

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA**

JOELMA MARIA FERREIRA DOS SANTOS

***O GRUPO GALPÃO E WILLIAM SHAKESPEARE: Romeu e Julieta
nas Gerais.***

**Uberlândia
2014**

JOELMA MARIA FERREIRA DOS SANTOS

O GRUPO GALPÃO E WILLIAM SHAKESPEARE: Romeu e Julieta nas Gerais.

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Kátia Rodrigues Paranhos

Uberlândia
2014

JOELMA MARIA FERREIRA DOS SANTOS

O GRUPO GALPÃO E WILLIAM SHAKESPEARE: Romeu e Julieta nas Gerais.

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Kátia Rodrigues Paranhos

Uberlândia, 24 de outubro de 2014

Banca Examinadora

Professora Dra. Kátia Rodrigues Paranhos – Orientadora

Professora M^a Lígia Gomes Perini

Professora M^a Sandra Alves Fiuza

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Deus por me ajudar na caminhada em mais uma etapa na minha vida.

À minha orientadora Kátia Paranhos, pela orientação, pelos conselhos quanto à escrita e metodologia de pesquisa. Agradeço também pelos livros emprestados, pela dedicação à leitura do meu trabalho, mesmo com alguns atrasos que tive.

Agradeço à Sandra Alves Fiuza e Lígia Gomes Perini por aceitarem o convite para participar da minha banca examinadora, e por responder tão gentilmente aos emails enviados.

Aos funcionários do Instituto de História João Batista, Cristina e Ana Flávia por ajudarem com questões burocráticas, e pela disposição e gentileza em sempre esclarecer dúvidas pertinentes ao curso.

À minha família mãe Hilma e avó Maria que contribuíram imensamente com o meu crescimento pessoal e profissional. Ao meu namorado Bruno por me ajudar também com empréstimos não só de livros mas também de notebook, quando tantas vezes o meu falhou. Agradeço a ele também pela paciência nos momentos difíceis de escrita, pelo apoio incondicional e carinho de sempre.

À Heloisa que de certo modo me ajudou com a sua monografia para que eu pudesse organizar a minha escrita. Parabéns amiga, você fez um excelente trabalho. Aos meus colegas de curso Ivana e Durval, agradeço pelo companheirismo e conversas agradáveis, e pelos passeios que sempre terminavam com alguma discussão histórica.

À minha amiga Gabriela Ueda que sempre torceu por mim e mesmo de maneira indireta acompanhou algumas etapas da minha vida acadêmica.

Enfim agradeço a todos que aqui não mencionei o nome, por contribuir de alguma maneira em minha vida pessoal e profissional.

RESUMO

Esta monografia tem como objetivo apresentar uma análise da peça *Romeu e Julieta* adaptada pelo Grupo Galpão. A pesquisa trata primeiro da breve história de William Shakespeare e da sua obra *Romeu e Julieta*. Por último o trabalho analisa a linguagem circense e a tradição mineira presentes na adaptação feita pelo grupo Galpão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
CAPÍTULO 1: Em busca de William Shakespeare	14
1.1. Os primeiros anos.	18
1.2. Romeu e Julieta.....	30
CAPÍTULO 2: De William Shakespeare ao Grupo Galpão: linguagem, encenação e montagens teatrais	36
2.1. Romeu e Julieta: o Galpão em cena.	41
2.2. Romeu e Julieta no Parque Independencia - São Paulo, 2012.....	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
FONTES	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63

Introdução

Em 2010 enquanto desenvolvia uma pesquisa sobre cultura popular em um bairro de periferia de Uberlândia, li um livro da Marilena Chauí *Cidadania cultural: o direito a cultura*¹ em que Gramsci cita William Shakespeare como um autor popular. Intrigada com a questão de Shakespeare ser um autor popular conversei com a professora Kátia Paranhos, pois tinha interesse em trabalhar com temas que se referissem à linguagem popular. Nesse momento em conversa com a minha orientadora, ela me falou da peça “Romeu e Julieta”² encenada pelo Grupo Galpão pela primeira vez em 1992. Em 1992 o Galpão fez uma adaptação de *Romeu e Julieta* de William Shakespeare com tradução de Onestaldo de Pennafort para o teatro de rua. Li então o texto *Romeu e Julieta* publicado pelo grupo Galpão em 2007, e me interessei por pesquisar mais sobre o tema, e nesse momento me deparei que com a questão de pensar o teatro enquanto fonte histórica.

O desafio de analisar o teatro historicamente, perpassa a questão de pensar uma peça em todo o seu contexto, ou seja, pensar não apenas na representação dos atores, mas o local em que o teatro acontece, o seu texto, figurino, local e cenário.

Uma das discussões sobre o ofício do historiador está relacionada à metodologia de trabalho e aos questionamentos sobre o que é documento. Sendo assim a análise de uma peça teatral só se torna possível a partir de trabalhos realizados por Marc Bloch e Lucien Febvre que inauguram enquanto grupo a Escola dos Annales.

Para a Escola dos Annales a história tem um sentido quando se tem um problema, e eles abrem o campo de possibilidades de pesquisa, quando diferente da Escola Metódica, há uma pluralidade de fontes como: jornais, revistas, trabalhos acadêmicos.

Mas o que consideramos documento? Para Marc Bloch:

Quer se trate das ossadas emparedadas nas muralhas da Síria, de uma palavra cuja forma ou emprego revele um costume, de um relato escrito pela testemunha de uma cena antiga [ou recente], o que entendemos efetivamente

¹CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural: o direito à Cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

²A peça “Romeu e Julieta” foi adaptada pelo grupo Galpão em 1992. O texto foi publicado em 2007. Ver SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*/Tradução de Onestaldo de Pennafort. Adaptação de Cacá Brandão. – Belo Horizonte: Autêntica/ PUC Minas, 2007.

por documentos senão um “vestígio”, quer dizer a marca, perceptível aos sentidos [...] ³.

Partindo assim dessa discussão será importante analisar a peça pensando no trabalho de Johan Gustav Droysen e Marc Bloch. Droysen também pensou a pluralidade de fontes, porém diferentemente dos Annales essas fontes seriam encontradas na classe dominante, já para a Escola dos Annales essas fontes estariam tanto nas classes dominantes quanto nas classes dominadas.

Uma das definições importantes para história sob o olhar de Droysen é de que a história é “[...] um compreender ao pesquisar, em que não existe um sentido fixo e predeterminado *a priori*. Ou seja, o passado não se reduz simplesmente a explicar o presente⁴”. Essa é uma observação importante, pois várias vezes quando nos voltamos para o passado buscando uma simples e pura explicação para o presente, olhamos para o passado com os olhos do presente, e isso faz com que seja impossível compreender o passado, e até mesmo cairmos em anacronismos.

Pensando ainda o que é história e a sua relação com o passado, Marc Bloch diz que o passado não pode ser modificado, mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que se transforma e se aperfeiçoa⁵. Não podemos modificar o passado, mas sim conhecê-lo e interpretá-lo e para isso é preciso fazer uma reflexão sobre o passado.

E como se faz uma interpretação sobre o passado? Para Droysen o importante no campo da história são os documentos, e em segundo momento a interpretação desses documentos. Mas o documento não surge por si só, e ele só se torna um documento de investigação a partir do momento que nos posicionamos e problematizamos aquilo que vamos pesquisar. O documento não fala por si só, a resposta só poderá aparecer quando questionarmos o documento que estamos pesquisando. Para Marc Bloch:

Pois os textos ou os documentos arqueológicos, mesmo os aparentemente mais claros e mais complacentes, não falam senão quando sabemos interrogá-los [...] Não há pior conselho a dar a um iniciante do que esperar [assim], uma atitude de aparente submissão, a inspiração do documento. Com isso mais de uma investigação de boa vontade destinou-se ao fracasso ou à insignificância.⁶

³BLOCH, Marc. A observação histórica. In: BLOCH, Marc. *Apologia da história* ou o ofício de historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001, p. 72

⁴DROYSEN, Johan Gustav. *Manual de teoria da história*. Petrópolis: Vozes, 2009, p.12 e 13

⁵BLOCH, Marc. *Apologia da história*. op. cit., 2001

⁶BLOCH, Marc. *Apologia da história*. op. cit., p. 79

A história nesse caso tem sentido quando há problematização de um determinado tema. Questionar o passado não significa julgá-lo mais sim, analisá-lo e interpretá-lo. Johan Gustav Droysen, por exemplo, diz que para realizar um trabalho historiográfico é preciso que o historiador comece com uma questão, ou seja, uma pergunta e assim fazer o reconhecimento de traços do passado no presente que podem ser lembranças e vestígios que assim podem servir de fontes ao historiador⁷.

Além disso, Droysen continua dizendo que “entre a metodologia que reúne heurística, interpretação e crítica das fontes, na qual hipóteses são levantadas e testadas, onde o historiador se torna auto-refletivo e percebe sua relação ou não com aquela tradição⁸”. Analisando o pensamento de Droysen ao dizer que o historiador tem que ser reflexivo e perceber a sua relação ou não com a tradição, com o passado ao qual está pesquisando, retomo aqui a idéia de que é preciso pensar na metodologia de pesquisa a questão da alteridade com uma determinada sociedade que estamos estudando, pois corremos o risco de julgar essa sociedade sem conseguirmos compreendê-la total ou parcialmente.

Partindo da metodologia de Marc Bloch e Gustav Droysen e da possibilidade de trabalhar com teatro enquanto fonte histórica, terei como objeto de pesquisa a peça “Romeu e Julieta” encenada pelo grupo Galpão. Dessa maneira entendo ser possível analisar o teatro enquanto objeto histórico a partir das explanações de João das Neves no livro *Análise do texto teatral*. O autor nos mostra que

No texto teatral, ao contrário, a leitura é apenas o início de um processo que a mesma irá desencadear e que só se fechará o seu ciclo com a encenação do espetáculo [...] no teatro, no texto teatral, melhor dizendo, aquelas idéias poderão ser afetadas pela interpretação que se faça delas. Isto porque o texto teatral necessita sempre de mediadores entre o mero leitor e o espectador. Estes mediadores são os intérpretes: atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, enfim, os realizadores do espetáculo teatral, que partindo do texto, irão se apresentar em uma das inúmeras formas finais possíveis aos prováveis espectadores⁹.

Sendo assim, o espetáculo “Romeu e Julieta” encenado pelo grupo Galpão leva aos espectadores não só a emoção do texto de William Shakespeare, mas a linguagem popular brasileira, a cultura mineira que muitas vezes são conhecidas da plateia.

⁷DROYSEN, Johan Gustav. op. cit., p.18

⁸Ibid., p.18

⁹NEVES, João das. A análise do texto teatral. Rio de Janeiro: Europa, 1997, p. 8

Outro trabalho que me permite pensar o teatro historicamente foi feito por Roger Chartier onde ele nos mostra a importância histórica deste tema, refletindo sobre o teatro não apenas nos palcos, mas analisando os textos teatrais, e as suas formas de publicação. Para Chartier importa a análise das formas materiais dos textos teatrais, seus modos de circulação e a investigação da maneira com eles eram interpretados, usados e apropriados por seus diferentes públicos de leitores e de ouvintes.¹⁰

Com dito anteriormente, partindo da preocupação do historiador, e das discussões sobre documento e a metodologia de pesquisa, os trabalhos de autores como Roger Chartier nos permite a perspectiva de pensar o teatro como tema e documento de pesquisa histórica.

A peça teatral *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, que é objeto de estudo nesta pesquisa, é uma tragédia escrita entre os períodos de 1591 e 1595. A peça ficou entre as mais populares na época de Shakespeare e ao lado de *Hamlet*, é uma das suas obras mais levadas aos palcos do mundo inteiro.

Em mais de cinco séculos de realização, *Romeu e Julieta* tem sido adaptada nos infinitos campos e áreas do teatro, cinema, música e literatura. Uma dessas adaptações à qual se baseia a minha pesquisa foi realizada por um grupo de teatro de rua que é o Grupo Galpão.

Podemos entender o que é o teatro de rua por meio da análise do diretor de teatro brasileiro André Luiz Antunes:

O fenômeno teatral na rua existe desde o advento da própria cidade. Mas, tal qual como conhecemos hoje, como acontecimento teatral paralelo à teatralidade do espaço fechado, surgiu na Idade Média no momento em que uma vertente de realizadores de teatro religioso, uma vez impedida de representar nos templos, optou por utilizar os espaços abertos da cidade nos quais passou a conviver com os narradores, cômicos e todo tipo de artistas mambembes.¹¹

O autor nos mostra como surgiu o teatro de rua na Europa, mas traz a tona também duas vertentes sobre o teatro de rua no Brasil. Uma vertente é aquela onde o teatro não é caracterizado pelas referências de cultura e tradição popular, mas por ter a sua origem ligada diretamente aos movimentos políticos que segundo o próprio autor são “acompanhados por uma vigorosa atividade teatral com experiência de rua”¹².

