz Antonio Edson [...].

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPAO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Gazeta do Povo	Data: 18/03/1993
Título da matéria: De veraneio, Shakespeare abre festival.	Título do Caderno: Cultura G
Página: S/N	Matéria assinada: Não Nome:
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Não	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 18 a 20/03/1993
Local da apresentação: Ópera de Arame	Título do Texto: De veraneio, Shakespeare abre festival.
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio
Outros participantes:  Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão  Tradução – Onestaldo de Pennafort  Assistente de direção – Arildo de Barros  Cenografia – Gabriel Villela  Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão  Direção musical – Fernando Muzzi	

Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi  
 Preparação vocal – Babaya  
 Minuetos musicais – Paula Martins  
 Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão  
 Bonecos – Agnaldo Pinho  
 Iluminação – Wagner Freire  
 Figurino – Luciana Buarque  
 Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi  
 Assistente de figurino – Maria Castilho  
 Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves  
 Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel  
 Aeróbica – Júnia Portilho  
 Esgrima – Máqui  
 Fotos – Miguel Aun  
 Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira  
 Operação de luz – Wladimir Medeiros  
 Programação visual – Lápis Raro  
 Assistente de produção – Virgínia Dias  
 Produção – Grupo Galpão

Teuda Bara - Ama

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: [...] Inicia-se o II Festival de Teatro de Curitiba, com a peça mais conhecida de Willian Shakespeare, Romeu e Julieta. Mas engana-se quem pensa que será mais uma peça tradicional em um teatro também tradicional. O diretor Gabriel Villela trabalhou com o Grupo Galpão para transformar esse Romeu e Julieta na mais original obra de Shakespeare já apresentada na cidade e no país. Um detalhe, o Romeo e Julieta do Grupo Galpão e de Villela foi todo criado para ser encenado na rua – como originalmente os textos do dramaturgo inglês foram concebidos – mas em referência à cidade, ele será apresentado no Teatro Ópera de Arame, segundo Villela “um lugar encantado e especial”.

### Raízes Mineiras

No palco, em lugar das ruas e mansões do Montequios e Capuletos, na Itália, surge um veraneio

bordô de 1974 – que pertence ao Galpão. – Sobre ele se desenrolarão todas as cenas, em meio a flores artificiais, e durante os perfeitos diálogos - todos em versos - os atores estarão se equilibrando-se por um fio, em cordas bambas, como se fosse um circo. As músicas também não serão as tradicionais. Ao contrário, serão músicas do cancionero popular do Brasil. O país estará também representado pela figura de um narrador introduzida para pontuar a ação com uma fala inspirada na linguagem de Guimarães Rosa e do sertão de Minas Gerais, o “sertanês”. Contudo não se trata de um Shakespeare mineiro, acrescenta Villela, mas sim de um Shakespeare universal com a cultura mineira como pano de fundo. [...]

[...] A peça custou para o grupo cerca de 40 mil dólares, “que ainda não foram pagos”, ressalta e brinca, “no mínimo eles gostariam da porcentagem do chapéu”.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPAO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: O Estado do Paraná	Data: 18/03/1993
Título da matéria: Casal de Verona ganham cores brasileiras	Título do Caderno: Almanaque
Página: p. 21	Matéria assinada: Sim Nome: Adélia Maria Lopes
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Edison Jansen	Legenda da Foto: Na Ópera de Arame e ao ar livre: Grupo Galpão em “Romeu e Julieta”.

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 18 a 20/03/1993
Local da apresentação: Ópera de Arame e Parque Barigui	Título do Texto: O Grupo Galpão de Belo Horizonte, abre o II Festival de Teatro de Curitiba com o clássico “Romeu e Julieta”, em versão brasileira e adaptada para espaço aberto. Será na Ópera de Arame e também no Parque Barigui.
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela	

<p>Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão</p> <p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço</p> <p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
Apoiadores/patrocinadores:	
<p>Resumo da Matéria: Shakespeare é novamente o mestre de honras do Festival de Curitiba. No ano passado o grupo Ornitorrinco compareceu a Ópera de Arame, com “Sonhos de uma noite de verão”. Agora, o Grupo Galpão, com toda sua mineirisse e sob direção de Gabrile Villela (“A vida é Sonho”) traz o dramaturgo inglês numa versão à brasileira em “Romeu e Julieta”. A peça tem apresentações de hoje a sábado, 21h, na Ópera de Arame. E, possibilitando um ângulo de 360 graus para o público fez uma direção adaptada para o Grupo Galpão, que tem como palco apenas as ruas da cidade. Antes de vir a Curitiba, contudo, fez uma apresentação especial no</p>	

Palácio das Artes e diz que o procênia não prejudica o espetáculo. Embora sua visibilidade tenha uma redução do ponto de vista do público mas nada foi alterado de sua criação original.

### **Adaptação**

“Romeu e Julieta” ganhou sotaque sertanês, através de um texto de (Carlos Antônio Brandão) narrado por Antônio Edson, uma bandinha de música interiorana e uma caminhonete Veraneio de 1974 por cenário. A peça transcorre em cima, ao lado e dentro do automóvel, enfeitado com cortinas funerárias. No elenco estão Beto Franco, Chico Pelucio, Eduardo Moreira, Inês Peixoto, Júlio César Maciel, Rodolfo Vaz, Teuda Bara e Wanda Fernandes. Com eles contracenam bonecos e uma série de adereços.

“Abrasileiramos a relação do drama com a plateia, mas os versos de Shakespeare são mantidos. As intervenções acontecem com o sertanês do narrador, que não há no original de ‘Romeu e Julieta’, a música e a linguagem circense.”, adiantou ontem o diretor Gabriel Villela às voltas na Ópera de Arame com a reverberação usual do espaço. Mas até hoje, os engenheiros de som tem até hoje para quebrar o insuportável eco.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Jornal do Brasil	Data: 20/03/93
Título da matéria: S/T	Título do Caderno: S/T
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Marcus Veras
Possui fotografias: Sim Fotógrafo:	Legenda da Foto: A trupe Galpão encenou versão mambembe de Romeu e Julieta

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 20/03/93
Local da apresentação: Ópera de Arame	Título do Texto: Teatro para todo gosto
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi	

Preparação vocal – Babaya  
Minuetos musicais – Paula Martins  
Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque  
/ Grupo Galpão  
Bonecos – Agnaldo Pinho  
Iluminação – Wagner Freire  
Figurino – Luciana Buarque  
Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi  
Assistente de figurino – Maria Castilho  
Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves  
Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /  
Helvécio Izabel  
Aeróbica – Júnia Portilho  
Esgrima – Máqui  
Fotos – Miguel Aun  
Direção de produção – Chico Pelúcio /  
Regiane Miciano / Gilma Oliveira  
Operação de luz – Wladimir Medeiros  
Programação visual – Lápis Raro  
Assistente de produção – Virgínia Dias  
Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: Com um *Romeu e Julieta* ingênuo e sarcástico, mas absolutamente emocionante, começou na noite de quinta-feira o 2º Festival de Teatro de Curitiba. [...] Os 1500 espectadores presentes à Ópera de Arame deliciaram-se com o circo mambembe armado por Gabriel Villela e o grupo mineiro Galpão para contar a “mais triste história que se tem notícia”. Utilizando elementos da cultura popular mineira, Villela deu ao texto de William Shakespeare uma universalidade capaz de fazê-lo compreendido – e admirado – em qualquer parte do mundo. [...] As pernas-de-pau, as violas, a caminhonete Veraneio que leva a trupe, as máscaras, a corda bamba e os narizes de palhaço utilizados por Gabriel Villela na sua montagem de “*Romeu e Julieta*” servem como uma metáfora para as artes cênicas no Brasil de hoje. A lona esta furada, o vento sopra forte lá fora, mas os artistas, embaixadores de Dionísio e suas festas imemoriais, mantêm viva a humanidade, seus dramas e comédias. Seria bom que empresários e autoridades se lembrassem mais vezes de que, sem arte, não há identidade nacional que resista,

e que quando os artistas falam, é o país que está falando pela boca da cena. É melhor ouvir estas vozes, antes que o tempo nos torne a todos apenas sombras do passado.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: O Globo	Data: 20/03/93
Título da matéria: S/T	Título do Caderno: S/T
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Luiz Fernando Vianna
Possui fotografias: Sim Fotógrafo:	Legenda da Foto: O Grupo Galpão conquista o público de Curitiba, com “Romeu e Julieta”

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 20/03/93
Local da apresentação: Ópera de Arame	Título do Texto: Shakespeare com pernas-de-pau
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental –	

Fernando Muzzi

Preparação vocal – Babaya

Minuetos musicais – Paula Martins

Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque

/ Grupo Galpão

Bonecos – Agnaldo Pinho

Iluminação – Wagner Freire

Figurino – Luciana Buarque

Manutenção de figurinos e adereços – Wanda

Sgarbi

Assistente de figurino – Maria Castilho

Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves

Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /

Helvécio Izabel

Aeróbica – Júnia Portilho

Esgrima – Máqui

Fotos – Miguel Aun

Direção de produção – Chico Pelúcio /

Regiane Miciano / Gilma Oliveira

Operação de luz – Wladimir Medeiros

Programação visual – Lápis Raro

Assistente de produção – Virgínia Dias

Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: Os problemas de acústica e som da Ópera de Arame se confirmaram em parte, mas sequer ameaçaram o brilho da apresentação de “*Romeu e Julieta*”, espetáculo do grupo mineiro Galpão [...]. [...] os nove atores mineiros foram aplaudidos de pé pelo público, integrado por artistas, críticos e pelo prefeito de Curitiba, Rafael Greca. A versão interiorana da história de amor mais conhecida do Ocidente venceu. “A ovAÇÃO do público foi a confirmação para muita gente do que o diretor Gabriel Villela já tinha certeza: o gigantismo da Ópera de Arame não descaracterizaria o espetáculo. [...] recheada de referências circenses e interioranas, como pernas-de-pau e modinhas românticas, a montagem se desenvolve em torno de uma caminhonete Veraneio, sobre a qual ficam três pequenos palcos, um deles usado na famosa cena do balcão – só que, em alguns momentos, é Romeu quem está no balcão. Sem alterar o texto de Shakespeare, e apenas condensando trechos na voz do narrador, Gabriel Villela consegue um

espetáculo belo sem ser pirotécnico e de muita comunicabilidade com o público. Para sorte dos cariocas é possível que “Romeu e Julieta” seja apresentado no Centro Cultural do Banco do Brasil. [...].

**Mestranda:** Naiara Dias da Silva Campos

**Orientador:** Luiz Humberto M. Arantes

**Data:** 10/04/2016.

### PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Jornal do Brasil	Data: 22/03/93
Título da matéria: S/T	Título do Caderno: S/T
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Macksen Luiz
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Adriana Cunha	Legenda da Foto: Romeu e Julieta: excelente adaptação

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 21/03/93
Local da apresentação: Ópera de Arame	Título do Texto: Shakespeare no circo
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo	

<p>Galpão</p> <p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Vladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Lourenço</p> <p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	

Resumo da Matéria: Gabriel Villela levou para o circo-teatro o drama dos amantes de Verona. Romeu, de pernas-de-pau e tocando sanfona, se apaixona por Julieta de rosto pintado. Com malabaristas que parecem sempre prestes a cair – estão no limite da queda -, *Romeu e Julieta* é mais do que a representação de uma tragédia. É uma síntese de manifestações culturais que misturam o erudito da poesia de Shakespeare com o popular dos pavilhões do circo e a melancolia das serestas brasileiras. Dentro de um circulo demarcado por velas, vasos de flores da devocão popular, Gabriel Villela conta a história do casal de amantes como se fosse uma representação de circo-teatro. Grotesco? Farsesco? Ingênuo? Nada disso. “*Romeu e Julieta*”, na

versão de Rua de Villela, apresentada no Festival de Teatro de Curitiba, na Ópera de Arame, com uma única apresentação ao ar livre, ontem, no Parque de Barigui, é uma das mais poética e tocante encenação que esta peça recebeu nos últimos anos. Nada ficou fora do lugar, numa montagem em que tudo está fora do lugar. O que o diretor acentua através da mais pura linguagem popular, é a força dramática do texto. O espetáculo projeta essa força por meio de elementos que na aparência, negam a condição de drama, mas que na verdade redimensionam a trama através da linguagem recriada. A essência da peça não se perde. Ao contrário, é encontrada no desvio proposto pelas formas de ação, pela farsa e pela bufonaria do circo-teatro. Roupas rasgadas um carro, pernas-de-pau e uma tocante música sublinhando a ação resgatam, com a força da simplicidade, o impacto do trágico. Com o Grupo Galpão de Minas Gerais, “*Romeu e Julieta*” reinventa o teatro de Rua, eliminando aquela desagradável concessão que a maioria das montagens do gênero faz ao imediatismo e ao improviso. Sofisticada a versão de formato popular, “*Romeu e Julieta*” é um espetáculo que não pode ficar circunscrito a Minas, São Paulo e Curitiba. É urgente que seja visto no Rio.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPAO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Estado de Minas	Data: 22/05/1993
Título da matéria: A emoção de “Romeu e Julieta” volta a ser mostrada em BH	Título do Caderno: Segunda Seção
Página: S/N	Matéria assinada: Sim Nome: Clara Arreguy
Possui fotografias: Não Fotógrafo:	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 22/05/1993
Local da apresentação: Praça da Estação	Título do Texto: S/T
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental –	

Fernando Muzzi
Preparação vocal – Babaya
Minuetos musicais – Paula Martins
Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque
/ Grupo Galpão
Bonecos – Agnaldo Pinho
Iluminação – Wagner Freire
Figurino – Luciana Buarque
Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi
Assistente de figurino – Maria Castilho
Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves
Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /
Helvécio Izabel
Aeróbica – Júnia Portilho
Esgrima – Máqui
Fotos – Miguel Aun
Direção de produção – Chico Pelúcio /
Regiane Miciano / Gilma Oliveira
Operação de luz – Wladimir Medeiros
Programação visual – Lápis Raro
Assistente de produção – Virgínia Dias
Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: O melhor espetáculo teatral produzido em Minas Gerais no ano passado, “Romeu e Julieta” do Grupo Galpão, com direção de Gabriel Villela, volta a Belo Horizonte para uma apresentação hoje, as 16hrs, na Praça da Estação. Vai ser em comemoração ao 41º aniversário da Cemig, que esta patrocinando o grupo. Pra quem ainda não viu, é a oportunidade imperdível para constatar como um clássico de Shakespeare pode tornar-se um evento popular de grande qualidade fácil comunicação com o público.