¹⁰CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 14

¹¹CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. “Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua”, In: TELLES, Narciso, CARNEIRO, Ana (orgs.). *Teatro de Rua: Olhares e perspectivas*, Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 1ª edição, 2005, p. 21-22

¹² Ibid., p.22

Assim o autor nos mostra que:

As práticas do teatro de *agit-prop* russo, do teatro político de Erwin Piscator e Bertold Brecht foram, posteriormente, referências decisivas na criação dos grupos teatrais de rua dos anos 60/70 [...] A efervescência cultural e política desse período, fortemente influenciado pelo pensamento marxista, e ao mesmo tempo pelos movimentos pacifistas-coletivistas facilitou esta aproximação. É importante remarcar estas influências porque foi nas décadas de 1960 e de 1970 que se abriram os caminhos para a consolidação do teatro de rua atual.¹³

O teatro de rua encenado nas décadas de 1960 e 1970 tinha como características a mensagem política, porém o mesmo sofreu mudanças nas décadas seguintes, o que não significa que deixou de influenciar o teatro de rua que viria posteriormente. A outra vertente que surge nos anos 90 e na qual se encaixa os trabalhos do grupo Galpão trouxe outros elementos como referência, sendo estes a linguagem e a tradição popular.

O importa no trabalho de André Luiz Antunes não é pensar somente a origem do teatro de rua, mas as características que ele possui desde o momento em que é definido enquanto tal, ou seja, o seu comprometimento com um teatro que não esteja voltado apenas para o mercado de consumo.

O Grupo Galpão é uma companhia de teatro de pesquisa que nasceu em 1982. Montando espetáculos de grande comunicação com o público, a companhia tem sua origem ligada ao teatro popular e de rua. Sediado na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais, este grupo desenvolve pesquisas com vários elementos cênicos, com destaque para as linguagens do circo e da música (sempre tocada ao vivo pelos próprios atores), traduzindo vários clássicos para uma linguagem brasileira, numa fusão do erudito e do popular.¹⁴

Essa adaptação foi feita a partir da incorporação de elementos da linguagem do sertão “onde a prosódia sertaneja, inspirada em Guimarães Rosa, visava realçar alguns eixos temáticos nos quais se deveriam buscar a amplitude e a universalidade da „palavra lírica e dramática“ de Shakespeare”.¹⁵

Fazendo os devidos cortes para abreviar a peça, intensificá-la e conformá-la ao elenco, o Galpão adaptou não apenas o texto, mas também o figurino. Outros elementos de tradição

¹³ Ibid., p.22

¹⁴ Ver www.grupogalpao.com.br

¹⁵ ESPÍRITO SANTO, Denise. Pequenas tradições e o teatro brasileiro dos anos noventa. In: BUENO, André (org.). *Literatura e sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p.255

popular também fizeram parte desse espetáculo montado pelo grupo Galpão, como a incorporação de cantigas populares, bem como utilização da linguagem circense por meio da utilização de pernas-de-pau no figurino dos personagens, além de palhaços na cena de abertura e dos guarda-chuvas, também fazem parte desse teatro de rua.¹⁶

Como a proposta do grupo Galpão era a adaptação do clássico de William Shakespeare seria necessário entender sobre o contexto histórico desse dramaturgo.

A primeira questão que despertou a minha atenção no trabalho de William Shakespeare é que a maioria dos seus textos inclusive *Romeu e Julieta* eram textos escritos não para serem lidos, mas para serem encenados sem a preocupação de que os mesmos fossem publicados depois.

A segunda questão, que se aproxima das minhas indagações é sobre a aproximação dos trabalhos do grupo Galpão que se define pelo comprometimento com a linguagem popular em suas peças, e as peças de William Shakespeare que também podem ser vistas como uma linguagem popular. A peça *Romeu e Julieta* é um exemplo dessa linguagem popular. Utilizando-se de momentos cômicos, Shakespeare procura se aproximar do público com expressões presentes no cotidiano popular.

Como o diretor Gabriel Vilella propôs ao Galpão a montagem de um espetáculo que mesclasse a linguagem popular, a tradição mineira e a universalidade da obra shakespeariana, a característica do Galpão de mesclar a experimentação e pesquisa “exigiu um tratamento cênico que exploraria infinitamente as linguagens do circo através das pernas-de-pau, dos guarda chuvas, dos palhaços na cena de abertura, dos bonecos e num modo de interpretação próximo da caricatura e do *clown*¹⁷”.

Antes de iniciar a montagem da peça, o Galpão que tem como referência o teatro de pesquisa, contou com a participação do dramaturgo Carlos Antonio Leite Brandão, para mostrar ao grupo o universo shakespeariano e o barroco mineiro, para posteriormente fazer a adaptação do texto de William Shakespeare para o teatro de rua.

Devido ao sucesso dessa montagem, a peça “Romeu e Julieta” do grupo Galpão foi vista duzentas e setenta e duas vezes, em quase sessenta cidades brasileiras e em nove países estrangeiros - Espanha, Inglaterra, Portugal, Holanda, Alemanha, Estados Unidos, Uruguai, Venezuela e Colômbia - em teatros, estádios ou, preferencialmente, em praças públicas, por plateias oscilando entre trezentos e quatro mil espectadores. Em julho do ano de 2000, coroou

¹⁶ESPÍRITO SANTO, Denise. 2006, op. cit., p.256

¹⁷ESPÍRITO SANTO, Denise. 2006, op. cit., p.256

sua trajetória com uma série de apresentações em Londres, no palco do Shakespeare's Globe Theatre, onde recebeu uma consagrada acolhida do público inglês¹⁸.

A escolha da obra *Romeu e Julieta* para adaptá-la para o teatro de rua se deu por uma identificação da linguagem universal Shakespeariana com a proposta do Grupo Galpão de montar uma peça com uma linguagem circense e de tradição mineira. Dessa maneira o primeiro capítulo apresentará uma breve história sobre William Shakespeare e sobre a sua peça.

Tendo como contexto dessa montagem a linguagem circense e a tradição mineira, analisarei no segundo capítulo como o grupo Galpão busca através da adaptação da peça *Romeu e Julieta* resgatar a tradição popular mineira e também da linguagem do circo.

¹⁸ Ver < www.grupogalpao.com.br > Acesso em 22 de setembro de 2010, às 18hs.

Capítulo 1

Em busca de William Shakespeare

A peça “Romeu e Julieta” escrita entre os períodos de 1591 e 1595, assim como outras obras de Shakespeare tal como Hamlet, Macbeth, Rei Lear, O Mercador de Veneza¹⁹, dentre outras, foram escritas para serem encenadas nos palcos elisabetanos e chegaram à contemporaneidade por meio das publicações impressas das mesmas. Como a intenção de Shakespeare era a de escrever peças que fossem encenadas, ou seja, sem a preocupação com a publicação dessas obras, podemos entender como o seu trabalho foi publicado e classificado em gêneros literários e chegou à contemporaneidade por meio de estudos feitos pelo historiador francês Roger Chartier.

Chartier em seu trabalho intitulado “Editar Shakespeare”²⁰ analisa como as obras de Shakespeare foram impressas e as variantes que as mesmas sofreram com essas publicações. Um dos exemplos que o historiador cita é a publicação feita na edição Oxford, em que há duas variantes diferentes da peça “Rei Lear”.

A nova crítica shakespeariana levou para o centro de seus questionamentos essa tensão fundamental, destacando a lógica própria de cada variante impressa de uma “mesma” peça ou as inúmeras variações introduzidas pela própria materialidade da obra, instável em todos os seus elementos: da literalidade movente de cada texto à delimitação flutuante do *corpus*, dos nomes dados às personagens à designação do autor²¹.

O que essa nova crítica Shakespeariana destaca é que por mais que existam variantes do texto, é preciso “considerar cada variante do texto como uma das “encarnações” da própria obra²²”. As obras que Shakespeare escrevia para as companhias teatrais foram publicadas por livreiros, a partir de diferentes manuscritos a que estes tinham acesso, como os manuais de palco, e também as reconstituições feitas a partir de memorizações, sem que o dramaturgo

¹⁹“Hamlet” foi escrito entre 1601 e 1602, “Macbeth” em 1606, “Rei Lear” em 1605 e “O Mercador de Veneza” em 1596. Ver BOQUET, Guy. *Teatro e sociedade*. Editora Perspectiva, 1989, p. 9

²⁰ CHARTIER, Roger. *Editar Shakespeare*. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*, São Paulo: Boitempo, 2012, p 15-33

²¹ Idem, p.15-16

²² Idem, p.16

interferisse nessas edições. Mas o fato é que pelo trabalho dos editores, o texto shakespeariano foi canonizado e monumentalizado, e levado do teatro para a literatura²³.

Nesse sentido, essa monografia pretende trabalhar com a adaptação feita pelo Grupo Galpão – um grupo de teatro de rua, com sede em Belo Horizonte – de uma das obras de William Shakespeare que é “Romeu e Julieta”. O texto utilizado pelo grupo Galpão foi traduzido por Onestaldo de Pennafort, sendo adaptada para o teatro de rua, por meio da utilização de elementos do circo, como pernas de pau e figurinos e da linguagem popular de Guimarães Rosa. Segundo Denise do Espírito Santo, o prólogo do texto adaptado foi inspirado na linguagem de Guimarães Rosa e “visava realçar alguns eixos temáticos nos quais se deveriam buscar a amplitude e a universalidade da „palavra lírica e dramática“ de Shakespeare”²⁴.

O texto *Romeu e Julieta* de William Shakespeare foi escrito entre os períodos de 1591 e 1595. Essa obra que se passa na cidade de Verona conta a história de dois jovens, Romeu e Julieta, que apesar de serem provenientes de famílias rivais, que são os Montechio e os Capuleto, se apaixonam. Desobedecendo as ordens familiares e políticas eles vivem um amor proibido, naquela que veio a ser uma das mais famosas histórias de amor da literatura. O resultado desse destino é a morte do casal e junto enterra também a luta de seus pais, devido ao trágico fim de seus filhos.

Estudos recentes como o que foi feito pelo crítico literário Guy Boquet²⁵ nos mostra que: “a Inglaterra teve Shakespeare quando ela pôde oferecê-lo a si. O crescimento de sua população, apenas refreado pelas ondas de peste, de 1578 e 1593, estimula a decolagem do capitalismo comercial²⁶”. Quando Shakespeare chegou a Londres já existiam algumas companhias teatrais que realizavam as suas peças com o apoio da Rainha Elizabeth I. As transformações que Shakespeare vivencia na sociedade inglesa também influenciam seu trabalho como dramaturgo.

Shakespeare viveu a inquietude de uma época em busca de um novel humanismo no seio de uma sociedade em movimento. Dramaturgo elisabetano, ele reflete toda uma polifonia metafísica, do cristianismo em curso de mutação regeneradora para um neoplatonismo tinto de um ocultismo, representando este ou aquele tema, segundo necessidades propriamente dramáticas: é tão inútil dissertar sobre a danação eventual de Romeu e Julieta, cujo suicídio é afirmação dionisíaca do poder do amor, a apoteose de Cleópatra é assunção pagã, quanto imaginar um Shakespeare

²³ Idem, p.25

²⁴ ESPÍRITO SANTO, Denise. 2006, op. cit., p. 255

²⁵ BOQUET, Guy. *Teatro e sociedade*. Perspectiva, 1989.

²⁶ BOQUET, Guy. op. cit., p. 14

agnóstico positivista, totalmente estranho à tradição religiosa de seu tempo, e até anticristão²⁷.

A história da Inglaterra e a vida social influenciaram a escrita das peças teatrais por Shakespeare, como a guerra civil entre os Lancasters e os Yorks, que inspiraram a história entre os Montechio e os Capuleto em “Romeu e Julieta”. Sendo assim, essa obra não retrata somente o amor proibido entre dois jovens, ela retrata uma versão sobre a história da Inglaterra.

O que não podemos esquecer é que o texto, *Romeu e Julieta*, escrito por Shakespeare no século XVI foi um texto escrito para ser encenado nos palcos elisabetanos. Dessa forma as várias adaptações de *Romeu e Julieta* não foram adaptações de textos literários, e sim de escritas literárias de peças teatrais.

Dessa maneira torna-se necessário observar que assim como a produção do texto a construção dos seus significados vai depender de questões como a redação do autor, as correções, a composição tipográfica, a impressão, além da representação teatral e leitura. De acordo com Chartier:

A historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertencem, e dos seus próprios suportes de transmissão²⁸.

Dessa maneira o autor nos mostra que o teatro é carregado de significação que pode estar relacionada às práticas de publicação dos textos teatrais, à maneira como esses textos circulavam, à forma como podiam ser interpretados por diferentes públicos já que não havia ali a representação teatral, mas apenas a escrita.

Pensando no contexto da época moderna, em que por meio de circulação dos textos teatrais era caracterizado pela leitura em voz alta, Chartier nos mostra que essa prática possuía indícios de oralidade, numa tentativa de reduzir a distância entre o texto representado e o texto impresso²⁹. Quantas peças de Shakespeare, por exemplo, nunca assistimos, e temos acesso apenas ao texto impresso? Sendo assim, o teatro não é só representação, mas também leitura.

²⁷ BOQUET, Guy. op. cit., p.54

²⁸ CHARTIER, Roger. 2002, op. cit., p.11

²⁹ CHARTIER, Roger. 2002, op. cit., p.9

Com este movimento de ver o teatro como leitura, por meio da publicação de textos teatrais na época moderna, observamos que os dramaturgos, a exemplo de Shakespeare, só passaram a ser vistos como autores, a partir do momento em que as peças teatrais foram publicadas. Como Chartier nos diz:

A representação e a percepção do escritor de teatro como autor, no sentido pleno do termo, emergiu lentamente, principalmente como um efeito das práticas do mercado livreiro que simultaneamente explorou o sucesso de certos dramaturgos, multiplicou as edições corrompidas que deviam ser recusadas por seus autores e permitiu que os leitores reconhecessem os méritos de textos muitas vezes traídos pelas más condições de representação ou pela indisciplina dos espectadores³⁰.

Essa mudança na história de reconhecer o dramaturgo como escritor, é importante para compreendermos que os gêneros literários não podem ser considerados de modo “invariável ou universal³¹”. As peças de Shakespeare que conhecemos hoje por meio da literatura, e também das adaptações da sua obra através de trabalhos como do grupo Galpão, eram escritas para as companhias teatrais durante o período elisabetano, sendo que não havia uma percepção e reconhecimento do trabalho do escritor.

Ainda de acordo com Chartier os textos antigos não tinham como objetivo uma leitura solitária do mesmo. Eles eram escritos para serem “lidos em voz alta e compartilhados com um público ouvinte³².” Para entender melhor como esses textos teatrais eram escritos para serem encenados, Bárbara Heliadora nos mostra em seu livro *Reflexões Shakespearianas* exemplos de mudanças na escrita de William Shakespeare que permitiam aguçar a imaginação da plateia:

O caso mais notável de apelo à imaginação em toda a obra de Shakespeare, no entanto, aparece em *Henrique VI*, a única peça em que o poeta cria cinco prólogos, um no início de cada ato, compostos especificamente em torno da ideia de provocar a imaginação da plateia para complementar o que se apresenta no palco. É justamente a mobilidade de ação permitida pelo palco elisabetano que induz a criação desses prólogos³³.

Percebemos assim que não só os textos teatrais sofreram transformações quando foram publicados de modo impresso, como as mudanças de palco e cenografia também interferiram

³⁰ CHARTIER, Roger. 2002, op. cit., p. 12

³¹ Idem, p.13

³² Idem p.13

³³ HELIODORA, Bárbara. *Reflexões Shakespearianas*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed. 2004, p.54

na escrita de Shakespeare. É por meio dessa influência de palco e escrita dos textos teatrais de Shakespeare que é possível observamos as características de cunho popular que se apresentam em seu trabalho.

1.1 – Os primeiros anos

Antes de falar das influencias que possibilitaram que Shakespeare fosse consagrado como um bom dramaturgo é preciso situar o autor em seu tempo e espaço. William Shakespeare nasceu em Stratford, Inglaterra, no ano de 1564, e teve um irmão chamado Gilbert Shakespeare que foi batizado em 13 de outubro de 1566. William Shakespeare nasceu em uma época em que o teatro elisabetano “já havia tido um desenvolvimento suficiente para que fosse possível aparecer um gênio tão integralmente voltado para a forma dramática³⁴”.

Shakespeare nasceu no período do reinado da rainha Elizabeth I chamado, portanto de período elisabetano.

Nunca era má ideia lisonjear a rainha, que nem na década de 1570 deixou de proteger os atores. Ela gostava de teatro e praticamente aboliu as propostas para interditar peças, jogos e feiras aos domingos; sabia falar latim, mas já assistira a tantas peças universitárias nessa língua (*Aulularia* de Plauto em Cambridge; obras em latim moderno em Oxford) que dava preferência às peças em inglês. A sua paixão pelo espetáculo era compartilhada por muitos, mas foi ela quem mais se empenhou para que seu reinado ficasse famoso pelo incentivo que dava a o teatro³⁵.

Pelo fato da rainha Elizabeth incentivar o teatro inglês, é que vemos em algumas bibliografias sobre Shakespeare, como a citada acima, o termo “teatro elisabetano” sendo utilizado para denominar “o conjunto da dramaturgia escrita entre, mais ou menos, 1587 e 1642³⁶”.

Shakespeare era filho do lueiro, John Shakespeare e Mary Arden, filha de um dono de terra. Quando John Shakespeare foi indicado à função de vice-bailio³⁷ na cidade de Stratford, e pelos méritos que tinha com essa função mandou o seu filho William para a melhor escola de latim da cidade, a King’s New School. A rotina de estudos da escola era árdua, começando por volta das seis da manhã até as cinco e meia da tarde. O rigor dos

³⁴ HELIODORA, Bárbara. op. cit., p.15

³⁵ HONAN, Park. *Shakespeare: uma vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.59

³⁶ HELIODORA, Bárbara. op. cit., p. 24-25

³⁷ HONAN, Park. op. cit., p. 69

estudos de textos em latim, e a leitura de autores como Plauto, Sêneca, e obras como *Metamorfoses* de Ovídio, influenciariam Shakespeare anos mais tarde, em seu trabalho como dramaturgo³⁸.

William Shakespeare casou-se ainda adolescente com Anne Hathaway, que ficou grávida de um filho dele antes do casamento. A ideia de um matrimônio não estava nos planos de Shakespeare, mas devido às circunstâncias ele pediu o consentimento do pai de Anne para casar-se com ela. Os dois viveram por muitos anos com os pais de Shakespeare até que ele conseguisse comprar uma casa. William e Anne tiveram três filhos: Susanna a primogênita, e os gêmeos Hamnet e Judith. Ainda jovem Shakespeare enfrentava a responsabilidade de sustentar a esposa e os três filhos.

Devido à falta de documentação a seu respeito, não temos detalhes da vida de Shakespeare durante sete anos que vão do nascimento dos seus filhos gêmeos até o ano de 1592³⁹, os chamados “anos perdidos”.

Não sabemos quando Shakespeare chegou a Londres. Sempre uma sombra mesmo em sua própria biografia, ele desaparece, e absolutamente, entre 1585 e 1592, justo os anos que mais gostaríamos de saber onde estava e o que fazia, pois foi neste período que ele deixou Stratford (e, é de se presumir, esposa e família) e se estabeleceu como ator e dramaturgo. Não existe vazio mais tentador na história literária, nem mãos desejosas de mais para preenchê-lo⁴⁰.

A crítica literária Bárbara Heliodora, da conta de que o dramaturgo teria trabalhado como mestre-escola no campo durante esses “anos perdidos”:

Cada um tem o direito de acreditar na teoria que quiser: eu, pessoalmente, considero a mais plausível, a que James Aubrey publicou no final do século XVII. Ele soube, através do filho de Christopher Beeston, ator da mesma companhia de Shakespeare, que o poeta fora por algum tempo mestre-escola no campo. O caso é que Shakespeare chega a Londres por volta de 1588 e encontra o teatro em plena efervescência com a nova dramaturgia dos *University Wits*⁴¹.

Indo ao encontro do pensamento de Barbara Heliodora, Park Honan também nos mostra que Shakespeare trabalhou como mestre-escola no campo:

³⁸ HELIODORA, Bárbara. op. cit., p. 40

³⁹ BRYSON, Bill. *Shakespeare: o mundo é um palco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 60

⁴⁰ BRYSON, Bill. op. cit. p. 60

⁴¹ HELIODORA, Bárbara. op. cit., p.41

Usando pessoas vivas como fontes de informação, Aubrey teve notícia de que o dramaturgo teria sido mestre-escola através de William Beeston, cujo pai, o ator Christopher Beeston, fora membro da companhia de Shakespeare e atuara junto com ele numa das peças de Ben Jonson [...]⁴²

Se William Shakespeare teria trabalhado como mestre-escola durante sete anos de sua vida foi por meio dessa experiência que ele teve contato com o teatro elisabetano, que por sinal já estava em pleno desenvolvimento em Londres. Trabalhando na região Norte do país quando ainda era adolescente, ele teve contato com pessoas influentes que certamente teria lhe apresentado a alguma companhia de teatro, já que não há “nenhum registro de que uma companhia teatral do período Tudor alguma vez tenha recrutado atores na estrada⁴³”.

Com a expansão das companhias de teatro que estava acontecendo em Londres, Shakespeare teve a oportunidade que precisava para trabalhar com teatro. É certo que quando ele se mudou para Londres o teatro precisava de pessoas para exercer as mais variadas funções, e Shakespeare saberia aproveitar as oportunidades que obteve.

Não se sabe a que *troupe* Shakespeare pertenceu primeiro; talvez à de Lorde Pembroke. Mas ele entrou com Richard Burbage, filho do proprietário do Theatre, Chamberlain’s Men, Lorde Hundson, por ocasião da reabertura dos teatros fechados durante a peste de 1593[...]⁴⁴

Por ter alguma experiência como ator quando foi trabalhar para companhias de teatro londrino, Shakespeare tinha conhecimento dos palcos, e isso facilitou o seu trabalho como dramaturgo. Como Park Honan nos diz:

[...] sendo um ator receptivo e sensível, Shakespeare ia colhendo sugestões do palco para guiar sua pena. Sua obra imatura é salva de grosseiras falhas dramáticas porque é um trabalho recíproco; sendo ele próprio um ator em atividade durante cinco ou seis dias da semana, Shakespeare parece se ajustar aos atores que encontra [...] Trabalhar num grupo favorecia a sua consciência do palco, como se possuísse vários pares extras de olhos e ouvidos [...]⁴⁵

É certo que não era apenas o fato de ter o conhecimento dos palcos que influenciou os textos teatrais e poemas escritos por William Shakespeare. Na escola King’s New School ele

⁴²HONAN, Park. op. cit., p.89

⁴³ HONAN, Park. op. cit., p.91

⁴⁴BOQUET, Guy. op. cit., p. 128

⁴⁵HONAN, Park. op. cit., p. 161

decorava textos em latim, estudou retórica e isso permitiu que ele tivesse um bom vocabulário:

Na década de 1570, o prestígio literário do latim era imenso. Muito mais do que pela sintaxe ou pelo vocabulário, os elisabetanos se sentiam atraídos pelo som de uma língua, e o fato de William ter tido de decorar textos em latim teria sido, acima de tudo, uma forma de treinar o seu ouvido. Dono de uma boa memória, ele mais tarde seria capaz de sintetizar em sua obra grande parte do material verbal que havia lido ou ouvido. A experiência com precisão do latim o teria ajudado a expressar-se com objetividade, coerência e lucidez e o poupado da tolice de paramentar os seus textos em inglês com termos bombásticos e livrescos, ou palavras exóticas e altissonantes adotadas por puro exibicionismo.⁴⁶

Para além da sensibilidade dos palcos, Shakespeare é uma referência na dramaturgia não só pelo conhecimento em latim, mas porque soube utilizar em suas peças o ensino de retórica que aprendeu na escola. A retórica permitia a Shakespeare usar certos mecanismos de escrita para suas peças de teatro, como “criar uma voz no papel”⁴⁷ ao escrever os seus textos, mas se hoje ele é uma referência como dramaturgo, é preciso ressaltar que Shakespeare teve dificuldades no início de sua carreira como escritor de peças teatrais para adaptar o uso argumentativo da retórica à sua experiência de palco.

A obra de Shakespeare tem uma relevância importante para a dramaturgia, e suas peças são reconhecidas devido ao contato que teve com o latim e a retórica, mas isso não é suficiente para que seu trabalho seja reconhecido na contemporaneidade. Guy Boquet em seu trabalho *Teatro e sociedade*: Shakespeare faz uma análise da sociedade elisabetana, e do contexto histórico em que William Shakespeare escreve as suas peças. Para, além disso, o crítico literário analisa a recepção que as obras de Shakespeare tiveram não só nos países europeus, como nos países do continente americano, asiático e africano.

Shakespeare tornou-se um autor contemporâneo

[...]em uma época em que a Europa se encontra em um período de mutação como no século XVI. Essa preocupação com uma visão deliberadamente modernista anima a interpretação de Jan Kott que decifra a obra de Shakespeare por meio da tripla chave de reflexão sobre a história à luz da Segunda Guerra Mundial e da desestalinização, das profundezas eróticas reveladas por Freud e pelos surrealistas, de uma refração da condição humana através do prisma de Beckett⁴⁸.