“Romeu e Julieta” estreou setembro do ano passado, no adro da Igreja de São Francisco, de Ouro Preto, depois de ter feito ensaios abertos nas ruas de Morro Vermelho, envolvendo a população do local. Chegou a BH na Praça do Papa, depois fez apresentações na Praça da Sé, em São Paulo, e na Lagoa do Nado de novo em BH. A repercussão levou o Galpão a ser convidado pela produção da novela “Deus nos Acuda”, gravando vários trechos da peça, que

foram ao ar durante quase todo um capítulo. Voltou a capital mineira para uma temporada no Palácio das Artes, com algumas adaptações, já que a montagem não havia sido criada para palco tradicional. Tem excursionado pelo interior de minas com o patrocínio da Cemig.

### **Popular**

O que mais agrada nessa encenação dirigida por Gabriel Villela, mineiro radicado em São Paulo, é a combinação de um texto clássico com um formato totalmente popular, e a brejeirice que permeia toda a peça não é fruto de adaptações, mas do humor original do texto. A adaptação do Galpão inova ao associar elementos circenses e toda uma trilha de canções do folclore mineiro como, “É a ti, Flor do Céu” e “Flor, Minha Flor”, de forma que remete a emoção da história às emoções mais conhecidas do público.

Os instrumentos musicais, as pernas-de-pau, os figurinos e toda a ambientação são ao mesmo tempo familiares da cultura popular e inesperados para a plateia. Cada “cenário” acrescenta um dado novo, a cada nova apresentação. Sobre uma velha Veraneio, dois palcos montados contracenam com o chão em frente ou com o interior do carro, onde também há cenas, e com o fundo. Este pode ser ora um parque, ora a cidade de Belo Horizonte, ora um monumento, com uma grande ou pequena multidão a volta. Mais que um espetáculo teatral, trata-se de um acontecimento cultural.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPAO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Jornal do Brasil	Data: 5/6/1993
Título da matéria: S/T	Título do Caderno: Entretao
Página: 7	Matéria assinada: Sim Nome: Luiz Fernando Vianna
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Marcos André Pinto	Legenda da Foto: Eduardo Moreira e Wanda Fernandes são os amantes

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 5 a 6/6/1993
Local da apresentação: Praça do espaço Cultural dos Correios	Título do Texto: É um Shakespeare, uai!
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi	

Preparação vocal – Babaya
Minuetos musicais – Paula Martins
Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque
/ Grupo Galpão
Bonecos – Agnaldo Pinho
Iluminação – Wagner Freire
Figurino – Luciana Buarque
Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi
Assistente de figurino – Maria Castilho
Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves
Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /
Helvécio Izabel
Aeróbica – Júnia Portilho
Esgrima – Máqui
Fotos – Miguel Aun
Direção de produção – Chico Pelúcio /
Regiane Miciano / Gilma Oliveira
Operação de luz – Wladimir Medeiros
Programação visual – Lápis Raro
Assistente de produção – Virgínia Dias
Produção – Grupo Galpão

#### Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: Quem vê não esquece. O “Romeu e Julieta” que o Grupo Galpão lançou o ano passado em Ouro Preto e que correu o Brasil deixando um rastro de emoção e admiração chega finalmente ao Rio. De hoje a domingo às 16h o espetáculo que adequou Shakespeare ao interior de Minas pode ser visto na Praça do Espaço Cultural dos Correios, atrás do Centro Cultural do Banco do Brasil. O diretor Gabriel Villela aproveitou as técnicas de picadeiro do Galpão para compor a montagem, pondo os atores sobre pernas-de-pau ou andando como se estivessem numa corda bamba.

- “Romeu e Julieta” é a tragédia da precipitação, e o que é o trabalho de um trapezista se não correr o risco de uma precipitação desembocar numa tragédia? – pergunta o diretor. O espetáculo é de graça, mas a entrada não é franca. Como a praça é fechada, só serão permitidos 500 espectadores por sessão. As senhas serão distribuídas – para a apresentação do dia – a partir da 10h no balcão do CCBB.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

**PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPAO**

**1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: O Globo	Data: 18/06/93
Título da matéria: Nota	Título do Caderno: S/T
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Cláudia Belém
Possui fotografias: Sim Não Fotógrafo:	Legenda da Foto:

**2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada:
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: S/T
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela	

Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão  
Direção musical – Fernando Muzzi  
Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi  
Preparação vocal – Babaya  
Minuetos musicais – Paula Martins  
Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão  
Bonecos – Agnaldo Pinho  
Iluminação – Wagner Freire  
Figurino – Luciana Buarque  
Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi  
Assistente de figurino – Maria Castilho  
Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves  
Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel  
Aeróbica – Júnia Portilho  
Esgrima – Máqui  
Fotos – Miguel Aun  
Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira  
Operação de luz – Wladimir Medeiros  
Programação visual – Lápis Raro  
Assistente de produção – Virgínia Dias  
Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço  
Rodolfo Vaz - Mercúcio  
Teuda Bara - Ama

Resumo da Matéria: [...] Além do Lift, Gabriel Villela vai participar de outros festivais no exterior, sua montagem de “*Romeu e Julieta*” com o grupo mineiro de rua Galpão, que está excursionando pelo interior de São Paulo, vai aos festivais de Chicago, Caracas, Bogotá, Cádiz e Madri. E estreia dia 9 de julho no Centro Cultural do Banco do Brasil. Na verdade a estreia será na rua, entre o centro Cultural dos Correios e a Casa França-Brasil. [...].

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Jornal da Cidade	Data: 20/06/93
Título da matéria: S/T	Título do Caderno: JC Cultura
Página: p.8	Matéria assinada: Não Nome:
Possui fotografias: Sim Fotógrafo:	Legenda da Foto: Grupo Galpão apresenta “Romeu e Julieta” na Praça Rui Barbosa

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada:
Local da apresentação: Praça Rui Barbosa	Título do Texto: Um banho de Brasil
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi	

<p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	

Resumo da Matéria: “Shakespeare leva um banho de Brasil”, É assim que Maria Lúcia Pereira define a peça numa matéria para o jornal paulistano. Esta nova montagem de “*Romeu e Julieta*”, o Grupo Galpão e Gabriel Villela utilizam de elementos da cultura popular no cenário e nos adereços – como espadas de São Jorge, pernas-de-pau, o ramo de arruda, circo e a música do nosso cancionero. Villela aproveita a formação circense do grupo, para aumentar o impacto dramático. Um Romeu com pernas-de-pau e as acrobacias dos atores constroem esta tragédia shakesperiana, dando-lhe dinamismo e ousadia.

O texto tem sotaque mineiro e o tom de Guimarães Rosa, calca\* na voz de um narrador que rege o espetáculo com toda energia e qualidade de um Shakespeare.

#### **Shakespeare vai à Praça**

Com um palco móvel, montado em cima de um carro, os atores ganham os espaços públicos, e levam Shakespeare a seu lugar de origem – as ruas. O ambiente proporcionado por essa

montagem é o mesmo que o dramaturgo gozou quando surgiu com seu teatro na Inglaterra do Século XVI. Nesta época era levado às Praças pelas companhias ambulantes. Este é mais um traço que vem demonstrar a coerência do grupo e do seu diretor, levando “*Romeu e Julieta*” às Praças. “Nem a chuva atrapalha *Romeu e Julieta*” (Nelson de Sá). As apresentações desse novo “*Romeu e Julieta*” vêm demonstrando a força do grupo e do teatro de rua, que cada vez mais toma força. A estreia do grupo em Ouro Preto fez a plateia chorar e resistir a chuvas e trovoadas que assolararam a cidade durante a apresentação. Em Curitiba ousaram invadir um dos pontos mais tradicionais da cidade, a Boca Maldita – ponto de encontro de artistas e intelectuais. Na Praça Sé emocionaram o público e reuniram, lado a lado, trombadinhas, policiais, camelôs, atores, diretores, publicitários e artistas plásticos nas escadarias da Catedral. Em Belo Horizonte lotaram a Praça do Papa com mais de 3 mil pessoas. “Procurei o Grupo Galpão buscando neste encontro teatral, estreitar meus vínculos com as ruas, as cidades e o povo do Brasil de Dentro”, afirma Gabriel Villela [...].

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Jornal da Cidade de Bauru	Data: 20 a 26/6/93
Título da matéria: Nota	Título do Caderno: Agendinha da Semana
Página: S/P	Matéria assinada: Não Nome:
Possui fotografias: Sim Fotógrafo:	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada:
Local da apresentação: Sesc Bauru	Título do Texto: Teatro de rua mostra a peça “Romeu e Julieta”, também para os pequenininhos
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão	

<p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: [...] “Romeu e Julieta”, escrita pelo escritor inglês William Shakespeare há muito tempo, em 1597. Quem apresenta é o Grupo Galpão, de Belo Horizonte [...]. O espetáculo mistura teatro e circo. Os atores se apresentam num palco móvel em cima de um carro, com pernas-de-pau e fazem acrobacias na corda bamba. Se você já conhece esse tipo de teatro, sabe que é superbom. Mas, se não conhece, vale a pena conferir!</p>	

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: A Notícia	Data: 23/06/93
Título da matéria: S/T	Título do Caderno: Caderno 2
Página: A5	Matéria assinada: Não Nome:
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Paquito	Legenda da Foto: O grupo mineiro resgata a atmosfera original das peças de Shakespeare, à moda brasileira

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada:
Local da apresentação: Praça Dom José Marcondes	Título do Texto: Galpão põe William Shakespeare na Rua com <i>Romeu e Julieta</i>
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental –	

Fernando Muzzi

Preparação vocal – Babaya

Minuetos musicais – Paula Martins

Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque

/ Grupo Galpão

Bonecos – Agnaldo Pinho

Iluminação – Wagner Freire

Figurino – Luciana Buarque

Manutenção de figurinos e adereços – Wanda

Sgarbi

Assistente de figurino – Maria Castilho

Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves

Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /

Helvécio Izabel

Aeróbica – Júnia Portilho

Esgrima – Máqui

Fotos – Miguel Aun

Direção de produção – Chico Pelúcio /

Regiane Miciano / Gilma Oliveira

Operação de luz – Wladimir Medeiros

Programação visual – Lápis Raro

Assistente de produção – Virgínia Dias

Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: [...] Misturando circo e teatro, “*Romeu e Julieta*”, recebe roupagem nova nesta montagem, misturando-se aos versos do dramaturgo inglês, textos de Guimarães Rosa e músicas do cantor popular. Segundo o dramaturgo do grupo, Carlos Brandão, “O teatro de Shakespeare nasceu nas ruas, na Inglaterra do século XVI. As montagens eram levadas para praças, estalagens e tabernas pelas companhias ambulantes”. E o Grupo Galpão, de acordo com Gabriel Villela, “tem o perfeito domínio do espaço das rias e das praças”. Para os componentes da companhia, encenar a obra shakespeareana para o público heterogêneo das ruas é o resgate da própria atmosfera para a qual o dramaturgo concebia suas peças. “Trata-se da mais conhecida história de amor da humanidade. A fim de atualizar o sentido, decidimos contextualizá-lo através de elementos da cultura popular brasileira presentes no cenário, nos adereços, na música e na figura de um narrador que rege o espetáculo com a linguagem do sertão de Minas Gerais”.