⁴⁶HONAN, Park. op. cit., p.71-72

⁴⁷ Idem, p.81

⁴⁸BOQUET, Guy. op. cit.,p. 84

Como descrito no começo deste capítulo, Chartier em seu texto “Editar Shakespeare” analisa como as obras de Shakespeare foram publicadas, e as variantes textuais que as mesmas sofreram. As obras foram publicadas no começo do século XVII em formato in-quarto em que as folhas são dobradas duas vezes dando origem a um caderno de oito páginas, e também no formato in-fólio em que as folhas eram dobradas uma única vez, originando cadernos de quatro páginas. Com o advento da publicação das obras de Shakespeare pelos tipógrafos, transpondo o seu trabalho para o campo da literatura, a pesquisa de Chartier⁴⁹ sobre as edições da obra shakespeariana, nos mostra como as suas peças foram sendo configuradas e divididas em Tragédia, Comédia e História. Passando do campo teatral à literatura pelos livreiros e tipógrafos, a peça “Romeu e Julieta”, por exemplo, foi classificada como tragédia, mas há outras obras como Henrique VI classificada como História.

As peças de Shakespeare têm um cunho político porque retratam não somente reinados, como a peça de Henrique VI, mas porque encerram acontecimentos sobre a sociedade civil. Certamente as vivências que teve no campo trabalhando como mestre-escola, e aquelas experimentadas na Londres cosmopolita, estão presentes na sua obra:

Shakespeare conheceu ordens sociais contrastantes: vindo da paróquia bem ordenada e quase medieval da sua juventude, foi parar no mundo anárquico e estilhaçado dos subúrbios, onde o sucesso no teatro dependia da sorte, do acaso, de agilidade e de empenho e rapidez de raciocínio.⁵⁰

Se Shakespeare é reconhecido como um bom dramaturgo, em que suas peças sofreram diversas adaptações tanto para filmes, quanto para o teatro de rua, é preciso ressaltar que as suas habilidades para escrever foram se desenvolvendo de forma gradual. Sua qualidade profissional foi sendo galgada com as oportunidades que teve enquanto trabalhou como ator para as companhias de teatro londrino, ou seja, o fato de ter experimentado os palcos por meio da atuação ampliou seus horizontes enquanto dramaturgo.

Para além de uma bagagem profissional e experimental, que consagrou o talento de William Shakespeare como dramaturgo, seu trabalho ainda foi afetado por outras transformações do teatro elisabetano, “tais como a riqueza de cores e de trajes e as possibilidades infinitas do desafio do jogo cênico⁵¹”. Ele utilizou o misto dos elementos

⁴⁹ CHARTIER, Roger. op. cit., 2012, p. 15-33

⁵⁰ HONAN, Park. op. cit., p.168

⁵¹ HONAN, Park. op. cit., p.196

cenográficos e sua habilidade de escrever através de metáforas para causar as mais diversas emoções na plateia.

É preciso destacar que quando Bárbara Heliodora nos diz que Shakespeare soube utilizar os elementos cenográficos em seu trabalho, isso não se refere a nenhum recurso técnico moderno para a época. O palco era simples, mas Shakespeare soube explorá-lo de modo a produzir o efeito desejado na plateia, com a sua escrita:

Quando um autor é realmente bom, as ações físicas, os agrupamentos cênicos, as confrontações de dois ou mais personagens, suas marcas, seus gestos devem ser capazes, em si, de narrar a história da peça, com a eficiência, digamos, com que os antigos filmes mudos transmitiam alto percentual de conteúdo apenas pela imagem.⁵²

Como já foi dito, quando Shakespeare chegou a Londres o teatro elisabetano estava em pleno desenvolvimento e este foi um dos fatores que possibilitou com que ele se tornasse um bom dramaturgo, mas é preciso analisar também quais foram os alicerces do teatro elisabetano.

O teatro da Inglaterra no período elisabetano tem sua origem nas encenações religiosas feitas na Europa entre o final do século IX e fim do século XIV. A Igreja católica realizava pequenas dramatizações sobre históricas bíblicas porque acreditava que as dramatizações poderia ser uma maneira de ensinar sobre Bíblia. Devido à popularidade que essas encenações foram atingindo, não havia a possibilidade de que as mesmas permanecessem sendo realizadas na Igreja, sendo assim, as representações da Bíblia como a passagem sobre a Semana Santa, que antes eram de responsabilidade da Igreja, passou às mãos das guildas. Cada guilda era responsável por contar uma história da Bíblia, e “apresentava o seu espetáculo em cima de uma espécie de carroça ou plataforma sobre rodas, chamada *pageant*⁵³”.

Das encenações da Bíblia que eram feitas pelos integrantes das guildas, encontramos dois aspectos que estarão presentes no trabalho de Shakespeare no teatro elisabetano:

Alguns integrantes das guildas, por gostarem muito de representar, deram início a um teatro não-religioso, para o qual usaram aquele mesmo *pageant* a fim de “mambembar”, apresentando-se onde podiam, muitas vezes nos pátios das hospedarias, onde encostavam seu palco móvel na parede do fundo – nascendo daí o palco elisabetano. Outro aspecto é o fato de não

⁵² HELIODORA, Bárbara. op. cit., p.179-180

⁵³ HELIODORA, Bárbara. op. cit., p.17

haver atrizes: a princípio, na Igreja, eram só clérigos que representavam, uma vez que as mulheres não exerciam ofícios senão os domésticos [...] O raciocínio era simples: se a convenção teatral permite que um ator assuma outra identidade, outra idade, nacionalidade, ou profissão, nada impede que essa convenção seja estendida também para o sexo. É por isso que Shakespeare escreve poucos papéis femininos [...]”⁵⁴

De acordo com Bárbara Heliodora, se Shakespeare encontrou o teatro elisabetano desenvolvido a tal ponto para que o seu talento amadurecesse, é preciso reconhecer que os atores do teatro inglês que precederam este século não tinham méritos com seu trabalho.

As companhias elisabetanas parecem saídas de corporações amadoras representando no século XV dramas religiosos. Seu caráter itinerante fez com que fossem confundidos por muito tempo com os vagabundos [...] para evitar que fossem passíveis do açoite e do trabalho forçado, as companhias profissionais que apareceram em meados do século XVI procuraram ser admitidas entre os servidores de grandes senhores, que lhes asseguravam proteção em troca de representações particulares em serões privados à noite⁵⁵.

Os profissionais que abandonavam o ofício para trabalhar com teatro eram vistos como mendigos, foras da lei, e o reinado de Elizabeth I foi decisivo para que o teatro ganhasse espaço e que seus atores tivessem o seu trabalho reconhecido.

Para que surgisse uma nova forma teatral que satisfizesse uma “sociedade mais sofisticada⁵⁶”, foi preciso que a língua inglesa, as facilidades técnicas teatrais, e a assimilação das características do teatro clássico evoluíssem. O desenvolvimento da língua inglesa ocorreu através do surgimento da imprensa, que permitiu com que houvesse uma padronização deste idioma. “Como acontece em todas as línguas, é com a ortografia e a gramática estabilizadas que surge o maior número de vocábulos novos⁵⁷”.

O teatro elisabetano soube mesclar referências do teatro medieval, e também do teatro clássico, preservando o melhor dos dois. Do teatro clássico os ingleses mantiveram “o grande arco de ação de cinco atos, em lugar dos pequenos episódios anteriores; a ideia de um grande protagonista que amarrasse a ação [...]”⁵⁸.

Outro fator que possibilitou o surgimento do teatro elisabetano foi o desenvolvimento das facilidades técnicas teatrais:

⁵⁴ HELIODORA, Bárbara. op. cit., p.18

⁵⁵ BOQUET, Guy. op. cit., p.127-128

⁵⁶ HELIODORA, Bárbara. op. cit., p.25

⁵⁷ Idem, p.26

⁵⁸ Idem, p.34

Desde o final do século XV vinham aparecendo os primeiros grupos profissionais, que durante várias décadas permaneceram ambulantes, mesmo que, e cada cidade a que chegassem, geralmente se firmassem em um determinado local ao qual acorreria o público (era um teatro muito popular).⁵⁹

O espaço físico do teatro elisabetano que pudesse receber um público para suas apresentações precisava evoluir. É certo que um palco e um cenário são elementos importantes, mas não são suficientes para que exista uma boa peça de teatro. É preciso o talento e a sensibilidade de um dramaturgo para que o “ambiente teatral” ganhe vida, e cause as mais diversas sensações e emoções no público, mas o que estava acontecendo na Europa, principalmente na Inglaterra era o aumento do número de apresentações teatrais e com o tempo seria necessário surgir um espaço exclusivo para que essas apresentações acontecessem.

Com a experiência teatral que os ingleses estavam adquirindo ao longo do século XV, eles conseguiram construir um palco à maneira necessária para exibir suas peças, e era esse palco que seria utilizado por Shakespeare no século XVI. James Burbage, que era um antigo carpinteiro que se tornou ator, inspirando-se no plano quadrado do pátio das hospedarias onde eram feitas as apresentações de teatro, construiu o primeiro edifício da capital inglesa, exclusivamente destinado à apresentação de espetáculos⁶⁰. Temos uma noção de como era esse palco, na descrição feita por Bárbara Heliadora:

O espaço cênico elisabetano é memorável: neutro e flexível, com duas portas de acesso ao palco, uma de cada lado do palco interior, e as de acesso aos dois palcos menores; com um grande alçapão no piso, onde Ofélia pode ser enterrada, e Laertes e Hamlet podem pular para dentro da cova preparada pelo coveiro, enquanto no telhado projetado que cobre parte do palco, sustentado por duas colunas, há novos alçapões por onde podem descer deuses e aparições.⁶¹

Inspirado nesse palco neutro, flexível, que permitia uma mobilidade de ação, e sem a pintura de um cenário, é que Shakespeare escreveu suas peças, tomando o cuidado necessário ao utilizar, por exemplo, prefácios para que o público que assistia a suas peças soubesse onde se passava a história.

⁵⁹ Idem, p.28

⁶⁰ HELIODORA, Bárbara. op. cit., p.30

⁶¹ Idem, p.31

Outro exemplo de como era esses palcos elisabetanos vem da descrição feita por Guy Boquet. “O palco era uma plataforma quadrada (de 14m de largura por 9m de profundidade do Fortune) diante de uma parede de palco com duas portas, encimado por uma galeria de camarotes que podiam acolher atores e músicos⁶²”. Shakespeare soube explorar esse palco nas cenas das suas peças, a maioria das cenas de interior era “representadas sobre a plataforma, e a existência de um palco interior [...], descoberto para simular o quarto de Julieta, a cela do irmão Laurêncio ou a tumba dos capuletos[...]”⁶³.

Mais uma vez recorro a exemplos para ilustrar como Shakespeare foi adquirindo certa habilidade com a escrita, já que tinha a capacidade de lidar com um palco que ao mesmo tempo em que era flexível era neutro, permitindo assim, com que o público entendesse exatamente o que se passa nas encenações, sem a utilização de um cenário.

Não devemos esquecer, contudo, a proporção em que Shakespeare transforma as limitações em qualidades positivas. Por exemplo, quando Romeu recebe a notícia da “morte” de Julieta, sua memória evoca a loja de um boticário que lhe venderá veneno e ele a descreve com considerável minúcia. Um filme, numa simples tomada, poderia nos dar tudo o que Romeu registra e muito mais. Mas então não teríamos o insight psicológico que nos mostra como o desesperado Romeu, decidido pela morte, de repente, concentra a mente numa única cena com ardente intensidade: ele está praticamente fantasiando a loja.⁶⁴

Para Bárbara Heliodora o teatro elisabetano, que ficou reconhecido principalmente pelo trabalho de Shakespeare, é a representação mais evidente de uma Renascença que chegou tarde à Inglaterra⁶⁵. As influências para a evolução do teatro inglês surgiram primeiro na corte e nas universidades, mas é preciso lembrar que “tais influências não vieram do teatro grego, mas sim, do romano -Plauto, Terêncio e Sêneca foram as grandes forças atuantes na transformação que acabaria por criar o teatro elisabetano⁶⁶”.

Por volta de 1580 houve um grupo de jovens na Inglaterra, denominado como *University Wits*, que viu no teatro elisabetano, uma oportunidade de ganhar dinheiro. Esses jovens eram formados em Oxford e Cambridge, e dentre eles vemos se destacar, Christopher Marlowe, Robert Greene, Thomas Kyd e George Peele⁶⁷. Esses jovens escreveram obras em

⁶²BOQUET, Guy.op. cit.,p. 130

⁶³BOQUET, Guy.op. cit.,p. 130

⁶⁴FRYE, Northrop. Sobre Shakespeare. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. p.21

⁶⁵HELIODORA, Bárbara. op. cit., p. 32

⁶⁶HELIODORA, Bárbara. op. cit., p.32

⁶⁷ Idem, p.35

uma variedade de gêneros, e produziram diversos talentos, mas dentre esses, o que se destacou no período elisabetano foi William Shakespeare.

Em todo esse processo para a consolidação do teatro elisabetano, é preciso lembrar que o apoio da rainha Elizabeth I foi um pilar essencial para o trabalho dos profissionais do teatro. Elizabeth I era filha do rei Henrique VIII, e ascendeu ao trono inglês em novembro de 1558 e morreu no ano de 1603. Elizabeth foi coroada rainha, após os reinados dos seus irmãos Eduardo VI e Mary I. Como já descrito em linhas anteriores, o desenvolvimento cultural que se deu na Inglaterra, principalmente com o teatro, ficou conhecido como período elisabetano. Os caminhos que levariam ao crescimento tão intenso do teatro Inglês começaram a serem traçados antes mesmo que Elizabeth se tornasse rainha, inclusive com o aparecimento de dramaturgos como Christopher Marlowe, mas ele ficou conhecido como período elisabetano porque foi a rainha Elizabeth I quem mais apoiou os artistas do teatro em seu país.