Com dez anos na estrada teatral, o grupo tem conquistado a crítica e o público pela qualidade do trabalho que apresenta. A estreia nacional de “*Romeu e Julieta*” aconteceu em 1992 em Ouro Preto, entre a igreja São Francisco de Assis e o Morro da Queimada, sobre o carro-palco. A trágica historia de amor, conhecida mundialmente, é colocada num clima circense, com pernas-de-pau e toda a velocidade do picadeiro. “É a tragédia da precipitação”, segundo o diretor. “Se houvesse mais prudência, mais sensatez, não aconteceria a tragédia. As quedas representam isso. Os atores se precipitam, literalmente, de cima do palco ou das pernas-de-pau”.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Diário da Região	Data: 24/06/93
Título da matéria: “Romeu e Julieta” reúne 1500 pessoas no centro da cidade	Título do Caderno: Segundo Caderno
Página: S/P	Matéria assinada: Não Nome:
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: André Luis Vinha	Legenda da Foto: Atores do Grupo Galpão encenam a peça “Romeu e Julieta” no centro de Rio Preto

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 23-6-1993
Local da apresentação: Praça Dom José Marcondes	Título do Texto: Teatro de Rua enfrenta preconceito com poesias
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão	

<p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	

Resumo da Matéria: [...] Com performance bizarra e excêntrica, o Grupo Galpão arrancou aplausos da plateia. [...] O preconceito para este tipo de apresentação ainda é grande, segundo os componentes do grupo. Mas o Galpão se firmou ao longo de 11 anos de apresentações pelo Brasil e exterior com o talento de todos integrantes, os versos poéticos de William Shakespeare na montagem do grupo atraiu desde empresários que saiam de seus escritórios até donas-de-casa que passavam pela rua. O texto do dramaturgo inglês do século 16 para um público que não está acostumado a frequentar salas de espetáculo parecia um desafio para os atores durante os ensaios. Ainda mais traduzidos em versos com rimas, por Onestaldo de Pennaforte, para manter a fidelidade do texto original. Com grande surpresa, o grupo recebeu a receptividade do povo

das praças. O espetáculo, rico em detalhes, possui diversos elementos simbólicos que acontecem simultaneamente no palco. As cenas foram montadas dentro da concepção de teatro barroco estilo marcante de Gabriel Villela [...]. “*Romeu e Julieta*” fez sucesso desde sua estreia em uma tarde chuvosa em uma das praças de Ouro Preto no ano passado. “A chuva estava gelada e constante. Foi um momento muito bonito, pois sentimos a atmosfera de solidariedade do público que ficou até o final”, lembra o ator Eduardo Moreira, que interpreta o jovem Romeu Montecchio na peça. “Aqui existe certo preconceito tanto do público das salas de teatro como da crítica da imprensa e até de outras companhias teatrais”. Este preconceito está muito mais relacionado com a ignorância coletiva sobre o que seja o teatro mambembe do que o receio de comprometer a qualidade das montagens. A produção cuidada aliada ao trabalho sério e respeitado internacionalmente do Galpão começa a derrubar essa barreira. Ao levar textos clássicos para as ruas, o grupo impõe uma reavaliação da estética do teatro e uma nova linguagem tão rica quanto à das salas que encabulam a grande população miserável do país.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Jornal de Piracicaba	Data: 25/06/1993
Título da matéria: Grupo Galpão mostra na praça “ <i>Romeu e Julieta</i> ”	Título do Caderno: S/T
Página: p. 13	Matéria assinada: Não Nome:
Possui fotografias: Sim Fotógrafo:	Legenda da Foto: O espetáculo “Romeu e Julieta” pode ser visto apenas hoje na praça

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 25/06/93
Local da apresentação: Praça José Bonifácio	Título do Texto: Espetáculo de rua enfatiza o drama de <i>Romeu e Julieta</i>
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental –	

Fernando Muzzi

Preparação vocal – Babaya

Minuetos musicais – Paula Martins

Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque

/ Grupo Galpão

Bonecos – Agnaldo Pinho

Iluminação – Wagner Freire

Figurino – Luciana Buarque

Manutenção de figurinos e adereços – Wanda

Sgarbi

Assistente de figurino – Maria Castilho

Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves

Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /

Helvécio Izabel

Aeróbica – Júnia Portilho

Esgrima – Máqui

Fotos – Miguel Aun

Direção de produção – Chico Pelúcio /

Regiane Miciano / Gilma Oliveira

Operação de luz – Wladimir Medeiros

Programação visual – Lápis Raro

Assistente de produção – Virgínia Dias

Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: [...] A montagem contextualiza a história através de elementos da cultura popular brasileira, presentes no cenário, nos adereços, na música e no discurso do narrador, que faz referência a Guimarães Rosa [...]. Personagens em pernas-de-pau, equilibrando-se em corda bamba ou fazendo acrobacias. Estes elementos são responsáveis por parte da atmosfera circense da montagem de “*Romeu e Julieta*”, que o Grupo Galpão apresenta [...]. Na montagem o diretor Gabriel Villela resgata a informalidade do teatro elisabetano inglês do século 17 e aproveita a formação circense do Grupo Galpão. Segundo o diretor, o ritmo de picadeiro e as circunstâncias arriscadas de certas cenas servem para enfatizar a tragédia, o impacto dramático da peça. O espetáculo valoriza a cultura popular, na medida em que utiliza armas feitas com planta “espada de São Jorge” e uma trilha sonora repleta de valsas, modinhas, serestas e canções de roda. O próprio Shakespeare é transformado em personagem e surge na peça como um narrador que faz

referencia à obra de Guimarães Rosa. O Galpão é considerado o melhor grupo de teatro de Rua do Brasil já encenou nove espetáculos em sua carreira, alguns deles apresentados em festivais internacionais. Ao encenar na rua a tragédia e mais conhecida historia de amor, o Grupo procura mostrar com maior amplitude o teatro de shakespeariano. [...].

**Mestranda:** Naiara Dias da Silva Campos

**Orientador:** Luiz Humberto M. Arantes

**Data:** 10/04/2016.

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPAO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Estado de Minas	Data: 03/07/93
Título da matéria: Nota	Título do Caderno: Segunda Seção
Página: S/P	Matéria assinada: Sim  Nome: Vitória Neves
Possui fotografias: Sim  Fotógrafo:	Legenda da Foto: O Grupo Galpão abre programação artística de hoje, mostrando as razões do seu sucesso

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada:
Local da apresentação: Praça Marília de Dirceu	Título do Texto: Amor de <i>Romeu e Julieta</i> marca o dia de abertura
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador  Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto  Eduardo Moreira - Romeu  Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta  Inês Peixoto - Sra. Capuleto  Júlio Maciel - Benvólio  Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto
Outros participantes:  Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão  Tradução – Onestaldo de Pennafort  Assistente de direção – Arildo de Barros  Cenografia – Gabriel Villela	

<p>Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão</p> <p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço</p> <p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
Apoiadores/patrocinadores:	
<p>Resumo da Matéria: A consagrada montagem de “<i>Romeu e Julieta</i>” pelo Grupo Galpão, com direção de Gabriel Villela [...] retorna à Ouro Preto depois da estreia realizada com sucesso na cidade – mesmo debaixo de chuva. Idealizado em cinco atos, o espetáculo é interpretado por Antonio Edson (narrador), Beto Franco (príncipe e Sr. Capuleto), Chico Pelúcio (Tebaldo e frei Lourenço), Eduardo Moreira (Romeu), Inês Peixoto (Sra. Capuleto), Júlio César Maciel (Benvólio), Rodolfo Vaz (Mercúcio), Teuda Bara (Ama) e Wanda Fernandes (Julieta). O Galpão nasceu há 10 anos em Belo Horizonte, conquistando no decorrer do tempo – com 10</p>	

espetáculos – um estilo próprio, original, que transformou o teatro de rua num signo permanente de seu trabalho, reconhecido em outros estados brasileiros e também fora do País.

**Mestranda:** Naiara Dias da Silva Campos

**Orientador:** Luiz Humberto M. Arantes

**Data:** 10/04/2016.

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPAO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Folha de São Paulo	Data: 9/7/1993
Título da matéria: Nota	Título do Caderno: Ilustrada
Página: S/P	Matéria assinada: Não Nome:
Possui fotografias: Não Fotógrafo:	Legenda da Foto: S/L

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada:
Local da apresentação: Praça do Espaço Cultural dos Correios	Título do Texto: Romeu e Julieta estreia hoje
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá	Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu

<p>Brandão</p> <p>Tradução – Onestaldo de Pennafort</p> <p>Assistente de direção – Arildo de Barros</p> <p>Cenografia – Gabriel Villela</p> <p>Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão</p> <p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta</p> <p>Inês Peixoto - Sra. Capuleto</p> <p>Júlio Maciel - Benvólio</p> <p>Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto</p> <p>Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço</p> <p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: Outra peça dirigida por Gabriel Villela vai estar em cartaz no Rio a partir de hoje. <i>“Romeu e Julieta”</i>, de William Shakespeare, na Praça do Espaço Cultural dos Correios. Essa montagem, com o Grupo Galpão, foi apresentada em São Paulo e Curitiba e elogiada por</p>	

público e crítica. Villela mistura referências populares em sua encenação da tragédia de dois jovens em Verona, que se apaixonam, mas pertencem a famílias inimigas. Atores usam pernas-de-pau e os figurinos e cenário remetem a Minas Gerais. Villela acredita que na época de Shakespeare o teatro era encenado nas ruas sua montagem utiliza o texto da tradução de Onnestaldo de Pennaforte.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPAO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: O Fluminense	Data: 9/07/93
Título da matéria: S/T	Título do Caderno: 2º caderno
Página: S/P	Matéria assinada: Não Nome:
Possui fotografias: Não Fotógrafo:	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 9 a 11/7/1993
Local da apresentação: Praça do Espaço Cultural	Título do Texto: Duas peças no Centro
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental –	

Fernando Muzzi

Preparação vocal – Babaya

Minuetos musicais – Paula Martins

Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque

/ Grupo Galpão

Bonecos – Agnaldo Pinho

Iluminação – Wagner Freire

Figurino – Luciana Buarque

Manutenção de figurinos e adereços – Wanda

Sgarbi

Assistente de figurino – Maria Castilho

Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves

Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /

Helvécio Izabel

Aeróbica – Júnia Portilho

Esgrima – Máqui

Fotos – Miguel Aun

Direção de produção – Chico Pelúcio /

Regiane Miciano / Gilma Oliveira

Operação de luz – Wladimir Medeiros

Programação visual – Lápis Raro

Assistente de produção – Virgínia Dias

Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: Dirigir um espetáculo é difícil, Dois, então, nem se fala. Para comprovar que não é bem assim o diretor Gabriel Villela está com duas peças em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil. Uma estreou na terça-feira passada, A Guerra Santa, e a outra começa hoje, com a apresentação do clássico de Shakespeare: “Romeu e Julieta”. [...] Este espetáculo foi elogiado por brasileiros e estrangeiros no II Festival de Teatro de Curitiba.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPAO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: O Globo	Data: 12/07/1993
Título da matéria: Gabriel Villela monta um “Romeu e Julieta” mineiro e definitivo.	Título do Caderno: Arte e Lazer
Página: p.4	Matéria assinada: Sim Nome: Barbara Heliodora
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Marco André Pinto	Legenda da Foto: “Romeu e Julieta”, uma amorosa brincadeira com o texto de Shakespeare.

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 10/07/1993 e 11/07/1993
Local da apresentação: Praça do Espaço Cultural dos Correios	Título do Texto: A perfeição da infidelidade.
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi	

<p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: 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 transborda de mineirice ele mesmo. É claro que esta encenação não constitui uma leitura purista do texto de Shakespeare, mas é ótimo ver uma montagem na qual as – digamos – infidelidades não são resultado de presunção, de querer ser melhor do que Shakespeare, mas apenas uma amorosa brincadeira na qual as músicas, o colorido, a ingenuidade 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 vários aspectos, o grupo de</p>	

artesãos que apresenta sua peça no casamento de Teseu e Hipólita, em “Sonho de uma noite de verão”, porque Villela conseguiu, com sua concepção do espetáculo e com a linha dada pela direção aos atores, fazer com que o Grupo Galpão que já tem dez anos e vários espetáculos de história, consiga sugerir exatamente o que Shakespeare esperava que seus atores fizessem com a tragicomédia de Píramo e Tisbe: dar-nos, com sua competência e talento, a imagem de um grupo inexperiente e pouco talentoso que luta heroicamente para fazer o melhor possível.

No caso deste Romeu e Julieta, os desfiles de entrada e saída criam, desde logo, a impressão de uma trupe ambulante. A própria cenografia de Gabriel Villela – um grande circuito dentro do qual, logo acima do centro, uma limusine fúnebre, que tem a seu lado ou acoplada a ela vários planos e vias de acesso ao estrado que fica na capota no carro, serve como principal “palco” (afora o chão da praça é claro) – sugere que o grupo não seja preso a qualquer local único. Também sugerem um grupo de saltimbancos, os ótimos, mas clamorosamente pobres figurinos de Luciana Buarque, que combinam bem com os modestos vasos de flores artificiais, em jarrinhos destituídos de qualquer maior mérito estético...

Rico cantor mineiro é crucial para a conquista do envolvimento da plateia; há canções tradicionais para toda espécie de sentimentos, e fica uma clara impressão de justeza por Romeu dedicar a Julieta o consagrado “É a ti, flor do céu que me refiro”.

Mas além da música são usados outros caminhos para aproximar o espetáculo do público de rua, os caminhos circenses, que falam fundo mesmo àqueles para os quais o pequeno circo interiorano, ingênuo e pobre, é apenas uma lenda e não mais (infelizmente) uma experiência vivida.

Outra solução fascinante no espetáculo é a mistura feita entre o parnasianismo da tradução de Onestaldo de Pennafort (muito cortada) com a florida linguagem do narrador, bem como de algumas letras das músicas (onde aparece o imaginativo “estrelejou”!!!), formando um todo que transporta o público para um mundo tão arbitrário quanto encantador. E para a criação deste mundo, é claro, está o empenho de todo elenco do Grupo Galpão, tão integrado pelo universo concebido pelo diretor que não seria justo destacar mais um ou outro de seus integrantes; Antonio Edson, Beto Franco, Chico Pelúcio, Eduardo Moreira, Inês Peixoto, Júlio César Maciel, Rodolfo Vaz, Teuda Bara, Wanda Fernandes. Não só 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 já 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.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPAO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: A Voz da Serra	Data: 13/7/1993
Título da matéria: O amor de Romeu e Julieta é representado hoje pelo Galpão	Título do Caderno: S/T
Página: S/P	Matéria assinada: Não Nome:
Possui fotografias: Sim Fotógrafo:	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 13/7/1993
Local da apresentação: Sesc	Título do Texto: Grupo Galpão mostra em Friburgo a saga de Romeu e Julieta
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental –	

Fernando Muzzi

Preparação vocal – Babaya

Minuetos musicais – Paula Martins

Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque

/ Grupo Galpão

Bonecos – Agnaldo Pinho

Iluminação – Wagner Freire

Figurino – Luciana Buarque

Manutenção de figurinos e adereços – Wanda

Sgarbi

Assistente de figurino – Maria Castilho

Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves

Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /

Helvécio Izabel

Aeróbica – Júnia Portilho

Esgrima – Máqui

Fotos – Miguel Aun

Direção de produção – Chico Pelúcio /

Regiane Miciano / Gilma Oliveira

Operação de luz – Wladimir Medeiros

Programação visual – Lápis Raro

Assistente de produção – Virgínia Dias

Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: Não é apenas um espetáculo. É um escândalo dramático. [...] Concebido para apresentação ao ar livre, o espetáculo que tem direção do conceituado diretor Gabriel Villela, recebeu uma roupagem humilde e colorida, misturando-se aos versos de Shakespeare traduzidos por Onestaldo de Pennaforte e ganhando músicas do cantor popular. Os mineiros do Grupo Galpão interpretam de uma forma ingênua, popular e emocionante a tragédia dos apaixonados adolescentes de Verona. Com essa montagem, o Galpão se afirmou como o melhor grupo de teatro popular atualmente em atividade no país. Gabriel Villela reafirma-se como um diretor criativo, capaz de levar sua pesquisa das linguagens brasileiras de teatro a resultados de magníficas proporções, “O amor ri de muralhas e barreiras” (Romeu, II,2). [...] Mais que uma história de jovens amantes, trata-se do entrelaçamento da liberdade e do amor [...]. A montagem do Galpão ganhou elementos da cultura popular no cenário e adereços, além

da figura do narrador, regendo a peça com seu texto inspirado em Guimarães Rosa. Em cena desfilam espadas de São Jorge, decalques, ramo de arruda e a técnica circense, que constrói o perigo e a veloz precipitação concentradas no texto de Shakespeare. “*Romeu e Julieta*” na versão do Grupo Galpão e de Gabriel Villela, é, com certeza, o espetáculo mais bonito que visitou as serras friburguenses desde os primeiros tempos. Sem dúvida, um espetáculo imperdível. Completo, emocionante, arrebatador.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Estado de Minas	Data: 26/08/95
Título da matéria: Fernanda, a nova Julieta do Grupo Galpão	Título do Caderno: Segunda Seção
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Jorge Fernando Santos
Possui fotografias: Sim Fotógrafo:	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: Personagem agora é representada na ponta do pé / Na ponta dos pés
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental –	

Fernando Muzzi

Preparação vocal – Babaya

Minuetos musicais – Paula Martins

Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque

/ Grupo Galpão

Bonecos – Agnaldo Pinho

Iluminação – Wagner Freire

Figurino – Luciana Buarque

Manutenção de figurinos e adereços – Wanda

Sgarbi

Assistente de figurino – Maria Castilho

Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves

Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /

Helvécio Izabel

Aeróbica – Júnia Portilho

Esgrima – Máqui

Fotos – Miguel Aun

Direção de produção – Chico Pelúcio /

Regiane Miciano / Gilma Oliveira

Operação de luz – Wladimir Medeiros

Programação visual – Lápis Raro

Assistente de produção – Virgínia Dias

Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: Julieta está de volta. Esta é a novidade da nova montagem de “Romeu e Julieta”, produção do Grupo Galpão [...]. “Sempre coloquei o corpo a serviço da expressão própria e não propriamente a serviço d o virtuosismo”. E virtuosismos é certamente uma das principais características de “Romeu e Julieta”, tanto que diz respeito ao texto quanto no que se refere a produção dirigida por Gabriel Villela. Uma produção que conquistou o Brasil [...]. “Um artista vai acumulando bagagens, mesmo sem saber por que ou pra que, até que chega o dia em que sua bagagem lhe será útil”. Depois do susto inicial tudo se ajeitou. “Aceitei o desafio obedecendo a meu instinto. O teatro me traz o desafio da palavra [...]”.

[...] O resultado é que o público tem a oportunidade de ver uma Julieta que se equilibra em cena como uma bailarina clássica, o que lhe dá um vigor suigêneris e ao mesmo tempo enquadrado na simbologia que está implícita em “Romeu e Julieta”.

[...] “A Wanda traduzia toda a perplexidade de Julieta diante de uma paixão inusitada. Isso se dava, sobretudo através do olhar, uma característica marcante de uma atriz. Fernanda passa uma tranquilidade maior diante da mesma paixão, uma leveza que irradia felicidade e inocência [...].”

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: La Patria	Data: 3/09/1995
Título da matéria: Bellamente teatral, el Romeo u Julieta escenificado por Galpão de Brasil, confirmó que el arte es una lección de amor y vida	Título do Caderno: S/T
Página: 5C	Matéria assinada: Sim Nome: Wilson Escobar Ramíres
Possui fotografias: Sim Fotógrafo:	Legenda da Foto: Oh, Romeo! Oh, Teatro! – Oh Romeu! Oh, Teatro!

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: Manizales, Colômbia	Título do Texto: Teatro maneirista e algo mais
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi	

<p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: Lindamente teatral, o “Romeu e Julieta” encenado pelo grupo brasileiro Galpão, confirma que a arte é uma lição de amor e vida.</p> <p>[...] Galpão se apossa do carro como a casa onde se centraliza a tragédia de “Romeu e Julieta”, e a partir dali, reconstrói a história em um novo espaço elisabetano, circular e vertical, que abstrai os elementos naturais da tragédia e os envolve sobre uma arquitetura circense, quase barroca, em um clima que as emoções transitam entre o lúdico e o lúcido. Mais lúcida que lúdica a obra Galpão recorre ao maneirismo do séculos XVI e nos adapta uma atmosfera contrastante de diversos sentimentos encontrados, de nostalgia e felicidade, de tristeza e festa, de solidão e carnaval, terreno e cósmico. Mas a obra não ganha a atenção do público somente por esta expressão própria do maneirismos, mas também pela coragem e vitalidade dos recursos cênicos</p>	

postos a serviço do ator, fazendo assim um espetáculo misto. Aqui a paixão intima dos amantes se torna externa, publica. A paixão amorosa de sonhos traiçoeiros que antecedem a morte de Julieta se recria sabiamente, pelos sublimes movimentos do balé, enquanto o desequilíbrio de Romeu, e sua precipitada decisão, são assinalados com a acrobacia esquiva de um principiante. Este “Romeu e Julieta” proposto pelo Brasil não é uma simples referencia ao clássico shakesperiano, é sua atualização, carregada por um profundo respeito pelo ritual do amor, e a liberdade. Certamente, as intenções de Gabriel Villela, diretor da obra, é transcender a história clássica dos amantes de Verona, trazendo uma grande metáfora de liberdade, o que generosamente ele consegue. O público assim o percebe, desde a aproximação musical que anuncia a chegada da história, revestida de angustia e prazer, de sonhos apreendidos e esperanças perdidas. Adiante, o espectador se vê surpreendido pela doce tirania do narrador onisciente, que os levam além da lógica, onde só existe o amor. Infelizmente uma parte do texto se perde [...], para a maioria que não falam o português.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: El Tiempo	Data: 03/09/95
Título da matéria: El amor no pasa de moda – O amor não sai de moda	Título do Caderno: Actualidade
Página: p. 17A	Matéria assinada: Sim Nome: Natalia Diaz Brochet
Possui fotografias: Sim Fotógrafo:	Legenda da Foto: La caracterización de lós personajes parte de ló cômico, de La exageración de lás formas o de lós gestos, Del mimo y sobre todo de La acrobacia.

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: Bogotá	Título do Texto: S/T
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi	

<p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: E chegou o momento dos aplausos de pé, da emoção representada nas agitadas mãos e dos sorrisos prazeroso por haver visto uma das maiores obras do Festival Latino-americano de Teatro de Manizales. Os brasileiros do Grupo Galpão foram os encarregados de regozijar a alma do público de teatro [...], ao mostrar um “Romeu e Julieta” muito original; com todo o romantismo e poética de Shakespeare unido a toda a alegria, dinamismo e ambiente festivo do teatro de rua, lugar a que pertence o grupo. Este trabalho é resultado de uma intensa busca por uma linguagem própria em que se pode combinar muitos aspectos: a paixão pelo teatro de rua; as habilidades de cada um dos integrantes do grupo; pois todos possuem uma formação completa, o circo, a música, a dança e o balé; e o interesse em mergulhar nas entranhas do país (junto com o desejo de interromper), pois estava acontecendo</p>	

com muitas grupos de teatro rua, onde o texto acabou por ir desaparecendo de suas montagens. [...] “Romeu e Julieta” mantém em seus rostos a inocência, ingenuidade adolescente, cheia de doçura e amor, aspectos que são transmitidos através da música, com românticas canções populares brasileiras interpretadas pelo grupo. O Romeu do Galpão se move sob pernas-de-pau, Julieta nas pontas do pé e os outros personagens sob a corda bamba, caminham no cenário dando a sensação de que vão cair. Mas isso não se trata de uma exposição da habilidade dos atores. A intenção de Gabriel Villela, diretor convidado, era dar a constante sensação da precipitação, porque esse é o cerne da montagem: é pela precipitação dos jovens amantes que se chega a tragédia, a morte.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: O Globo	Data: 8/7/1996
Título da matéria: Galpão encanta a Europa com Shakespeare:	Título do Caderno: Segundo Caderno
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Bárbara Heliodora
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Divulgação	Legenda da Foto: O Grupo Galpão numa encenação de “Romeu e Julieta” no Rio de Janeiro

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: Com trilha sonora brasileira, grupo apresenta “Romeu e Julieta” com sucesso.
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo	

<p>Galpão</p> <p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Vladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Lourenço</p> <p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: A montagem de “Romeu e Julieta” do Grupo Galpão, dirigida por Gabriel Villela, continua sua bela carreira internacional de sucesso neste chuvoso verão europeu. Primeiro, a convite da organização Theater der Welt, constituída por críticos alemães, ela foi participar do Festival em Dresden. [...] A crítica alemã foi entusiástica. Disse o “Sächsische Zeitung”; “Uma trupe de saltimbancos com os recursos de circo, da commedia dell’arte e de valores da cultura brasileira. Linguagem de pura poesia.” Diz o “Dresden Zeitung”; “Nada soa exagerado ou ridículo na montagem. As cenas são interpretadas com tal plasticidade que o sentido das palavras não faz mais falta. A música popular brasileira acompanha a ação</p>	

complementando a estrutura das cenas, fazendo co que o final trágico se converta em alegria”. Transbordantes de alegria, os integrantes d’O Galpão vieram continuar sua excursão na terra natal do autor de seu maior sucesso. Ficaram deslumbrados com o “Ricardo III” da Royal Shakespeare Company, e mais que desapontados com o “Romeu e Julieta” da mesma companhia. [...] O espetáculo é apontado em uma tenda de circo armada no parque de Battersea, que com uma forte chuva de verão ficou pouco acessível. Mas o público presente, embora menor do que seria de desejar ou esperar, ficou muito entusiasmado. A Inglaterra não chegou a assustar o Galpão, e apesar da tensão causada pela chuva, todo o elenco pisou a grama do parque londrino com ar de quem sabia que Shakespeare os receberia bem em sua terra. A alegria da encontrada no elenco já é em si contagiante, e mesmo com a língua estranha os ingleses podiam seguir com facilidade o espetáculo, reagindo a detalhes e ironias. A perda maior para um público que não fala português, parece-me, fica na música: muito embora o ritmo e a melodia indiquem a sintonia das várias canções com o clima da ação, eles não podem apreciar até que ponto as letras expressam a emoção encenada no momento. É preciso elogiar a disciplina do grupo que, ao longo desses já quatro anos de carreira, tem mantido o espetáculo vivo, enfrentando-o com uma alegria e um frescor que superam até mesmo condições adversas como a chuva londrina. O sábado trouxe bom tempo, um teatro cheio e ingleses comovidos até as lágrimas. E depois de ir a Stratford cumprimentar Shakespeare, “Romeu e Julieta” se apresenta em Madrid onde na certa será muito bem recebido.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: El País	Data: 14/07/1996
Título da matéria: Los sin techo de la escena	Título do Caderno: S/T
Página: p. 6	Matéria assinada: Não Nome:
Possui fotografias: Sim Fotógrafo:	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 15/7/1996
Local da apresentação: Praça Maior de Madrid, Madrid	Título do Texto: Romeo y Julieta, em La Plaza Mayor com entradas libres / Shakespeare sobre rodas
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi	Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio

<p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Escríma – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: [...] E a responsabilidade de amenizar as noites do público recaiu sobre um grupo que chega do Brasil, com uma versão bastante peculiar de “Romeu e Julieta”, de William Shakespeare. Galpão, este é o nome do grupo de teatro de rua brasileiro, que traz sua montagem desta famosa tragédia reduzida a cenografia de um carro enfeitado por plantas. “Os atores cantam, dançam e representam em todas as partes deste carro”, explicam os representantes do grupo que chega a Madrid, depois de se apresentar na Alemanha. O grupo recebeu por este espetáculo o prêmio de melhor espetáculo do ano passado na Bienal de Artes de São Paulo. Todo o espetáculo foi criado para a rua. “Este Romeu e Julieta com cara de goiabada com queijo, é uma declaração de amor feita a Shakespeare e ao artista mambembe”, diz Gabriel Villela, diretor da montagem, onde os atores utilizam também de técnicas de circo.</p>	

São atores. Mas também acrobatas, músicos e malabaristas, palhaços. É o grupo brasileiro Galpão, uma companhia de tetro de rua, que amanhã, na Praça Maior de Madrid, apresentam sua particular versão de “Romeu e Julieta” de Shakespeare. Uma versão dinâmica, atrevida e inovadora da tragédia do dramaturgo inglês.