Quando assumiu o trono, “ela recebeu um país falido e conflituoso e sem dúvida, foram sua implacável dedicação e seu tino político que, em 30 anos, levaram a Inglaterra ao seu mais espetacular florescimento⁶⁸”. Elizabeth I apoiou o estabelecimento da Igreja protestante, mas soube lidar de maneira cautelosa com os católicos. Se voltarmos à questão de trata a influência da igreja católica para o surgimento e desenvolvimento do teatro no século XVI, deparamo-nos com um paradigma que chama a atenção: como se deu essa influência na Inglaterra sendo que o país sob o reinado de Henrique VIII tornou-se protestante?

Como aspiração a essa resposta encontramos uma dualidade. Primeiramente, podemos considerar que o curso histórico é lento, transformado pela ação das mentalidades humanas, seja no âmbito erudito quanto popular. Essas mudanças não transformam a sociedade em um curto espaço de tempo e tampouco deixam de estar intrínsecos no espírito do homem, e de seus descendentes de modo instantâneo.

Em segundo lugar, não se pode esquecer que o “príncipe”, nesse caso pensando na rainha Elizabeth, usa de suas aspirações e astúcia para manter-se no trono. Como Maquiavel esclarece, o amor e o temor são sentimentos a serem atingidos pelo governante para manter sua ordem. Como notamos na análise de Adalberto Paranhos sobre o pensamento filosófico de Maquiavel:

Nele, o papel crucial atribuído ao divino e ao extraterreno como fator explicativo das ações dos homens foi substituído pela valorização do humano, o que correspondia, em termos sintéticos, à glorificação da *virtú*

⁶⁸ Idem, p.25

(vinculada à eficácia política), em oposição à submissão às forças sobre-humanas do destino. Daí decorre a preocupação, claramente estampada em sua obra, de fornecer pistas seguras para que os governantes se habilitassem a levar a bom termo seus governos. Afinal, os homens – sobretudo os príncipes – tinham o dom de interferir no curso da história.⁶⁹

A rainha Elizabeth I que apoiou a igreja protestante anglicana, sabendo do risco de uma ameaça das cruzadas na Inglaterra, juntamente com seus conselheiros, soube dosar o seu apoio ao protestantismo, sem ofender os católicos. Se o governo da rainha Elizabeth I foi marcado por uma efervescência cultural que contou com o seu apoio, inclusive contando com a criação de uma companhia teatral, a Lord Chamberlain's Man, companhia para a qual Shakespeare escreveu muitas de suas obras, e que tinha como intuito, entreter a corte, seu governo também foi caracterizado por uma sapiência em governar e lidar com a discrepância religiosa em seu governo. Tendo duas religiões distintas entre si nesse período, Elizabeth I tinha algo a seu favor tanto do olhar católico, quanto puritano, quando se tratava de teatro, “e foi a imensa paixão por seu país que a permitiu afirmar, já no fim da vida, que sua maior glória era a de ter governado com o amor de seu povo⁷⁰”.

Segundo Bárbara Heliodora, à época de Shakespeare o teatro tinha forma popular, que foi herdada de antigas apresentações na igreja⁷¹, mas será preciso analisar em que contexto o seu trabalho tem um apelo popular.

Park Honan considerou que William Shakespeare “seguiu sua vida artística em público vendo sempre nela um tipo de entretenimento popular e, por enquanto, era da opinião de que as circunstâncias não tinham lhe oferecido „nada melhor para ganhar a vida“ do que „os meios públicos“⁷²”. Dessa maneira, será possível pensar que Shakespeare era popular porque o seu trabalho tinha uma característica o entretenimento popular?

Para Eric Bentley em seu livro “O teatro engajado” a dramaturgia shakespeariana vai além de uma forma prática de ganhar dinheiro, e não pode ser julgada apenas como um entretenimento para o grande público:

Àqueles que apresentam Shakespeare como um homem de teatro dotado de espírito prático que queira ganhar dinheiro oferecendo programas teatrais de suave emoção ou de graça fácil encontrarão muito pouco apoio na parte

⁶⁹ PARANHOS, Adalberto. História, política e teatro em três atos. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*, São Paulo: Boitempo, 2012, p.41

⁷⁰ HELIODORA, Barbara. op. cit., p. 25

⁷¹ HELIODORA, Barbara. op. cit., p. 193

⁷² HONAN, Park. op. cit., p. 203

primitiva de *Rei Lear* como na sua parte sofisticada, teológica e cristã, diga-se de passagem.⁷³

A constituição de uma família de forma tão precoce, fez com que Shakespeare buscasse uma forma de ganhar dinheiro, e ele viu surgir por meio do teatro uma oportunidade para trabalhar, já que com a quantidade de peças que estavam sendo encenadas em Londres, seria preciso muitas mãos para ajudar no trabalho das companhias teatrais. Shakespeare soube aproveitar as oportunidades, a experiência como ator o ajudou na sua dramaturgia, e se ele queria obter sucesso e ganhar dinheiro com o teatro, o fez de uma maneira talentosa, sabendo dosar a experiência prática como ator, e o conhecimento de latim e retórica que teve na escola. Podemos dizer que Shakespeare tinha talento, mas este precisava ser “lapidado”. Sua escrita não era tão boa no início do seu trabalho como dramaturgo, mas a experiência permitiu com que ele fosse se aprimorando.

O teatro no final do século XV que era realizado pelas trupes mambembes teve um caráter popular pela forma como suas peças eram encenadas, ou seja, como os grupos profissionais que se apresentavam neste período, eram ambulantes, indo de cidade em cidade, eles se apresentavam em um palco sobre rodas, geralmente no pátio das hospedarias. Bárbara Heliadora nos mostra como se deu a definição de teatro erudito e teatro popular através da separação entre duas formas de exibir uma encenação na Itália:

Os recursos técnicos é que se enriqueceram cada vez mais, e acabaram por criar balé e a ópera. Como toda aquela cenografia e todo aquele equipamento eram muito caros, com a criação dessa nova forma de teatro deu-se, na realidade, a primeira grande separação entre teatro popular e teatro erudito: o teatro de grande montagem ficou com as cortes e os diletantes; o teatro popular, com os profissionais, que sabendo que em teatro só há duas coisas baratas, ator e texto.⁷⁴

Nota-se aqui é que na Itália houve uma separação entre teatro erudito e teatro popular, sendo que o erudito não se tratava de uma literatura, de um bom texto escrito, ou seja, se pensarmos em Shakespeare, ele não seria definido como erudito pelo seu bom trabalho como dramaturgo, mas pelas grandes montagens dos espetáculos teatrais.

O acesso às encenações também poderia ser considerado de cunho popular, nesse sentido vendo o popular como uma forma das pessoas terem oportunidade de assistir as apresentações teatrais.

⁷³BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1969, p. 55

⁷⁴HELIODORA, Barbara. op. cit., p.48

Quando Shakespeare chegou a Londres, a demanda pelo teatro estava crescendo. Pagando um pênalti para assistir a um espetáculo, os aprendizes podiam escapar durante três horas de sua rotina rígida de trabalho enfadonho, regras e papéis a desempenhar.⁷⁵

Mais do que ser popular pelo acesso que as pessoas tinham ao teatro, William Shakespeare pode ser considerado popular pela sua obra, e por escrever sobre aspectos sociais. “Suas peças apresentam apenas os aspectos da vida social que podiam ser inteligíveis à audiência e que podiam dialogar com as convicções das pessoas⁷⁶”.

Devido às publicações que vemos hoje das obras de Shakespeare, o seu texto foi sendo adaptado para a literatura, inserindo-se assim novas linguagens. Com essas publicações suas peças teatrais ao longo dos séculos foram sendo adaptadas para filmes e o teatro de rua, como é o caso da peça que será analisada neste trabalho.

Shakespeare projeta em seus trabalhos como em “Romeu e Julieta” questões embutidas na sociedade, fatos que propõem discussões, mas todos amparados pela identidade da sociedade inglesa da era Tudor. Havia nas obras do dramaturgo discussões de sua época, “mas apesar de ter sido sempre uma peça popular, aquilo que o palco apresentou até mais ou menos 1850 como sendo “Romeu e Julieta” era geralmente uma série de caricaturas do que Shakespeare escreveu⁷⁷”. Essas caricaturas que Northrop Frye nos diz sobre “Romeu e Julieta” são elucidadas pelo próprio autor:

Vi uma montagem com uma Julieta de meia-idade que usava espartilho e poderia ter colocado Romeu sobre os ombros e ter andado com ele até Mântua, e mesmo assim a plateia estava em prantos no final⁷⁸.

Shakespeare é considerado um dramaturgo popular pelo público eclético que tinha, mas a peça Romeu e Julieta que é classificada entre as obras do bardo⁷⁹ como Tragédia, ganha “ares” de configuração popular.

1.2 – “Romeu e Julieta”

⁷⁵HONAN, Park. op. cit., p.137

⁷⁶FRYE, Northrop. op. cit., p. 15

⁷⁷FRYE, Northrop. op. cit., p. 45

⁷⁸Idem, p. 46

⁷⁹Na Europa antiga, os trovadores que contavam e cantavam as histórias de seus povos eram conhecidos como bardos. Com poemas e peças sobre a vida na Inglaterra, William Shakespeare ficou conhecido como "o bardo inglês". Ver em: <<http://especial.g1.globo.com/globo-news/endo-os-classicos/shakespeare.html>>

William Shakespeare escreveu “Romeu e Julieta”⁸⁰ entre os períodos de 1591 e 1595, mas há outras versões desta peça que são anteriores ao trabalho de Shakespeare.

A história dos infelizes amantes de Verona, como suposto acontecimento histórico, é dada como ocorrida no ano de 1303, não existindo, porém, relato anterior ao de Luigi da Porto, composto por volta de 1524. Uma história de certo modo semelhante, na qual também uma droga soporífica é empregada como meio para evitar-se um casamento forçado, é narrada na *Efesiaca* – de Xenofonte de Éfeso – um romanceiro grego da Idade Média, e uma outra, semelhante na substância, em torno da aventura de Mariotto e Giannozza de Siena, se encontra numa coleção de Manuscrito de Salerno, de 1476. Mas Luigi da Porto, com sua *Istoria Novellamente Ritrovatta di Due Nobili Amanti*, é o primeiro a nomear Romeu e Julieta e a fazê-los filhos das suas famílias rivais de Verona [...] Alterando-lhe o nome e algumas particularidades, Adrian Sevin a reconta por 1542 e Gherardo Bolderi a põe em oitava rima para os seus leitores de Veneza. Matteo Bandello, o grande novelista lombardo, refundido em parte a narrativa, torna a contá-la na sua coleção de novelas, em 1554 [...] Artur Brooke, ou Broke, em 1562, publica a sua longa versão metrificada fundada na novela de Boisteanu [...] Em 1594-96, isto é, na época mais ou menos em que Shakespeare escrevia a sua tragédia, Girolano de la Corte publica na Itália a sua *História de Verona*, em que recorda como fato histórico o caso de dois amantes infelizes, dando-o como ocorrido em 1303 [...] ⁸¹

A peça escrita por Shakespeare retrata a paixão de dois jovens, Romeu e Julieta, que apesar de serem de famílias rivais, os Montechio e os Capuleto, acabam se apaixonando, e vivendo um amor proibido. O resultado dessa paixão é a morte do casal que junto enterra a luta de seus pais, com o fim trágico fim de seus filhos.

Estudos recentes sobre Shakespeare, como o que foi feito pelo crítico literário Northrop Frye⁸² dão conta de que a peça “Romeu e Julieta” encerra em si um pouco sobre a história da Inglaterra. Segundo o autor, Shakespeare iniciou seu trabalho como dramaturgo escrevendo quatro peças sobre o período de 1422-1485 que vai da morte de Henrique V à elevação de Henrique VII, e durante desse período a Inglaterra foi gradualmente perdendo terras que havia conquistado na França⁸³. O país ainda sofreu uma desastrosa guerra civil entre os Lancasters e os Yorks, que seriam representados na peça de Shakespeare pelos Capuleto e os Montechio.

⁸⁰Essa peça é dividida em cinco atos, e estes contêm as suas cenas, sendo que o ato I e II possui prólogos.

⁸¹Notas de Onestaldo de Pennafort. Ver: SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 229-230, Título original: *Romeo and Juliet*

⁸²FRYE, Northrop. Sobre Shakespeare. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

⁸³ Idem, p. 29

Finalmente, vieram os Tudors, depois de o último rei yorkista, Ricardo III, cair morto num campo de batalha. A moral política de todas essas peças parecia clara. Quando nobres hostis escapam ao controle, há apenas miséria e caos, até aparecer um governante que fará o que os Tudors fizeram: centralizar a autoridade⁸⁴.