William Shakespeare não é avesso ao progresso ou os meios de locomoção. Seu "Romeu e Julieta" chega amanhã, sobre rodas, a Praça Maior de Madrid, no carro do grupo brasileiro Galpão, uma das mais prestigiadas companhias de teatro de rua de todo mundo.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: El Nacional	Data: 17/06/1997
Título da matéria: El público recuerda sus aplausos y lós comenta	Título do Caderno: S/T
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Martin Hann
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Jesus Castillo	Legenda da Foto: El grupo brasileño Galpao fue uno de lós más ovacionados por el público

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: Praça França, Venezuela	Título do Texto: Romeo y Julieta: La humildad llega al espectador
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental –	

Fernando Muzzi  
Preparação vocal – Babaya  
Minuetos musicais – Paula Martins  
Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque  
/ Grupo Galpão  
Bonecos – Agnaldo Pinho  
Iluminação – Wagner Freire  
Figurino – Luciana Buarque  
Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi  
Assistente de figurino – Maria Castilho  
Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves  
Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /  
Helvécio Izabel  
Aeróbica – Júnia Portilho  
Esgrima – Máqui  
Fotos – Miguel Aun  
Direção de produção – Chico Pelúcio /  
Regiane Miciano / Gilma Oliveira  
Operação de luz – Wladimir Medeiros  
Programação visual – Lápis Raro  
Assistente de produção – Virgínia Dias  
Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: Baseada na tragédia de William Shakespeare, o Grupo Galpão do Brasil, traz uma proposta popular e divertida sobre a tragédia dos amantes de Verona. A formula para levar esta obra clássica do teatro elisabetano às ruas foi utilizar técnicas circenses, misturando um pouco de comédia, música e festas populares com a intenção de fazer este texto acessível a uma grande comunidade popular, o que de outra forma o enxergaria como algo distante. Seu diretor, Gabriel Villela, tomou como primordial o impacto visual da montagem através dos figurinos e elementos utilizados para a representação, em troca da sutileza da poesia do texto. Assim, sem distorcer as palavras de Shakespeare, Romeu e Julieta passam a ser, um signo, evocado através do circo dos amantes de Verona, e não eles próprios, interpretando sua tragédia. Foi necessária uma dose de melodrama, que, sem intenção de desqualificar, deu a montagem mais força para dominar o público, que vaga livre, comenta, ri e se distraem com as coisas ao redor. Ao ver Romeu em palafitas declarando seu amor a Julieta, que pousa como umas bonecas de cerâmica em uma caminhonete Chevrolet, nos afastaram de qualquer dificuldade em entender que ambos, são palhaços, que com a mais pura autenticidade, com seus rostos pintados, carregando com dignidade uma indumentária que já foi bonita, formam uma visão da representação através do espelho cômico, sobre a qual foi uma fabulosa apresentação do trabalho original. Têm em seu favor, não terem caído numa paródia burlesca. Desde o início, com a música, os gestos exagerados, os bonecos e o contato com o público, percebe-se uma coerência na proposta direcionada às pessoas, através do teatro de rua. Com os elementos mais simples, com os recursos mais antigos: a palavra, o gesto, o movimento e a música, o Grupo Galpão com suas armadilhas encantadoras, atrai a atenção do público que não se importa por estar em pé, esforçando-se para ver as grandes transformações que ocorrem a cada dez minutos na cena. A humildade com que esta montagem trata o texto faz com que o mesmo alcance o espectador de maneira natural e sobre tudo, emocionante. Mais uma vez, montagens como esta, solidificam a universalidade e a genialidade de William Shakespeare.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Opinión	Data: 21/06/1997
Título da matéria: S/T	Título do Caderno: S/T
Página: p.20	Matéria assinada: Sim Nome: Vladimir Torres
Possui fotografias: Não Fotógrafo:	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: Praça Caraqueña, Bolívia	Título do Texto: El teatro outra vez
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental –	

Fernando Muzzi

Preparação vocal – Babaya

Minuetos musicais – Paula Martins

Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque

/ Grupo Galpão

Bonecos – Agnaldo Pinho

Iluminação – Wagner Freire

Figurino – Luciana Buarque

Manutenção de figurinos e adereços – Wanda

Sgarbi

Assistente de figurino – Maria Castilho

Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves

Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /

Helvécio Izabel

Aeróbica – Júnia Portilho

Esgrima – Máqui

Fotos – Miguel Aun

Direção de produção – Chico Pelúcio /

Regiane Miciano / Gilma Oliveira

Operação de luz – Wladimir Medeiros

Programação visual – Lápis Raro

Assistente de produção – Virgínia Dias

Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: [...] Ocorre que neste Festival tivemos uma vez mais a sorte e o privilégio de ser testemunhas de como através de uma montagem teatral, se tornou evidente a universalidade de Shakespeare, a capacidade mágica de o teatro seduzir, e o valor da poesia hierarquizada e sem concessões. [...] a montagem de “Romeu e Julieta” do Grupo Galpão, do Brasil, é em si mesmo prova suficiente de que fazer teatro popular não implica em sacrificar nem o voo poético de uma ideia, nem a beleza de um texto, e de que a ocasional ocorrência deste sacrifício, só responde a subestimação do público por parte de quem pretende se fazer acessível. A medida que desfrutava o espetáculo, abstraia-me por instantes de minha própria fascinação para então observar satisfeito como um mar de gente atenta participava da mesma emoção profunda. A magia do teatro por sobre a barreira do idioma surtia efeito, convertendo a Praça Caraqueña na mansão veronesa, e a nossa tarde na noite de lua cheia dos amantes

adolescentes. Se algo é inerente a obra de Shakespeare é sua condição de espetáculo popular. Shakespeare escrevia para o povo, patrocínios à parte, sua companhia viveu com o sucesso de bilheteria. [...] Os Atores do Galpão ganharam a atenção do público assim que apareceram com seus trajes de circo e música contagiosa, antecipando os códigos que regem a ilusão, mostrando que suas ferramentas eram a simplicidade e a verdade, contida na madeira e nos adereços de papelão, e não precisava de mais nada para que a poesia tomasse posse do espaço, conduzida pela mão por esses atores extraordinários. Assim traduziram os cem minutos da obra, diante o assombro do público que só interrompia o silêncio para imergir em aplauso incontrolável por trás das cenas “Do balcão” – montada sem tirar uma palavra de Shakespeare – e a morte de Mercúrio, marcada por uma interpretação de primeira. A multidão na Praça compartilhou o ardor e a impaciência dos adolescentes apaixonados, a cumplicidade do frade que fazia uma serenata, tocando em seu sax a melodia cinematográfica de Zeffirelli; a solidariedade da Ama com sua alegria e ações generosas; a dor do exílio de Romeu há quem queríamos acompanhar em sua saída do círculo – que era também cenário –; a impotência diante a tragédia iminente, e a morte como - em um belo tributo ao ballet –; e da Julieta que reclama a seu amante o egoísmo de não tê-la deixado uma gota do veneno que ele bebeu. Para muitos, me atrevo a afirmar, este foi talvez o primeiro encontro com o teatro. Viram um trabalho impecável, que sem serve dúvida ao propósito proselitista de ganhar novos adeptos para o desfrute das artes cênicas. Assim se constrói um público, e quando o Festival através de grupos como Galpão cumpre com esse papel, não nos cabe mais que celebrá-lo.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: El Carabobeño	Data: 23/06/1997
Título da matéria: Grupo Galpao, de Brasil, se presenta hou em Valencia	Título do Caderno: S/T
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Alfredo Fermín
Possui fotografias: Não Fotógrafo:	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: Valênciia	Título do Texto: Su espetáculo de calle “Romeo y Julieta”, será ofrecido AL frente Del Teatro Municipal, donde habrá um entarimado especial para que el público ló disfrute, gratuitamente, por cortesia de La alcadia
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela	

<p>Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão</p> <p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço</p> <p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
Apoiadores/patrocinadores:	
<p>Resumo da Matéria: Uma das expectativas criadas no Festival Internacional de Teatro, que tem como sede Valencia, chegará nesta tarde com a apresentação do Grupo Galpão, do Brasil, que traz seu espetáculo “Romeu e Julieta” [...]. São os detalhes excêntricos que recheiam este “Romeu e Julieta”, inspirado na obra de Shakespeare, que seriam inimagináveis, que põe a magia através do misto poético de seus elementos. “Existe em “Romeu e Julieta” uma rara intuição teatral ligada à vitalidade e a alegria desenfreada de seus atores, isto produz um espetáculo espontâneo que faz com que o público passe do pranto para a gargalhada”. “Romeu e</p>	

“Julieta” é o resultado da busca de uma linguagem própria, em que se combina a paixão pelo teatro de Rua, as habilidades dos atores, com o interesse em conhecer as raízes do país, e uma ânsia por impedir, como vêm acontecendo a muitas companhias, o desaparecimento do teatro de rua por completo. O Grupo Galpão, que vem de Belo Horizonte, no Brasil, e desenvolve há 15 anos um trabalho com o teatro de rua. Seus integrantes são artistas completos que dominam técnicas circenses, atuam sobre palafitas, dançam, cantam e tocam instrumentos musicais. O diretor da peça Gabriel Villela é uma das figuras jovens mais importantes do teatro brasileiro que tem ganhado nos últimos três anos, 78 prêmios.

### **Esperando o Brasil**

A presença da montagem do Brasil nesta tarde tem sido esperada com impaciência por quem tem frequentado o Festival Internacional de Teatro, pois, de todas as companhias estrangeiras que tem se apresentado até agora, apesar de terem trazidos espetáculos de alta qualidade, não produziram o impacto que se esperava, pois, as encenações regionais tem estado à altura e são elas que até então criaram todo o fervor e entusiasmo coletivo, o que vem produzindo o confronto das artes cênicas [...].

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Ciudad Guayana	Data: 30/06/1997
Título da matéria: Galpão y su teatro de La calle cerraron La fiesta	Título do Caderno: Cultura
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Luisa Villarroel
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Sergio Valor	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: Concha Acústica, São Félix, e Teatro de Piedra, Macagua	Título do Texto: La XI edición Del Festival Internacional de Teatro de Caracas no pudo Haber um mejor cirre em La subsede Ciudad Guayana. La energia de lós jóvenes teatreros brasileños se puso de manifesto em toda esa tormenta creativa que fue “Romeo y Julieta”.
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros	

<p>Cenografia – Gabriel Villela</p> <p>Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão</p> <p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto</p> <p>Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço</p> <p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: Altos e baixos, ruivos e morenos, com cabelo curto, cumprido, com e sem lentes, os integrantes do Grupo Galpão do Brasil, impressionaram com seu frescor e espontaneidade o público que correu ao vê-los na Concha Acústica, em São Félix, e no <i>Teatro de Piedra</i>, em Macagua. Baseada na tragédia de William Shakespeare, “Romeu e Julieta”, o grupo brasileiro trouxe uma proposta popular e divertida sobre a tragédia dos amantes de Verona. A fórmula que empregaram para colocá-la em cena foi a das técnicas circenses,</p>	

mesclada com um pouco de comédia, músicas e festas populares com a única intenção de fazer o texto acessível à comunidade. Sem desvirtuar o sentido das palavras de Shakespeare, “Romeu e Julieta” passa a ser com o Grupo Galpão, e aos jovens amantes, personagens através do circo. Para ele usaram o melodrama, para poder alcançar esta força que é necessária para dominar o público que vê este tipo de espetáculo de rua. O fato de Romeu andar por palafitas, e Julieta caminhar nas pontas sobre uma velha caminhonete veraneio, torna mais evidente que eles são uns palhaços, com o rosto todo pintado, e, portanto se trata de uma representação do ponto de vista cômico da fabulosa obra original. Sem ter caído em uma paródia burlesca. Sem dúvida alguma que esta é uma proposta dirigida ao público por via do teatro de rua. Conquistaram o público com seu encanto, que não se importou de estar mais de uma hora em pé, ou sentado no chão, se esforçando por ver cada uma das cenas. Uma bonita atuação foi o que trouxeram a Cidade Guayana, os artistas de rua. E o português não foi problema para quem assistiu a montagem.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Com a Psicanálise	Data: 1998
Título da matéria: O que o autor quis dizer	Título do Caderno: S/T
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Marcello Castilho Avelar
Possui fotografias: Sim Fotógrafo:	Legenda da Foto: Romeu e Julieta em montagem do Grupo Galpão

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: A autonomia da obra de arte frente a seu autor remete a um ponto significativo: até onde as qualidades da criação decorrem da vontade consciente do artista?
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão	