Dessa maneira a peça “Romeu e Julieta” não retrata somente o amor proibido entre dois jovens, ela “é uma versão em miniatura do que acontece quando nobres hostis escapam ao controle⁸⁵”. *Romeu e Julieta*

“é obra da mocidade de Shakespeare, que ele reviu e corrigiu várias vezes, conforme o atestam as inúmeras variantes do texto existentes. Como as suas demais peças, é escrita em prosa e verso, com passagens bruscas de uma para outra forma⁸⁶”.

Essa peça de William Shakespeare tem os seguintes personagens:

ESCALUS, príncipe de Verona

PÁRIS, jovem fidalgo, parente do Príncipe

MONTECHIO E CAPULETO { chefes das suas casas inimigas

UM VELHO, da família Capuleto

ROMEU, filho de Montechio

MERCUCIO, parente do Príncipe e amigo de Romeu

BENVÓLIO, sobrinho de Montechio e amigo de Romeu

TEOBALDO, sobrinho da Senhora Capuleto

FREI LOURENÇO, um franciscano

FREI JOÃO, da mesma ordem

BALTASAR, criado de Romeu

SANSÃO e GREGÓRIO { criados de Capuleto

PEDRO, criado da ama de Julieta

ABRAÃO, criado de Montecchio

UM BOTICÁRIO

TRÊS MÚSICOS

PAGEM DE PÁRIS

OUTRO PAGEM

UM OFICIAL

⁸⁴ Idem, p.29

⁸⁵ FRYE, Northrop. op. cit., p.29

⁸⁶ SHAKESPEARE, William. 1968, op. cit., p. 231-232

SENHORA MONTECHIO, esposa de Montechio

SENHORA CAPULETO, esposa de Capuleto

AMA DE JULIETA

CÔRO

Veroneses; parentes e partidários das duas casas; mascarados; guardas; comparsas; populares; séquito do Príncipe; etc.

AÇÃO: Verona e Mântua

A peça se inicia com um prólogo que situa o público sobre o ódio antigo de duas famílias de Verona que são os Montechio e os Capuleto.

A indicação de cena inicial diz que os criados estão na rua, armados de espadas e broqueis (pequenos escudos). Mesmo se você chegasse atrasado e perdesse o prólogo, ao ver esses criados saberia que alguma coisa não ia bem em Verona. É que isso significa que vai haver uma luta: se você deixar criados totalmente armados saírem por aí contando vantagem, eles fatalmente entrarão numa briga. Considerando a política dos Tudors e a repugnância pessoal da rainha Elizabeth por duelos e brigas, essa peça não teria nenhum problema com o censor, porque mostra os resultados trágicos daquilo que as autoridades desaprovam inteiramente⁸⁷.

A primeira cena se passa em uma praça de Verona em que estão Sansão e Gregório armados de espadas e escudos mostra como é o conflito entre as duas famílias, quando estes se encontram com Abraão e Baltasar.

Cena 1 do primeiro ato

Abraão

É para nós que o senhor está fechando a mão?

Sansão

Estou fechando a minha mão, senhor.

Abraão

Mas é para nós que a está fechando, cavalheiro?

Sansão

Perderemos a razão, se eu disser que é?

Gregório

De certo que perderemos

Sansão

Não senhor. Não é para o senhor que estou fechando a mão, meu senhor⁸⁸.

⁸⁷FRYE, Northrop. op. cit., p.29 e 30

⁸⁸SHAKESPEARE, William. 1968, op. cit., p.18

Após a discussão os criados começam a brigar e nesse momento os Montechio e os Capuleto chegam à praça, e logo em seguida chega o Príncipe de Verona que ordena que parem de brigar.

Ainda na primeira cena em outro lugar, Romeu conversa com seu amigo Benvólio e declara estar sofrendo de um amor não correspondido. Enquanto isso na cena 3 o senhor Capuleto ordena a um criado que leve alguns convites a alguns veroneses para a festa que acontecera em sua casa. Encontrando com Romeu e Benvolio o criado pede ajuda para os dois para que estes o ajude a ler os nomes dos convidados, e sabendo da festa na casa do inimigo Capuleto, Romeu decide ir junto com Benvolio à festa na casa inimiga.

Já na festa Romeu vê pela primeira vez Julieta e se encanta por ela:

Cena 4 do primeiro ato

Romeu

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

Julieta

*Meu bom romeiro,
Sois severo demais com a vossa mão,
Que só mostrou com isso a sua devoção.
As santas também têm mãos, que os romeiros
Podem tocar, quando eles bem desejam⁸⁹.
E unindo as palmas é que as mãos se beijam.*

Após longa conversa Romeu se despede de Julieta, e os dois acabam descobrindo por meio da Ama, que são filhos das rivais famílias de Verona, mas isso não é impedimento para o amor dos dois. Romeu decide então pedir ajuda a Frei Lourenço para que ele realize o casamento de Romeu e Julieta escondido de todos. Com a ajuda da Ama, Julieta consegue sair de casa e ir até a cela de Frei Lourenço onde este realiza o casamento entre Romeu e Julieta.

Após o casamento, em uma praça de Verona, Mercúcio e Benvólio se encontram com Teobaldo e começam uma discussão. Nesse momento Romeu chega e tenta evitar o confronto, porém Mercúcio é atingido por Teobaldo e morre, e Romeu que até então tentara evitar o

⁸⁹SHAKESPEARE, William. 1968, op. cit., p.60

conflito atinge e mata Teobaldo. Após esse conflito o príncipe de Verona ordena que Romeu seja exilado, mas ele sofre porque com o exílio ficará longe de Julieta.

Enquanto isso, os pais de Julieta resolveram casá-la com o Conde Páris, e ela pede ajuda a Frei Lourenço para se livrar do casamento com o Conde. Para ajudar Julieta, o Frei entrega a ela um frasco de elixir para fingir que ela está morta. Dessa maneira o seu casamento com o Conde Páris não seria realizado, e o Frei enviaria uma carta a Romeu explicando o seu plano, porém a carta foi extraviada e Romeu recebeu a notícia acreditando que Julieta estava morta.

Desesperado Romeu compra um veneno e volta à cidade para morrer ao lado de Julieta.

Cena 1 do quinto ato

Boticário

*Derrame isto num líquido qualquer
E beba-o. e ainda que o senhor valesse
Por vinte, mesmo assim cairia morto
Imediatamente*

Romeu

*Aqui tens o teu ouro.
É um veneno pior para a alma humana
E causa neste mundo execrável mais mortes
Que essas pobres poções que não pode vender!
Veneno é o que te deixo aqui, não o que eu levo.
Adeus! Compra alimento e trata de engordar!
Remédio, e não veneno, eu te levo comigo
À cova de Julieta! É lá que te hei de usar⁹⁰.*

Quando Romeu voltou à Verona e foi para o mausoléu de Julieta ele se deparou com o Conde Páris, e após lutar com ele o mata. Já próximo ao corpo de Julieta Romeu tomou o veneno e morreu abraçado a ela. Quando Frei Lourenço chegou ao mausoléu para tentar impedi-lo, já era tarde. Quando Julieta acordou do elixir e se deparou com Romeu morto ao seu lado, ela beijou Romeu na tentativa de absorver o veneno de seus lábios e morrer também, mas não conseguiu. Desesperada ela apanha o punhal de Romeu e apunhala a si mesma:

Cena 3 do quinto ato

Julieta

*É assim? Já estão vindo? Então me apressarei.
Abençoado punhal!!
Eis a tua bainha!⁹¹*

⁹⁰SHAKESPEARE, William. 1968, op. cit., p.202

O desfecho da peça é a morte trágica de Romeu e Julieta, e o fim da rivalidade entre as suas famílias. Quando os Capuleto e os Montechio chegam ao mausoléu e se deparam com os filhos mortos, eles juram manter a paz devido a tragédia da perda dos jovens filhos.

⁹¹SHAKESPEARE, William. 1968, op. cit., p.218

CAPÍTULO 2

De William Shakespeare ao Grupo Galpão: linguagem, encenação e montagens teatrais

O grupo Galpão foi fundado em 1982, quando alguns de seus membros participaram de uma oficina sobre teatro de rua em Minas Gerais.

Em março de 1982, George Froscher e Kurt Bildstein, do Teatro Livre de Munique, vieram a Minas Gerais para oferecer um curso intensivo sobre espetáculo de rua e montar a peça *A alma boa de Setzum*, de Bertold Brecht (1966). Cinco dentre os quarenta atores envolvidos no trabalho despediram-se do curso com uma missão: fundar uma companhia de teatro ao ar livre, em Belo Horizonte, para produzir encenações que fossem acessíveis ao grande público e que refletissem, com humor e crítica, os vários aspectos da política e da realidade cultural do país. Com esse propósito instituíram, ainda em 1982, o Grupo Galpão, que, ao longo de seus 24 anos de existência, vem representando não só esse tipo de espetáculo como também clássicos da literatura dramática⁹².

Após participarem da oficina, os atores Wanda Fernandes, Teuda Bara, Eduardo Moreira, Antonio Edson e Beto Franco decidiram fundar o Grupo Galpão. Os trabalhos sobre teatro de rua da qual eles participaram durou 10 dias, e teve continuidade no Festival de Inverno de Diamantina⁹³. Após o Festival de Inverno os cinco atores decidiram dar sequência a esse trabalho, tendo como objetivos:

1. Dar continuidade ao trabalho iniciado em Diamantina;
2. Tentar desenvolver as técnicas aprendidas e ampliá-las, adaptando-as a nossa realidade cultural;
3. Facilitar o acesso a cultura, ao teatro, popularizando-o;
4. Procurar, através do teatro de rua, uma forma mais direta e espontânea de comunicação com o público;
5. Tentar desenvolver uma estrutura de trabalho na qual exista a possibilidade de participação do público no espetáculo, criando assim um constante desafio e uma constante provocação, tanto da parte dos atores quanto do público;
6. “Desinstitucionalizar” o palco;
7. Buscar novas alternativas de espaço teatral, uma vez que nisso consiste um dos maiores problemas da nossa realidade cultural regional⁹⁴.

⁹² ALVES, Junia. *O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006, p. 33-34

⁹³ Idem, p. 247

⁹⁴ ALVES, Junia. op. cit., p. 20

Definido os seus objetivos, o grupo iniciou as apresentações de algumas peças em praças e ruas, e tinha como objetivo facilitar o acesso à cultura e ao teatro popularizando-o, e desenvolver por meio do teatro de rua uma maneira direta e espontânea de comunicação com o público⁹⁵.

O Grupo Galpão, ainda em 1982, escreveu e encenou no bairro Tupi, em Belo Horizonte, a sua primeira peça: *E a noiva não quer casar*. Essa farsa ligeira foi inspirada por um baú de fantasias pertencentes ao pai de Eduardo Moreira, um dos membros fundadores da companhia. Entre as vestes ali encontradas havia um vestido de noiva, e, com a ajuda dos outros quatro participantes, Moreira desenvolveu um esquete para ser representado na rua: a história de uma jovem que tem muitos admiradores, mas que não consegue decidir-se por nenhum deles. Seus pretendentes são equilibristas, mágicos e comedores de fogo, todos personagens do circo, motivo que se tornou marca registrada das produções da companhia. Quando se conscientiza de que prefere dançar em vez de se casar, a noiva recebe o título de “rainha da escola de samba”, e a comédia transforma-se em carnaval⁹⁶.

Após a encenação dessa peça em vários espaços públicos de Belo Horizonte, o Galpão fez uma turnê pelo interior de Minas Gerais representando-a em várias cidades, “onde as *performances* terminavam em festas desencadeadas pela platéia, que por sua vez, cantava para o elenco e frequentemente lhe servia guloseimas próprias da região⁹⁷”.

Essa interação entre a platéia e os atores durante as encenações, fez com que o Galpão rejeitasse desde o início de seus trabalhos que os espectadores se “assentassem afastados uns dos outros e do palco, o que, conseqüentemente, os distanciaria das emoções das personagens⁹⁸”.

Percebemos assim que o Galpão procura privilegiar a interação com o público durante as encenações. Dessa maneira a rua, a praça, não é simplesmente o lugar da apresentação teatral de grupos que têm como característica o teatro de rua, ela é o lugar em que o público pode se “encontrar” com o teatro. Peter Brook em seu livro *A porta aberta* faz uma reflexão importante sobre o “lugar” do teatro:

Na época em que escrevi *O teatro e seu espaço*, aqueles que buscavam um “teatro popular” acreditavam que tudo que fosse “para o povo” era automaticamente vital, em contraposição a algo que tinha vitalidade, denominado “teatro de elite”. Ao mesmo tempo, os da “elite” achavam que

⁹⁵ PARANHOS, Kátia Rodrigues. O Grupo de Teatro Galpão e os espetáculos de rua: imagens, leituras e cenas. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues, LEHMKUHL, Luciene e PARANHOS, Adalberto (orgs.). *História e imagens: textos visuais e praticas de leitura*. Campinas: Mercado de Letras, 2010. p.26

⁹⁶ ALVES, Junia. op. cit., p. 35

⁹⁷ Idem, p. 35

⁹⁸ Idem, p. 35

tinham o privilégio de participar de uma seriíssima aventura intelectual, que se contrapunha totalmente ao bombástico e débil “teatro comercial”. Já os que trabalhavam nos “grandes textos clássicos” estavam convencidos de que a “alta cultura” injeta nas veias da sociedade uma qualidade muito superior à adrenalina chula da comédia vulgar. Com o passar dos anos, no entanto, a experiência me ensinou que tudo isso é falso, e que o bom espaço é aquele para o qual convergem muitas energias diferentes, e onde todas essas categorias desaparecem⁹⁹.

O quinto objetivo do grupo Galpão é a tentativa de desenvolver uma estrutura de trabalho na qual exista a possibilidade de participação do público no espetáculo, criando assim um constante desafio e uma constante provocação, tanto da parte dos atores quanto do público. Com a reflexão feita por Peter Brook, podemos perceber que não é apenas o fato de ter como espaço de apresentação a rua que irá permitir com que este objetivo do grupo Galpão aconteça.

A referência de grupos teatrais como o Galpão que têm como uma de suas características “facilitar o acesso à cultura, ao teatro, popularizando-o¹⁰⁰”, demonstra também a dificuldade de realizar um trabalho que não tenha como único objetivo os lucros com bilheteria, que demanda tempo para criar e montar um espetáculo como o que foi feito com *Romeu e Julieta*. Em 1992 o Grupo Galpão adaptou a peça *Romeu e Julieta* de William Shakespeare para o teatro de rua. A proposta do diretor Gabriel Villela era a de encenar uma peça que tivesse em seu texto a possibilidade de resgatar o teatro de rua e as formas populares do teatro.

Para exemplificar como é difícil o reconhecimento de um trabalho com teatro de rua como o que é desenvolvido pelo Galpão, podemos recorrer às explanações de Chico Pelúcio sobre o Grupo Galpão. O grupo fez um especial na Globo baseado em *A rua da amargura* em 2001 e o questionamento de Chico Pelúcio é que durante as chamadas que aconteceram sobre esse especial, o nome do Galpão não foi anunciado.

O programa iria ao ar na Sexta-feira da Paixão, eles colocaram as chamadas na terça-feira anterior e não tinha o nome do Galpão nem nada. Achei que tinha havido muita reclamação de Belo Horizonte porque as pessoas nos conheciam e tal. Na quarta-feira, estava lá “com o Grupo Galpão e Paulo José”, eu pensei: até que enfim. Fui para Baependi, que pega a programação de Rio de Janeiro e São Paulo, e lá não tinha o Galpão na chamada. Aí

⁹⁹BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p.5- 6

¹⁰⁰ ALVES, Junia. op. cit., p.20

descobrimos que eles só colocaram em Belo Horizonte. Para atenderem às reclamações? Claro não, eles perceberam que, colocando o nome, o Ibope em Belo Horizonte podia ser maior¹⁰¹.

Dessa maneira, é notável perceber que por ter uma configuração diferente de teatro, e por ter como um de seus objetivos propiciar por meio do teatro de rua, o acesso à cultura, o grupo Galpão não tem grande visibilidade na mídia¹⁰² com as peças montadas para a encenação na rua.

Ao longo do seu trabalho o Galpão ficou conhecido pela montagem de peças como:

Álbum de família (RIBEIRO, 1990), *Romeu e Julieta* (BRANDÃO, 1992), *A rua da amargura* (BARROS, 1994), *Um Molière imaginário* (BRANDÃO, 1996), *Partido* (BRANDÃO, 1999b), *Um trem chamado desejo* (ABREU, 2000), *O inspetor geral* (BRANDÃO, 2003) e *Um homem é um homem* (PAULO JOSÉ, 2005)¹⁰³.

A peça “Álbum de família” de Nelson Rodrigues, adaptada pelo Galpão em 1990 sob a direção de Eid Ribeiro, “conta a história da autodestruição de uma família mineira do início do século vinte enquanto critica o patriarcado e o capitalismo brasileiro¹⁰⁴”. Essa peça foi representada no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília e rendeu ao grupo oito premiações Cauê¹⁰⁵ como:

Melhor Diretor (Eid Ribeiro), Ator (Chico Pelúcio), Atriz (Wanda Fernandes), Atriz Coadjuvante (Teuda Bara), Iluminação (Jorge de Carvalho), Desenho de Palco (Rômulo Bruzzi) e Partitura Musical (Eduardo Guimarães Álvares)¹⁰⁶.

Em 1992 o Galpão fez a montagem da peça “Romeu e Julieta” que lhe rendeu premiações no Brasil e no estrangeiro.

Essa montagem, que valorizou a mixagem da tragédia elisabetana com o folclore brasileiro, com a música mineira, com a comédia italiana e com o circo, foi altamente elogiada pela crítica nacional e internacional. Os aficionados pelo Grupo Galpão que vinham acompanhando sua trajetória desde 1982, ao observar Montagues e Capuletos disputando o espaço teatral

¹⁰¹ PELÚCIO, Chico. Reflexões sobre o Grupo Galpão e a ética do teatro (entrevista com Chico Pelúcio). *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2002, n. 13, p.116-117

¹⁰² É preciso fazer uma observação de que quando me refiro ao reconhecimento do trabalho do Galpão pela mídia, faço referência à visibilidade do grupo por determinados veículos de comunicação, pois o Galpão alcançou o seu reconhecimento internacional com a peça “Romeu e Julieta”, encenando a peça no Globe Theatre em Londres.

¹⁰³ ALVES, Junia. op. cit., p. 34

¹⁰⁴ ALVES, Junia. op. cit., p. 44

¹⁰⁵ ALVES, Junia. op. cit., p. 44

¹⁰⁶ ALVES, Junia. op. cit., p. 44

com uma perua Veraneio (trocadilho com Verona), lembraram-se dos primeiros espetáculos de rua apresentados pela companhia¹⁰⁷.

Sendo um dos espetáculos mais aclamados do grupo Galpão, “Romeu e Julieta” foi encenada em mais de 100 cidades no Brasil e no exterior. “Os críticos, por sua vez, impressionaram-se com a encenação multifacetada e envolvente resultante do entrelaçamento das técnicas do teatro ao ar livre com a poesia shakespeariana [...]”¹⁰⁸.

Com a notoriedade que conquistaram com “Romeu e Julieta”, a fama do Galpão cresceu, e nessa esteira o grupo participou de vários festivais nacionais e internacionais, a exemplo, o Festival da Venezuela em 1997¹⁰⁹.

Já em 1998 o Galpão abriu uma escola para atores (Oficina de Atores e de Dramaturgia do Grupo Galpão) em Belo Horizonte¹¹⁰. “O Oficinão Galpão Cine Horto, como é carinhosamente denominado, oferece cursos de teatro, nos quais se ensinam as especialidades da companhia, tais como a dança, técnicas circenses e lutas de espada¹¹¹”. Como uma das características do Galpão é o teatro de pesquisa os alunos participantes do Oficinão tiveram que realizar uma pesquisa sobre a cultura do norte de Minas para a montagem do primeiro espetáculo que foi *Noite de reis*. “Essa encenação anglo-americana envolveu quinze atores, que representaram dezoito personagens, e destacou-se pela sensibilidade estética e força poética características do trabalho da trupe¹¹²”. É importante frisar que os trabalhos realizados pelo Oficinão renderam “bons frutos” ao Galpão “quando o Grupo foi indicado, dentre treze companhias, para receber o prêmio de R\$ 190.000,00 oferecido pelo Projeto Piloto Cena Aberta¹¹³”.

Tendo como uma de suas características o teatro de rua, é preciso destacar que o Galpão realiza também a montagem de peças para serem encenadas nos palcos, mas independente do local onde uma peça seja encenada é preciso entender que para que o fenômeno teatral aconteça:

[...] são essenciais três elementos: o ator, o texto e o público. O fenômeno teatral não se processa, sem a conjugação dessa tríade. É preciso que um ator interprete um texto para o público, ou, se se quiser alterar a ordem, em

¹⁰⁷ ALVES, Junia. op. cit., p.47

¹⁰⁸ ALVES, Junia. op. cit., p.47

¹⁰⁹ ALVES, Junia. op. cit., p.47

¹¹⁰ ALVES, Junia. op. cit., p. 50

¹¹¹ ALVES, Junia. op. cit., p. 50

¹¹² ALVES, Junia. op. cit., p. 50

¹¹³ ALVES, Junia. op. cit., p. 51

função da raiz etimológica, o teatro existe quando o público vê e ouve o ator interpretar um texto¹¹⁴.

Nesse sentido tanto no ambiente do palco quando das praças e ruas o Galpão tem como prática teatral a preocupação com esses três elementos, e podemos entender o porquê dessa alternância entre encenações feitas no palco e na rua por meio das explanações de Eduardo Moreira, que é um dos integrantes do Galpão.

Ao discorrer sobre a escolha dos foros para *performance*, Moreira sublinhou três motivos para a alternância entre o uso de ambientes abertos e fechados: 1. A oportunidade de pesquisar sobre a resposta do espectador em cada um desses espaços; 2. O desenvolvimento e o aprofundamento de um trabalho experimental, objetivos esses que têm sido parte da estética da companhia desde sua fundação; 3. A vantagem de agradar aos dois tipos de platéia e a conseqüente facilitação da sobrevivência do Grupo¹¹⁵.

Dessa maneira, como a apresentação de “Romeu e Julieta” foi feita ao ar livre, as pessoas que assistiram à encenação ficam porque se sentem atraídas pela peça. Sendo assim, com a montagem de espetáculos para palco e rua, o Galpão busca consolidar a sua trajetória de trabalho tendo como características a pesquisa e experimentação.

2.1 – Romeu e Julieta: o Galpão em cena

Como mencionado no início deste capítulo, em 1992 o Grupo Galpão adaptou a peça *Romeu e Julieta* de William Shakespeare para o teatro de rua. A proposta do diretor Gabriel Villela para encenar uma peça que tivesse em seu texto a possibilidade de resgatar o teatro de rua e as formas populares do teatro levou o Galpão a escolher obra de William Shakespeare, pois não só a sua obra, mas também as características do teatro elisabetano possibilitariam ao grupo a utilização da linguagem circense interiorana e das pequenas tradições de Minas Gerais na adaptação do texto¹¹⁶. Mas “Romeu e Julieta” não foi a única peça do Galpão a ter uma linguagem circense.

Dentre as tradições revisitadas pelo Galpão está a do circo-teatro. Não é exatamente uma coincidência o fato de que as duas peças da companhia mais aclamadas pela crítica, *Romeu e Julieta* e *A rua da amargura*, sejam exatamente as que oferecem, em destaque momentos de arte mineira e

¹¹⁴ MAGALDI, Sábato. Iniciação ao teatro. São Paulo: São Paulo Editora S.A., 1965, p. 2

¹¹⁵ ALVES, Junia. op. cit., p. 58

¹¹⁶ ESPÍRITO SANTO, Denise. 2006, op. cit., p. 255

motivos circenses. Por duas décadas, desde a montagem de *E a noiva não quer casar* (1982) – um esquete improvisado, com destaque para andarilhos, trapaceiros, palhaços e bufões –, a trupe mambembe vem usando perseverantemente a linguagem teatral circense. Até mesmo sua produção de tom autobiográfico *Um trem chamado desejo* inclui uma personagem que se qualifica como um antigo palhaço de circo.¹¹⁷

Além do uso da linguagem circense e interiorana, a obra de Shakespeare permitiu ao Galpão a utilização de uma antiga Veraneio, que é um carro utilizado pelo grupo, como cenário para a encenação da peça. Como já tratado no primeiro capítulo as apresentações de teatro de rua também aconteciam à época do bardo. Como as encenações, a exemplo, da paixão de cristo não poderiam acontecer na igreja devido à falta de espaço, as apresentações começaram a ser realizadas na rua. As trupes mambembes que se apresentavam na Inglaterra no século XVI, utilizavam uma carroça, geralmente encostada no fundo do pátio das hospedarias para encenar as suas peças. Dessa maneira, a utilização da Veraneio na cenografia do espetáculo, permitiria ao Galpão recriar o ambiente das encenações daquelas trupes na contemporaneidade.

Para recriar a peça, o Grupo Galpão convidou o professor de História da Arte e da Arquitetura da UFMG, Carlos Antônio Leite Brandão, para dar uma aula para o grupo sobre Shakespeare e o seu tempo. O trabalho de Carlos Antônio Leite Brandão junto com o Galpão foi motivado por leituras e pesquisas não só sobre Shakespeare e o século XVI, mas também sobre o Barroco mineiro, onde o diretor Gabriel Vilella buscou ambientar a peça.