<p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: Nestes tempos em que o texto clássico voltou a moda no teatro, e no cinema, sobem e cotação, também, frases como “o espetáculo expressa exatamente o que o William Shakespeare pretendeu com “Romeu e Julieta” ou” o filme desrespeita completamente o espírito do autor”. A maior parte das pessoas que leem opiniões como esta em críticas provavelmente não percebem que elas padecem de dôis vícios. Em primeiro lugar, sua demanda é por um objetivo impossível – afinal, ninguém poderia saber o que William Shakespeare ou qualquer outro autor menos cotado realmente pretendeu, o máximo seria conhecer o que ele afirmou pretender (que, no caso específico de Shakespeare, significa “nada”, já que o sujeito teve a vida discreta e sem registros que ela não concedeu a nenhuma de suas personagens). Em</p>	

segundo lugar, mesmo se as aceitarmos como verdadeiras, elas são incompletas: a “o espírito do autor” deveria ser acrescentado a um contexto: “Fulano quis dizer isso às pessoas de seu tempo, espaço e cultura”. [...] debater o choque entre a “vontade do autor” e a “vontade do texto”. Afinal, como normas jurídicas, obras de arte costumam sobreviver a seus autores e contextos, além de, depois de tornadas públicas, ganharem autonomias e relação aos criadores e, frequentemente, produzirem interpretações que os artistas jamais imaginariam. Quando se trabalha em teatro ou cinema, o fato de que os autores escrevem para determinada situação cultural e histórica fica muita clara numa questão prática: a necessidade em se realiza cortes em textos clássicos. Boa parte da dramaturgia internacional foi criada para num período em que o público era menos disciplinado e contemplativo que o de hoje, conversava, comia e se levantava nos espetáculos como se estivessem em sua casa; para estas plateias, textos como “Romeu e Julieta”, de Shakespeare, ou “O avarento” de Molière, mencionam em diversas cenas fatos anteriores a elas. [...] a autonomia da obra de arte frente a seu autor, por exemplo, remete a um ponto significativo: até onde as qualidades da criação decorrem da vontade consciente do artista? Deste ângulo a verdadeira vontade do criador seria aquela que inconsciente inscrita em sua criação, que revelaria possibilidades, ideias, sentimento ou desejos de que o próprio artista nunca teria consciência. A história por, por sua vez, se encarregaria de alterar a obra através da transformação de seus interpretes últimos, os espectadores. [...] O gosto do homem do século XVI considerava inadmissível o final de “Romeu e Julieta”. [...] Ao considerar o texto como medo pretexto para outra obra, à cultura humana, ao invés de diminuir, abriu-se nova possibilidade.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Hoje em dia	Data: 18/06/1998
Título da matéria: Uma antiga história de Amor: O Grupo Galpão encena a partir de amanhã, no Cine Horto, seu espetáculo mais querido pelo público: “Romeu e Julieta”	Título do Caderno: Cultura
Página: p.1	Matéria assinada: Sim Nome: Miguel Anunciação
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Pepecaivo	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: Rara magia
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão	

<p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	

Resumo da Matéria: No teatro, só de raro em raro algum espetáculo alcança a magia. “Plana livre de armação”, como a manhã de João Cabral. O “Romeu e Julieta” do Galpão é um desses ovos de indez. Senão, como entender que alguém caia em lágrimas numa praia, sol a pino, Natal/RN, ao retomar a emoção “daquela atriz deitada sobre a pedra, azul de frio, a chuva fina e constante caindo em Ouro Preto”? e emoção idêntica, fruto da experiência, revelada em Salvador, em Porto Alegre, em Curitiba, em Araxá...

São gentes e destinos díspares tocados com a estreia de 12 de julho de 1992. Mas não os únicos inexplicáveis a rondarem esse espetáculo, cercado de “ohs!” por todas as cidades por onde passou – mais de 100 em todo o mundo. O primeiro deles envolveu o diretor Gabriel Villela.

[...] até ali o Galpão era basicamente um grupo ao rés do chão. E entre os cinco esquetes-testes (Calderón de La Barca, Guimarães Rosa, Morte e Vida Severina, uma revista nacional e Shakespeare) venceu o bardo. A cena encantada de hoje delineou-se aos poucos. No trajeto para o aeroporto, Gabriel mandou parar o carro: encontrara o guarda-chuva esfarrapado cobrindo um modesto carrinho de sorvetes. Um dia, a surrada Veraneio com que o grupo se deslocava passou de acessório a cenário: “Margarida ganhou sua atriz”. Brinca Rodolfo. Cacá Brandão, até então mero amigo, já virara dramaturg – são dele as inserções além de Shakespeare. Arildo Barros fora guindado a assistente de direção [...].

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: O Dia	Data: 27/08/1999
Título da matéria: Romeu e Julieta vão à praia do Leme	Título do Caderno: Show e Lazer
Página: S/P	Matéria assinada: Não Nome:
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Divulgação	Legenda da Foto: Romeu e Julieta, do Grupo Galpão ganha montagem ao ar livre

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: Praia do Leme	Título do Texto: Grupo Galpão encena Shakespeare misturado com circo
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi	Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio

<p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: [...] A tragédia dos amantes de Verona ganha, com essa versão, um sotaque mineiro e usos de técnicas inovadoras para uma montagem de Shakespeare, como os malabarismos de circo e a mistura entre melodrama e comédia, cantos e festas populares. Além disso, o Galpão usa elementos da cultura brasileira, espalhadas nos adereços, na música e na figura do narrador uma espécie de regente de toda peça. Sua presença e sua linguagem são inspiradas na língua peculiar do sertão de Minas imortalizada por Guimarães Rosa.</p> <p>Mesmo com tantas atualizações, a encenação segue fiel aos versos de shakesperianos através da clássica tradução de Onestaldo de Pennaforte. O clássico “Romeu e Julieta” narra à tragédia do amor, da liberdade, da morte conduzida pela velocidade própria dos jovens amantes, impossibilitados de ficar juntos por causa da eterna briga entre suas famílias.</p>	

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Estado de Minas	Data: 6/11/1999
Título da matéria: Nota	Título do Caderno: Espetáculo
Página: p.3	Matéria assinada: Sim Nome: Sérgio Rodrigo Reis
Possui fotografias: Nao Fotógrafo:	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 18 a 21/11/1999
Local da apresentação: Teatro Sesiminas	Título do Texto: Galpão vence festival de San Antonio, Texas
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi	

<p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	<p>Resumo da Matéria: O Grupo Galpão encantou os norte-americanos que assistiram ao 1º Festival, que aconteceu no último domingo, naquela cidade do Texas. O espetáculo “Romeu e Julieta”, com direção de Gabriel Villela, foi escolhido pelo júri local como o melhor encenado durante o evento. A montagem já havia sido encenada na Inglaterra com boa repercussão [...].</p>

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Correio da Bahia	Data: 11/11/1999
Título da matéria: Romeu e Julieta tem versão mambembe	Título do Caderno: Interior
Página: p.7	Matéria assinada: Não Nome:
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Claudionor Júnior	Legenda da Foto: apresentação do Grupo Galpão, em pleno Campo Grande, fascinou a plateia.

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: S/T
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi	

<p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Escríma – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: O amor impossível dos amantes de Verona invadiu ontem a tarde a Praça do Campo Grande. O conhecido grupo mineiro Galpão apresentou sua versão de “Romeu e Julieta”, dirigida por Gabriel Villela, para um público variado, que vibrou e se emocionou com a inesquecível história de William Shakespeare. A mistura de pernas-de-pau, acordeons, saxofones, maquiagem circense, bastidores abertos e a utilização de um carro velho como principal elemento cênico deram um tom moderado e inusitado ao drama, tornando-o ainda mais movimentado.</p> <p>“Achei maravilhoso”, repetia a dona de casa Célia Maria Santana, 50 anos. Confessando estar passando por ali quando a aglomeração chamou sua atenção, ela não se arrependeu de ter atrasado um pouco a volta para casa. Este encantamento era compartilhado por todos que</p>	

assistiram, durante mais de uma hora, ao espetáculo. Crianças, vendedores ambulantes, aposentados, pipoqueiros, estudantes. Todos foram capturados pela clássica história, contada de um modo diferente, à sombra das árvores e sob o canto dos pássaros.

“Deveria ter uma peça dessas aqui pelo menos duas ou três vezes por semana. É uma coisa importante, que falta na Bahia. Achei muito maravilhoso, deixa as pessoas mais felizes”, opinou Anderson Rodrigues, 20 anos, estudante de engenharia Mecânica. Para a pequena Jacicleide Santos Oliveira, 7 anos, que acompanhou todo o enredo fascinada, tudo foi “lindo”. “O que eu gostei mais foi da *Julieta*”, declarou, garantindo não ter achado a peça nem um pouco triste.

Criado há 18 anos em Belo Horizonte, o Grupo Galpão segue a verdadeira tradição do espetáculo de rua, que vem desde Molière, chegando a “passar o chapéu” no final das apresentações, o que pelo menos garante uma cervejinha depois. “É uma brincadeira”, Admite Arildo de Barros, assistente de direção. A peça “Romeu e Julieta” é apresentada pelo grupo há sete anos e já esteve em Londres, Alemanha e Espanha, sempre obtendo a mesma recepção emocionada do público. “A reação é sempre feliz”, garante atriz Teuda Bara, que fez a ama de Julieta.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: O tempo	Data: 18/11/1999
Título da matéria: A evolução de um grupo camaleônico	Título do Caderno: Magazine
Página: p.4	Matéria assinada: Sim Nome: Ailton Magioli
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Editoria de Arte	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: Eduardo Moreira avalia a trajetória do grupo: a despeito do prestígio conquistado, Galpão luta por patrocínio.
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi	Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio

<p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: Trecho do livro “Grupo Galpão – 15 anos de Risco e Rito”, Carlos Antônio Brandão. “No dia 11 de setembro, a Esmeralda parte para Ouro Preto: dentro dela calavam-se as expectativas, tensões e esperanças alimentadas durante nove meses de trabalho. Às 9:30 do dia seguinte, um sábado chuvoso, encontramos nossa Esmeralda atolada diante do adro da Igreja de São Francisco de Assis, local onde iniciara o trabalho do grupo e da estética prevista para aquela tarde. Depois de várias tentativas, conseguimos posicionar o veículo e começar os preparativos para a apresentação, sempre sob chuva, fato que seria comum nas primeiras apresentações do espetáculo e nas futuras estreias do grupo. Nos corredores laterais da igreja, os atores espantavam o frio tomando conhaque, exercitando-se e preparando as músicas e instrumentos. Concluída a tradicional “rodinha”, eles entram em cena às 4 horas da tarde. Sob chuva e o</p>	

nervosismo intenso, o espetáculo ganha ritmo, equilíbrio e inebria uma multidão de espectadores, críticos e alguns bêbados e guarda-chuvas. Gabriel encosta-se na porta da igreja e coloca um pano sobre a cabeça. Entusiasmada, a plateia se esquece da chuva e começa a aplaudir o espetáculo no meio das cenas. Ao final, estendida no chão Wanda – Julieta mantém ereta a flor com que morre, na qual se vê o tremor do frio que entra sob o corpo deitado: “Eis uma grande atriz”, avalia o diretor. Encharcados, os instrumentos mal funcionam na bandinha final. Diante de todos, inclusive Aleijadinho, vibram a coragem dos atores e o clima épico e cósmico que envolveu a montagem. O chapéu é rico e recolhe mais de um milhão e duzentos mil cruzados”.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Estado de Minas	Data: 16/02/2000
Título da matéria: Galpão para inglês ver	Título do Caderno: Espetáculo
Página: p.6	Matéria assinada: Sim Nome: Helvécio Carlos
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Paulo Filgueiras	Legenda da Foto: Romeu e Julieta, o encantamento universal

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: S/T
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi	

Preparação vocal – Babaya  
 Minuetos musicais – Paula Martins  
 Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque  
 / Grupo Galpão  
 Bonecos – Agnaldo Pinho  
 Iluminação – Wagner Freire  
 Figurino – Luciana Buarque  
 Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi  
 Assistente de figurino – Maria Castilho  
 Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves  
 Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /  
 Helvécio Izabel  
 Aeróbica – Júnia Portilho  
 Esgrima – Máqui  
 Fotos – Miguel Aun  
 Direção de produção – Chico Pelúcio /  
 Regiane Miciano / Gilma Oliveira  
 Operação de luz – Wladimir Medeiros  
 Programação visual – Lápis Raro  
 Assistente de produção – Virgínia Dias  
 Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: Em Londres não há quem desconheça a obra de William Shakespeare, mas a partir de julho, uma de suas peças mais conhecidas – Romeu e Julieta – vai ser o centro das atrações na capital inglesa. É quando entra em temporada no Globe Theater, o espetáculo do Grupo Galpão. A montagem foi escolhida pela Royal Shakespeare Company para ser atração do Festival de Verão promovido no mesmo palco onde o bardo montou muitas peças. Eduardo Moreira, diretor da companhia mineira, embarca hoje para a Europa onde vai acertar os detalhes de produção. “O espetáculo foi feito para espaços abertos e agora, em um legitimo palco elisabetano algumas adaptações no palco serão exigidas”, explica o diretor.

Os ingleses vão ter motivos de sobra para não perderem o espetáculo. A começar pelo caráter de ineditismo em torno da montagem mineira. “Romeu e Julieta” nunca, nem mesmo no século XVII, foi apresentada no Globe. A própria leitura do Galpão, que foge a tradição das montagens shakespearianas é outro atrativo para os ingleses. “A apresentação é de extrema importância,

tanto quanto nossas apresentações no Brasil” compara Moreira. Ele não esconde sua ansiedade quando o assunto é a receptividade dos ingleses à montagem. “A principio vão estranhar, mas devem gostar. Shakespeare é muito sedimentado na Inglaterra. Contudo – pondera – como os ingleses formam o povo que mais ama teatro no mundo acredito que vão gostar do nosso trabalho”.

Enquanto não embarca para Londres, o Galpão se divide em sua agenda no Brasil. Em BH, o grupo apresenta amanhã até domingo, “Um Moliére Imaginário”.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Jornal do Brasil	Data: 22/02/2000
Título da matéria: Brasileiros na casa de Shakespeare	Título do Caderno: S/T
Página: p.8	Matéria assinada: Sim Nome: Ana Cecília Martins e Cláudia Miranda
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Divulgação	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: Gabriel Villela leva sua versão de 'Romeu e Julieta' para o Globe Theatre, em Londres, durante festival que festeja os 500 anos do descobrimento do Brasil.
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo	Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei

<p>Galpão</p> <p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Vladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Lourenço</p> <p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: Um Shakespeare com sotaque mineiro vai invadir o palco do maior templo shakespeareano do mundo.[...]. [...] Prestígio pouco é bobagem. É a primeira vez que artistas brasileiros se apresentam na casa. “Esse convite é o melhor troféu que já recebi na vida”, festeja Gabriel. [...] A temporada da peça de Gabriel no Globe Theatre faz parte de um grande evento, o Festival Brasil 500 anos, organizado pela embaixadora brasileira em Londres [...]. Mesmo assim, “Romeu e Julieta” é um caso a parte. Foi o único espetáculos que os ingleses pediram pra ver. “Fui convidado diretamente pelos membros do Globe Theatre”, orgulha-se Gabriel. Os ingleses se renderam completamente à versão brasileira “queijo minas com goiabada” – a</p>	

definição é do próprio Gabriel – do clássico de Shakespeare em 1996, durante uma apresentação do espetáculo nas ruas de Londres. O Grupo Galpão viajou com o projeto Minas, além das Gerais [...]. “Fomos muito bem recebidos pelo público”, lembra Gabriel. Na plateia também estavam os diretores da Royal Shakespeare e do Globe Theatre. O toque caipira-circense que Gabriel imprimiu à trágica historia de amor impossível entre filhos de duas famílias inimigas mortais, encantou tanto os ingleses que eles chegaram a comparar a sua montagem com as autênticas encenações que Shakespeare fazia no século XVI. Uma verdadeira viagem no tempo. “Imagine, os estudiosos de Shakespeare ficaram encantados com o nosso trabalho. Disseram que a nossa montagem conseguiu dar a leveza e a eficiência que o próprio Shakespeare chegou a frisar ser importante”, diz o diretor [...].

O diretor de teatro inglês Paul Heritage, responsável pela programação de teatro do Festival Brasil 500, diz que a primeira passagem do Grupo Galpão por Londres fascinou os ingleses a ponto de boa parte dos ingressos para a nova temporada da peça na cidade estarem vendidos. “Não sei o numero certo de bilheterias compradas, mas a bilheteria do Globe Theatre já contabilizou, ate a ultima terça-feira, U\$\$ 15 mil em entradas vendidas. Para uma peça que só vai estrear em julho é muita coisa. O que mostra expectativa das pessoas em relação ao espetáculo”, fala Paul Heritage [...].

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Evening Standard	Data: 13/07/2000
Título da matéria: O Volvo, Volvo, wherefore art thou, Volvo?	Título do Caderno: Going Out Reviews
Página: p. 55	Matéria assinada: Sim Nome: Patrick Marmion
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Alastair Muir	Legenda da Foto: Two-hour traffic: Fernanda Vianna in Romeu and Juliet

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: Love, and a Volvo estate
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi	

Preparação vocal – Babaya  
Minuetos musicais – Paula Martins  
Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque  
/ Grupo Galpão  
Bonecos – Agnaldo Pinho  
Iluminação – Wagner Freire  
Figurino – Luciana Buarque  
Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi  
Assistente de figurino – Maria Castilho  
Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves  
Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /  
Helvécio Izabel  
Aeróbica – Júnia Portilho  
Esgrima – Máqui  
Fotos – Miguel Aun  
Direção de produção – Chico Pelúcio /  
Regiane Miciano / Gilma Oliveira  
Operação de luz – Wladimir Medeiros  
Programação visual – Lápis Raro  
Assistente de produção – Virgínia Dias  
Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: [...] Enquanto isso, os figurinos são de uma miscelânea gloriosamente irreverente, com a família de Julieta bizarramente vestida em calças de couro, enquanto sua ama volumosa tem selado em seus seios sacos de areia para e borlas para os mamilos – contrastando com Romeu e Julieta mais tradicionais, em seus tecidos brancos etéreos.

Também não existe dificuldade para Àqueles que não falam português, uma vez que a ação física é vigorosa é claramente demonstrou os sentidos.

Além disso, a música tocada pelos atores modula o humor entre comédia e tragédia - os dois reúnem em uma paródia de saxofone feita para o filme de Zeffirelli e Simon Bates [...].

Mas este não é apenas uma bufonaria é uma produção elegantemente decorada, com seus atores caminhando sobre palafitas e sua “Julieta” oscilando sobre sapatilhas de balé. Desta forma, o grupo sugere o cômico vertiginoso da história, mas o que mais impressiona é a capacidade dos atores de improvisar e adaptar-se às circunstâncias.

Durante a sensível cena da consumação na noite passada, uma besta de um helicóptero abafou a ação. Os atores responderam como se fosse um *Deus Ex Máquina* que veio para guinchar os amantes os levando a um final feliz. Claro que não foi o que aconteceu, e no topo de sua palhaçada e histrionismo, o Grupo nos oferece um tocante e doce final.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: The Times	Data: 14/07/2000
Título da matéria: Romeo's sax appel	Título do Caderno: Times 2 Arts
Página: p.29	Matéria assinada: Sim Nome: Benedict Nightingale
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Donald Cooper	Legenda da Foto: Romeu and Juliet prepare to wed in the Grupo Galpao production

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: Brazil makes a song and dance out of Romeo and Juliet at the Globe for
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvólio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi	

Preparação vocal – Babaya  
Minuetos musicais – Paula Martins  
Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque  
/ Grupo Galpão  
Bonecos – Agnaldo Pinho  
Iluminação – Wagner Freire  
Figurino – Luciana Buarque  
Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi  
Assistente de figurino – Maria Castilho  
Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves  
Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” /  
Helvécio Izabel  
Aeróbica – Júnia Portilho  
Esgrima – Máqui  
Fotos – Miguel Aun  
Direção de produção – Chico Pelúcio /  
Regiane Miciano / Gilma Oliveira  
Operação de luz – Wladimir Medeiros  
Programação visual – Lápis Raro  
Assistente de produção – Virgínia Dias  
Produção – Grupo Galpão

Apoiadores/patrocinadores:

Resumo da Matéria: O Frei Lourenço de Shakespeare geralmente surge como uma velha alma serena, [...] conversando com suas ervas, [...], mas os últimos dez dias em Stratford, têm nos mostrado que há maneiras muito diferentes interpretá-lo, na semana passada ele foi transformado por Des McAleer em um pregador feroz[...]. E agora aqui está ele de novo, transformado pelo ator brasileiro Chico Pelúcio em um cara *saz-playing*, que dá a todos os tons [...], e uma pitada de água benta.

A diferença é sintomática. O Romeu e Julieta da RSC's (Royal Shakespeare's Company) - quase que em excesso - deixa pouca dúvida de que você está vendo uma tragédia sobre as pessoas destrutivas de um lugar e seu desejo de morte. Grupo Galpão veio da América do Sul para nos lembrar de que durante a maior parte do tempo - a peça de Shakespeare é uma comédia - e, se apenas Tebaldo soubesse como manter seu temperamento e / ou o serviço postal entre Verona e Mântua tivesse sido menos como “North London” – mais eficiente - ela poderia ter

permanecido uma comédia. Através da audiênci, os visitantes brasileiros dançam com fitas e meios listradas. Eles golpeiam seus instrumentos de sopro, dedilham suas guitarras e cantam músicas folclóricas cativantes, escalando antes a pequena plataforma, com suas flores em relevo sobre suas janelas, subindo em cima de seu telhado. A ação se desenrola, em torno do veículo. A porta traseira abre e assim aparece Fernanda Vianna - uma atrevida Julieta - que oscila sobre as pontas dos pés. A janela da frente desce, e lá está Teuda Bara, a Ama, um vasto, personagem estridente, que têm como seios imensos sacos de compras de plástico cinza, que balança [...].

O público muitas vezes aplaudiu junto a música, e riu muito - e por que não? As influências do Grupo Galpão são populares e distintamente brasileiras: como o circo, teatro rústico (simples) e performance de rua. Eduardo Moreira – Romeu – se move principalmente em pernas-de-pau, e troca seus votos com Julieta em uma escada alta. As mortes são de Píramo e Tisbe, só que mais escandalosa. Mercúcio vêm com o nariz vermelho, sua dança e seus guinchos sobre o teto do carro. E Teobaldo, ostenta um bigode do cinema mudo, e tem trabalhado para manter junto a si a espada de madeira.

São sinais ocasionais – como o grito de Julieta, pela despedida do amante, suavemente pungente - que demonstra que os objetivos do grupo não são apenas lúdicos.

De fato, seu programa não descreve *Romeu e Julieta* como "uma tragédia de precipitação, uma tragédia adolescente, onde tudo acontece rapidamente: os personagens não param e pensam".

Entretanto, tudo rapidamente fica claro: graças aos grandes cortes, a noite corre em 90 minutos, enquanto a da RSC's a 210 a mais. Não parar pra pensar resume muito o espetáculo. Mas e a tragédia? Quando eu saí, os atores estavam dançando em volta dos cadáveres de Romeu e Julieta e o público estava aplaudindo em sincronia. Se alguém estava chorando era de prazer, e não de dor.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Hoje em dia	Data: 18/07/2000
Título da matéria: Londres recebe o Galpão com aplausos	Título do Caderno: Cultura
Página: p.5	Matéria assinada: Sim Nome: Miguel Anuciação
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Gustavo Campos	Legenda da Foto: Galpão é o primeiro grupo de teatro brasileiro a se exibir no teatro em que Shakespeare apresentava suas peças.

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: Atriz Vanessa Redgrave entacanta-se com a versão brejeira de “Romeu e Julieta”
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão	

<p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	

Resumo da Matéria: [...] Alvo do interesse até da rede de TV CNN/ Internacional (que na segunda-feira passada dedicou matéria de cinco minutos, longa para os padrões da emissora). O Galpão chama especial atenção por ser o primeiro grupo brasileiro ou de língua portuguesa a se exibir no Globe. O espaço reconstitui fielmente o teatro onde o grupo teatral de Shakespeare se apresentava [...].

**Mestranda:** Naiara Dias da Silva Campos

**Orientador:** Luiz Humberto M. Arantes

**Data:** 10/04/2016.

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Estado de São Paulo	Data: 25/07/2000
Título da matéria: Bandeira do Brasil dança no céu de Shakespeare	Título do Caderno: Caderno 2
Página: S/P	Matéria assinada: Não Nome:
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Divulgação	Legenda da Foto: Cena da peça concebida há oito anos para apresentar Shakespeare nas ruas brasileiras e que, apesar de parecer regional, acabou revelando-se universal.

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: S/L	Título do Texto: Montagem de “Romeu e Julieta”, do Grupo Galpão, ganha destaque em Londres
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela	

<p>Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão</p> <p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço</p> <p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
Apoiadores/patrocinadores:	
<p>Resumo da Matéria: [...] Na virada do milênio, é a bandeira brasileira que dança no céu de Shakespeare, como disse um dos diretores do Globe para o diretor Gabriel Villela [...]. A experiência de assistir ao hasteamento da bandeira brasileira no Globe Shakespeare Theatre despertou sentimentos intensos e contraditórios num emocionadíssimo Gabriel Villela: “Nada supera a experiência de ser chamado às pressas, enquanto os atores eram maquiados, para presenciar o hasteamento da bandeira brasileira no Globe Shakespeare Theatre”. “É um tremendo sinal de reconhecimento do nosso trabalho [...]”. É tudo de uma elegância! Este</p>	

mesmo diretor me disse que agora a língua do Globe é a portuguesa! É como se tivéssemos emplacado uma medalha de ouro, subido ao topo do pódio, em nome do teatro brasileiro”, comemora.

### **Destaque na imprensa**

Fotógrafos dos principais jornais britânicos maravilhavam-se com a oportunidade de registrar o clima circense da versão mineira de Romeu e Julieta e, encantados, pediam para que a nossa Julieta e o nosso Romeu se beijassem na frente do carro Volvo que decora o palco, durante as próximas três semanas, do Globe Shakespaer Theatre. O jornal vespertino inglês *Evening Standard* acalma os puristas dizendo que não há perigo de não se curtir a montagem brasileira de “Romeu e Julieta”, já que a história é tão conhecida e a versão do grupo mineiro é das mais vibrantes. A *Time Out*, principal publicação cultural da Inglaterra, trouxe, na semana passada, na capa interna da revista, o cartaz da montagem mineira da tragédia dos jovens da família Montecchi e Capuletti, o que mostra a expectativa em torno dessa estreia brasileira no cenário teatral inglês. [...] Para Eduardo Moreira [...] é “o coroamento de um espetáculo que apesar de parecer tão regionalista, tão específico, se mostrou universal”. “Mesmo sendo concebido para as ruas do Brasil, é fiel ao texto original e seu sucesso comprova isso”, conclui [...].

### **Arquétipos**

[...] “Este espetáculo é feito em cima de um arquétipo dinâmico, visual, de reconhecimento imediato. É fácil comprovar isso observando a reação das crianças daqui, que já nasceram com Shakespeare no DNA. Elas adoram e entendem o espetáculo”. [...] “Não conheço ninguém no Brasil, capaz de fazer Shakespeare de forma tão delicada e verdadeira como o Galpão”, afirma [...].

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 29/05/2015.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPAO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Estado de Minas	Data: 07/02/2001
Título da matéria: Shakespeare à mineira	Título do Caderno: Segunda Seção - Espetáculo
Página: p.1 e 2	Matéria assinada: Sim Nome: Sérgio Rodrigo Reis
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Não (Reprodução)	Legenda da Foto: Cartaz da apresentação de “Romeu e Julieta”, com o Grupo Galpão, no Globe Theatre, em Londres.

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 07 a 11/02/2001
Local da apresentação: Palácio das Artes	Título do Texto: Galpão traz de volta “Romeu e Julieta”, releitura única e de grande força cênica
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela	

<p>Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão</p> <p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço</p> <p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
Apoiadores/patrocinadores: Petrobrás	

#### Resumo da Matéria:

A matéria coloca a ambientação da peça, no interior de mineiro, a força cênica galponiana, a adaptação fiel ao clássico, o talento dos atores como responsáveis por conquistar críticos e público, logo na estreia. Inês Peixoto, atribui a sorte, ao afirmar que: “Anjos e Santos conspiraram a favor do espetáculo”.

Vê a montagem como um clássico das artes Cênicas no Brasil, aponta o reconhecimento da montagem pelos ingleses. Definindo de maneira poetica que este é o espetáculo, do amor, da

liberdade e da morte, elevando a cumplicidade entre Romeu e Julieta com a lua, as estrelas e do universo. Traz também na matéria, trechos de comentários, feitos por vários críticos do Brasil. O crítico separa em sua matéria vários elementos que julga como responsável pelo sucesso da peça e Grupo, a partir de declarações dos atores e do diretor da montagem, tal como o encontro com o popular em momento propício, junto ao circo – teatro e as festas de rua. Eleva o fato de o Grupo ser itinerante, fala da dificuldade de obter patrocínio a época. Em relação a metafísica, traz fala de Villela, quando este explica os workshops para a escolha do próximo espetáculo, dizendo que ao ver o Grupo encenando Shakespeare, ele percebeu que estavam juntos: "...ele, o Galpão e Shakespeare, no sentido metafísico da história.". Narra como veio a ideia de inserir elemento de picadeiro, quando percebe que o Grupo entende da linguagem da rua mais do que a de palco, e decide assim juntar ambas. Atribui o sucesso, as escolhas populares da montagem, com características simples e direta ao contar a história dos amantes. Comenta o baque sentido pelo Grupo com a morte de Wanda, falando do poder que o teatro tem de ressurreição coletiva. De estabelecer com o tempo conceito de continuidade. Quando chega a terra do Bardo, Villela, narra que a última apresentação foi uma apoteose. Ressalta a invasão de Vanessa Redgrave com a mãe ao camarim de Teuda Bara. Fala da surpresa que os ingleses experimentaram ao encontrar uma montagem original de Shakespeare, que segundo ele, eles tentam fazer a 300 anos. Perpassa pelas atuações e as músicas inseridas na cena e tocada pelos atores, como diferencial. Possui também no texto uma narração com a história do inicio do Grupo, com declaração de parceria feliz, dada por Villela.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: A Tarde	Data: 2/05/2002
Título da matéria: Vinte anos de Galpão	Título do Caderno: Caderno 2
Página: p.6	Matéria assinada: Sim Nome: Ceci Alves
Possui fotografias: Sim Fotógrafo:	Legenda da Foto:

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: Salvador	Título do Texto: Grupo Galpão completa 20 anos com pé na estrada, em turnê pelo nordeste, começando por Salvador.
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo /
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão Direção musical – Fernando Muzzi Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi	

Preparação vocal – Babaya Minuetos musicais – Paula Martins Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão Bonecos – Agnaldo Pinho Iluminação – Wagner Freire Figurino – Luciana Buarque Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi Assistente de figurino – Maria Castilho Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel Aeróbica – Júnia Portilho Esgrima – Máqui Fotos – Miguel Aun Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira Operação de luz – Wladimir Medeiros Programação visual – Lápis Raro Assistente de produção – Virgínia Dias Produção – Grupo Galpão	Frei Lourenço Rodolfo Vaz - Mercúcio Teuda Bara - Ama
Apoiadores/patrocinadores:	

Resumo da Matéria: A montagem da tragédia de Shakespeare foi um marco na carreira do grupo. O encontro com o diretor Gabriel Villela significou a ousadia de fazer um clássico na rua.

[...] Atualizando o sentido mais conhecida história de amor da humanidade, a concepção de Villela para o Galpão transpõe a tragédia dos dois jovens apaixonados para o contexto da cultura popular brasileira, evocada por elementos presentes no cenário, nos adereços, na música e na figura do narrador, que rege toda a peça com uma linguagem inspirada em Guimarães Rosa e no sertão mineiro.

O texto original do espetáculo mantém-se fiel a erudição e à universalidade dos versos de Shakespeare, de acordo com a clássica tradução de Onestaldo de Pennaforte. A tragédia do amor, da liberdade e da morte, conduzida pela velocidade juvenil dos amantes, foi trabalhada para colocar em cena a ambivalência da angustia e do prazer da energia amorosa, da agressão e da paixão, concentrados na força do texto de Shakespeare.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Correio da Bahia	Data: 02/05/2002
Título da matéria: Celebração do teatro mítico	Título do Caderno: Folha da Bahia
Página: S/P	Matéria assinada: Sim Nome: Marcos Dias
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Gustavo Campos	Legenda da Foto: O Galpão apresenta hoje e amanhã no Pelourinho, o espetáculo 'Romeu e Julieta', que consolidou o reconhecimento – inclusive internacional – do grupo.

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: 2 e 3/5/2002
Local da apresentação: Pelourinho, Salvador	Título do Texto: O grupo mineiro Galpão comemora 20 anos e inicia, em Salvador, uma turnê nordestina
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão	

<p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	

Resumo da Matéria: [...] O fato de ninguém pensar e só agir, que configura a precipitação – numa ação que se passa em apenas dois dias – fez com que o grupo privilegiasse o uso de corda bamba e pernas-de-pau para dar a ideia de iminência da tragédia. Tais recursos podem ser responsáveis pelo deslumbramento das plateias, bem como a utilização da música brasileira e mineira no início do século XX. E em países como Holanda, Inglaterra e Alemanha fascinação é igual.

[...] Com releituras em mão dupla, fundindo popular com erudito numa linguagem como um devaneio, como um sonho acordado, o Galpão consegue significar para um público amplo. “Falamos para quem tem informação e para quem tem sensibilidade aguçada, mas não tem

informação e vai enxergar coisas igualmente valiosas”, acredita Eduardo. No rumo de um teatro que ritualiza a si mesmo, o Galpão atualiza uma potencialidade e um dom: “É algo que está na memória inconsciente da humanidade: a capacidade lúdica de reinventar a vida”.

**Mestranda: Naiara Dias da Silva Campos**

**Orientador: Luiz Humberto M. Arantes**

**Data: 10/04/2016.**

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: Correio da Bahia	Data: 04/05/2002
Título da matéria: “Romeu e Julieta” encantam plateia no Centro Histórico	Título do Caderno: Folha da Bahia
Página: p.2	Matéria assinada: Sim Nome: Cláudia Lessa
Possui fotografias: Sim Fotógrafo: Marcos Costa	Legenda da Foto: O Grupo Galpão apresentou o clássico de Shakespeare no Terreiro de Jesus: cenário adequado a uma arte mambembe

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: Terreiro de Jesus, Salvador	Título do Texto: Versão do grupo mineiro Galpão, que investe em elementos da cultura popular, atraiu um público misto.
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão	

<p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: Um círculo rodeado por um público entre atônito e afável. No meio, uma veraneio de cor vinho, adaptada, fazia às vezes de palco. Atrás do automóvel, os bastidores de um camarim ao ar livre davam o suporte para os 13 atores da companhia mineira de teatro Galpão se preparam para entrar em cena. Misturando poesia, arte circense, canto barroco mineiro e outros elementos da cultura popular, o clássico Romeu e Julieta foi apresentado anteontem e ontem no Cruzeiro de São Francisco (Terreiro de Jesus) para um plateia mista: transeuntes apanhados de surpresa, frequentadores do cento histórico, intelectuais, estudantes, artistas...</p> <p>O cenário não poderia ser mais adequado para animada trupe do Galpão mostrar sua arte</p>	

mambembe que já perambulou pelo mundo há 20 anos. Sentada alegremente na linha de frente a criançada compunha aparte mais participativa da paisagem cênica. Com a obra de Shakespeare ganhou uma linguagem mais atraente, os baixinhos pareciam inteirados da trágica história de amor entre os personagens protagonistas, embora alguns não entendessem bem os artifícios cênicos. “Ih, ela não morreu não, está ali atrás, eu to vendo!”, gritou um deles, aparentando uns 5 anos de idade.

[...] O fato é que o Grupo Galpão, com toda sua beleza plástica e talento cênico, proporcionou ao público baiano divertidos momentos de arte e lazer.

Uma oportunidade ímpar de assistir ao, digamos, encontro entre o inglês Shakespeare e a linguagem cultural brasileira, influenciada pela prosa do mineiro Guimarães Rosa. “Vejo nessa montagem uma grande seresta de Minas; é também muito circense. As crianças acompanham a história de um clássico que ganhou um formato popular, no bom sentido. É muito legal”, entusiasmou Anselmo Duarte, diretor do Circo Picolino. Um espetáculo de resultado poético e universal, aplaudido freneticamente [...].

**Mestranda:** Naiara Dias da Silva Campos

**Orientador:** Luiz Humberto M. Arantes

**Data:** 10/04/2016.

### **PESQUISA E COLETA DE DADOS NO ARQUIVO GALPÃO**

#### **1 - Dados da fonte:**

Nome Jornal: A Tarde	Data: 6/05/2002
Título da matéria: Balcão Cênico	Título do Caderno: Caderno 2
Página: p.3	Matéria assinada: Sim Nome: Eduarda Uzêda
Possui fotografias: Sim Fotógrafo:	Legenda da Foto: Romeu e Julieta, na leitura de Villela, homenageia as formas mais populares de teatro.

#### **2 - Dados Artísticos:**

Título do Espetáculo: Romeu e Julieta	Data da apresentação/temporada: S/D
Local da apresentação: Salvador	Título do Texto: Plateia heterogênea aplaude o Romeu e Julieta, do Grupo Galpão, apresentado em praça pública, quinta e sexta últimas.
Autor: William Shakespeare	Nome do grupo: Grupo Galpão
Direção: Gabriel Villela	Elenco: Antonio Edson - Narrador Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto Eduardo Moreira - Romeu Fernanda Vianna / Wanda Fernandes - Julieta Inês Peixoto - Sra. Capuleto Júlio Maciel - Benvôlio Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto Paulo André / Chico Pelúcio - Teobaldo / Frei Lourenço
Outros participantes: Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão Tradução – Onestaldo de Pennafort Assistente de direção – Arildo de Barros Cenografia – Gabriel Villela Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão	

<p>Direção musical – Fernando Muzzi</p> <p>Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi</p> <p>Preparação vocal – Babaya</p> <p>Minuetos musicais – Paula Martins</p> <p>Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão</p> <p>Bonecos – Agnaldo Pinho</p> <p>Iluminação – Wagner Freire</p> <p>Figurino – Luciana Buarque</p> <p>Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi</p> <p>Assistente de figurino – Maria Castilho</p> <p>Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves</p> <p>Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel</p> <p>Aeróbica – Júnia Portilho</p> <p>Esgrima – Máqui</p> <p>Fotos – Miguel Aun</p> <p>Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira</p> <p>Operação de luz – Wladimir Medeiros</p> <p>Programação visual – Lápis Raro</p> <p>Assistente de produção – Virgínia Dias</p> <p>Produção – Grupo Galpão</p>	<p>Rodolfo Vaz - Mercúcio</p> <p>Teuda Bara - Ama</p>
<p>Apoiadores/patrocinadores:</p>	
<p>Resumo da Matéria: Palhaço, pernas de pau, cambalhotas e piruetas, sanfona, pandorim, sombrinhas, guarda-sol e até bonecões. Atores andando como se estivessem na corda bamba. Riso e tristeza. Romance contrariado e paixão. Emoção. É uma tragédia mesmo? Circo ou teatro?</p> <p>A atualização e transposição da mais conhecida história de amor da humanidade, a obra de Romeu e Julieta, de Shakespeare, para o contexto da cultura popular brasileira, numa leitura mambembe/ circense, faz do espetáculo Romeu e Julieta do Grupo Galpão, um espetáculo originalíssimo e de rara beleza.</p> <p>[...] viram uma representação do circo-teatro, marcado pelo esmero de interpretações e precisão</p>	

técnica.

Não era para ser menos. A peça foi um marco da carreira do grupo, que contabiliza nada menos que 20 anos de estrada e sucesso e crítica.

[...] Visto por uma plateia de 300 mil espectadores, demonstra a ousadia de fazer um teatro de rua com qualidade, de maneira respeitosa com requinte. Um teatro que pretende um elo mais direto com o público, interagindo emoções. Arrebenta! [...].