O processo de adaptação de *Romeu e Julieta* foi motivado dentre outras coisas:

Por muitas leituras que buscavam encontrar as referências literárias e teatrais dos textos do bardo inglês em território brasileiro. A partir do estudo das versões teatrais de Peter Brook para a obra de Shakespeare, se encontrou a pulsação do espetáculo e a sua “cor local”. Esta “cor local” ganharia formato a partir de uma curiosa apropriação: a criação de novo prólogo onde a prosódia sertaneja, inspirada em Guimarães Rosa, visava realçar alguns eixos temáticos nos quais se deveriam buscar a amplitude e a universalidade da “palavra lírica e dramática” de Shakespeare.¹¹⁸

As referências de Peter Brook¹¹⁹ sobre teatro foram importantes para a concepção da peça, pois com ele o grupo aprendeu “a estreita relação entre a fala e o corpo dos atores,

¹¹⁷ALVES, Junia. op. cit., p. 20

¹¹⁸ESPÍRITO SANTO, Denise. op. cit., p.255

¹¹⁹Peter Brook é uma das peças-chave para a compreensão do teatro no século XX. Quanto mais o teatro expande seus limites e uma nova consciência do fenômeno teatral se consolida, mais evidente se torna a

requerida por Shakespeare, ainda mais quando se trata de uma „tragédia da precipitação”¹²⁰. É por esta referência da relação entre fala e o corpo dos atores, que o diretor Gabriel Vilella durante os ensaios da peça, fez com que os atores se equilibrassem em cima de uma trave a dois metros do chão, falando o seu texto. A técnica circense da utilização de pernas de pau foi outro elemento incorporado à montagem da peça, pois também constrói o perigo e a veloz precipitação da tragédia¹²¹.

Outra referência importante na montagem da peça foi a escolha da tradução feita por Onestaldo de Pennafort do texto *Romeu e Julieta* de William Shakespeare para a adaptação para o teatro de rua. O Galpão escolheu o texto de Onestaldo de Pennafort por três motivos:

A fidelidade às intenções e expressões do texto original; o rigor clássico com que se poderiam contrabalançar as “heresias”, inversões e perversões maneiristas pretendidas por um diretor que proclamava que “tudo que é bonito é absurdo”; e, principalmente, pelo fato das rimas e ritmos do verso conseguirem estabelecer no ouvinte uma certa velocidade e pulsação adequadas à “tragédia da precipitação” com que concebemos a história do casal¹²².

Outro fator que aproxima a obra de Shakespeare à proposta do diretor Gabriel Vilella e à realização dos espetáculos de rua feitos pelo Galpão, é a característica do palco elisabetano. Como o próprio dramaturgo Carlos Antônio Leite Brandão analisa:

[...] ao retornar a cena, observo como o palco nu do teatro elisabetano solicita a imaginação do espectador para ambientar as ações e permite a velocidade e flexibilidade das mudanças bruscas de clima e ambiente, como ao se passar do quarto de Julieta para a cela de Frei Lourenço¹²³.

Além do palco elisabetano que permite esse movimento de mudança de cena principalmente, no teatro realizado pelo Galpão, onde o cenário é a própria rua, há outra aproximação entre o trabalho do grupo e Shakespeare, ou seja, a heterogeneidade do público

influencia deste encenador inglês radicado na França sobre as principais manifestações da cena contemporânea, em todas as latitudes. Ver: BROOK, Peter. *A porta aberta*. 2 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

¹²⁰ SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*; tradução de Onestaldo de Pennafort; e adaptação de Cacá Brandão. Belo Horizonte: Autêntica PUC Minas, 2007, p.10

¹²¹ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: diário de montagem*. Livro 1 “Romeu e Julieta”. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 96

¹²² BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. op. cit., p. 103

¹²³ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. op. cit., p. 60

que assiste ao teatro de rua é a mesma presente no pátio das hospedarias para o qual Shakespeare escrevia¹²⁴.

Antes de levar a peça “Romeu e Julieta” para praças e ruas, o Galpão “que de uma maneira bastante peculiar soube conciliar experimentação, pesquisa artística e organização profissional¹²⁵”, reflete sobre o texto a ser apresentado, utilizando como no caso da adaptação de *Romeu e Julieta* a linguagem de Guimarães Rosa na narração, bem como elementos da cultura brasileira, como a linguagem circense.

De acordo com Eric Bentley

Em primeiro lugar, o teatro é um local. Esse local, em todas as suas formas conhecidas, desperta tal vibração naqueles que o freqüentam que certas características vagamente sugeridas pelo termo magia são invariavelmente atribuídas à própria sala [...] a própria característica do teatro tem, por si só, uma notável força sugestiva. Mesmo quando não há público na platéia, mesmo quando o palco está nu e a parede de tijolo no fundo se acha exposta, o curioso maquinismo conserva uma traiçoeira atração.¹²⁶

Pensar a prática do teatro é perceber que ele tem vida própria, apesar das dificuldades inclusive em relação à crítica que muitas vezes “julga” o que deve ser um “bom” ou “mau” teatro.

Dessa maneira, pensando em um texto que tivesse como referência a linguagem popular, o diretor Gabriel Vilella, propôs que a escrita do prólogo da peça *Romeu e Julieta* fosse inspirado na literatura de Guimarães Rosa, tendo como objetivo “alcançar a amplitude e a universalidade da „palavra lírica e dramática“ de Shakespeare¹²⁷”.

Essa linguagem popular veio com o trabalho de Guimarães Rosa que “representa um marco importante na literatura brasileira, ao conciliar os diferentes estratos simbólicos e ideológicos presentes na cultura popular e na cultura erudita¹²⁸”. A escrita de Guimarães Rosa principalmente na obra *Grande Sertão: veredas* mostra um autor que tem uma linguagem regionalista, mas no só do sertão, mas na linguagem do mundo, e isso permite a criação de um prólogo de um texto Shakespeariano na linguagem popular do Brasil.

Como nos mostra Walnice Nogueira Galvão:

¹²⁴ Idem, p. 95

¹²⁵ PARANHOS, Kátia Rodrigues. op. cit., p. 26

¹²⁶ BENTLEY, Eric. op. cit., p. 55

¹²⁷ ESPÍRITO SANTO, Denise. 2006, op. cit., p.255

¹²⁸ ESPÍRITO SANTO, Denise. Retalhos de um Brasil mestiço, colonial mas contemporâneo. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (org.). *Teatro de rua: Olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E- Papers Serviços Editoriais, 2005, p. 101

O discurso do *Grande Sertão: Veredas* escapa também dos limites do falar sertanejo. É bem verdade que existe em seu vocabulário um farto aproveitamento de regionalismos, e não só sertanejos; as palavras mais estranhas e que pensamos serem inventadas pelo autor, lá estão consignadas há muito tempo no Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, o mais comum dos dicionários. Ao depararmos com a frase: “Mas gritavam, vuvú vavavá de conversa ruim”, achamos eficaz a onomatopeia inventada; mas inventada por Guimarães Rosa não é: as duas palavras figuram naquele mesmo dicionário, onde *vuvu* é dado como regionalismo popular de Minas Gerais, significando briga, conflito, confusão, e *vavavá* é dado com brasileirismo, significando barulho de vozes, algazarra, agitação, alvoroço, atropelo, azáfama¹²⁹.

No romance Guimarães Rosa mostra por meio da história de Riobaldo que é o narrador-personagem, o “universo” sertanejo, o estilo de vida do homem pobre do meio rural, e a sua maneira de estar, e enfrentar o mundo. Riobaldo tem a sua vida dividida em duas partes. Como membro de uma plebe rural quando era criança e quando se tornou jagunço, e quando se tornou um membro da classe dominante na figura de um fazendeiro quando se tornou adulto. Pela história desse narrador-personagem no livro *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa retrata as especificidades do universo sertanejo, e também do universal humano. Como nos diz Carlos Antônio Leite Brandão:

Coube-nos, entre outras coisas, explorar o espírito das letras nas veredas do *Grande Sertão* de Guimarães Rosa, mapa através do qual perseguimos as falas do “Brasil de Dentro”, como diz Gabriel Villela em sua mensagem escrita no programa de *Romeu e Julieta*.¹³⁰

É pelo viés desse universo sertanejo, que imprime também a condição do ser humano, suas angústias, é que se constrói o prólogo do texto de adaptação da peça “Romeu e Julieta”. Outra presença importante da linguagem popular na montagem de “Romeu e Julieta” para o teatro de rua é a utilização de elementos do circo em suas peças.

A técnica circense constrói o perigo e a veloz precipitação desta tragédia, ao elaborar em cena a ambivalência da angústia e do prazer, da energia amorosa, da agressão e da paixão concentradas na força do texto shakespeariano¹³¹.

¹²⁹ GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas*. Perspectiva. 2 ed. 1986, p.72-73

¹³⁰ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. op. cit., p. 107

¹³¹ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. op. cit., p.96

Podemos entender como se deu a origem do circo no Brasil por meio do movimento de espetáculos de teatro e circo que aconteciam nas Minas Gerais no século XIX¹³².

A província de Minas foi, no século XIX, um espaço continuamente percorrido por diversos grupos de pessoas. A partir de jornais, livros de memórias, legislações, relatos de viajantes e obras literárias, pode-se observar a movimentação de comerciantes, índios, vagabundos, bandidos, ciganos, viajantes e cientistas de outros países e [...] artistas ambulantes de teatro e circo¹³³.

Sendo assim a incorporação de elementos do circo na adaptação de “Romeu e Julieta” compõe um dos objetivos do grupo na encenação desta peça que é a linguagem popular e a cultura mineira.

Outra referência circense é a maquiagem dos atores durante as apresentações que também remetem aos clowns, ou seja, aos palhaços do circo.

O trabalho cultural realizado pelo circo através dos tempos relaciona-se ao primeiro e ao segundo objetivos do Grupo, ou seja, desenvolver as técnicas aprendidas na oficina de teatro em Diamantina, no início de 1992 [...] as momices e pilhérias dos palhaços, bem como as acrobacias e os animais amestrados, ocupam um lugar relevante no imaginário popular brasileiro [...] ¹³⁴.

E o que dizer então do figurino utilizado no espetáculo. Os trajes de Romeu e Julieta, “trazem algo dos trajes medievais e renascentista, mas, além disso, incorporam um aspecto cigano, uma dobra de mistério e uma presilha de estranhamento¹³⁵”.

A adaptação e a montagem de *Romeu e Julieta* pelo grupo Galpão não possui a peça dividida em cinco atos, e sim em vinte e duas cenas, e o prólogo que inicia os atos I e II do texto de Shakespeare, da lugar à um narrador fantasiado de Shakespeare, que “abre e fecha o espetáculo e interfere na ação, ecoando Guimarães Rosa¹³⁶”. Além do prólogo em sertanês, a montagem conta ainda com cantos que se relacionam a momentos particulares na peça¹³⁷.

¹³² DUARTE, Regina Horta. Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Unicamp, 1995, p. 15

¹³³ Idem, p. 31

¹³⁴ ALVES, Junia. op. cit., p. 21

¹³⁵ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. op. cit., p.40

¹³⁶ ALVES, Junia. op. cit., p. 90

¹³⁷ ALVES, Junia. op. cit., p. 94

Como as peças de William Shakespeare tinham como referência a música¹³⁸, isso não será diferente em *Romeu e Julieta* do grupo Galpão. Como o grupo pretendia criar uma peça com uma linguagem popular mineira, a canção “Flor minha flor”, foi outro instrumento utilizado na montagem da peça. “A festa na casa de Julieta é preparada como um misto entre baile da Corte e uma quadrilha em volta da fogueira de São João¹³⁹”. A música “Flor minha flor” utilizada pelo grupo no espetáculo, é uma cantiga de origem mineira

[...] pertencente ao cancionero popular do norte mineiro, mais precisamente do Vale do Jequitinhonha, é a primeira ação cênica do espetáculo que já transporta o espectador para um espaço cênico-dramático característico das cidades do interior de Minas Gerais, ao associar a imagem visível de uma banda musical – formada pelos atores, que abrem o espetáculo em um cortejo que passa pelo público – a um tipo de melodia que é facilmente reconhecida como parte desse universo¹⁴⁰.

Essa música, que pode remeter às cantigas de roda, que facilmente pode ser reconhecida pelo público que assiste à encenação da peça, remete às cantigas de roda, comum na tradição mineira. A cantiga que compõe o final da cena 6 em que Romeu conversa com Mercúcio e Benvólio o é esta:

*Flor, minha flor,
Flor vem cá
Flor, minha flor,
Lá ia lá ia lá ia.
O anel que tu me deste
Flor vem cá
Era vidro e se quebrou
Flor vem cá.
O amor que tu me tinhas
Flor vem cá
Era pouco e se acabou
Lá ia lá ia lá ia¹⁴¹.*

¹³⁸ Em suas 40 peças, Shakespeare referiu-se à música em pelo menos 32 delas. São mais de 300 marcas de cena indicando “música”; 223 ocorrências da palavra “música”; 56 menções a “músicos”; 10 entradas para música como “toca-se música”, “músicos tocam” ou “músicos entram e tocam”; além de várias referências à “música atrás do palco”. Ver: ZWILLING, Carin. *William Shakespeare: as canções originais de cena*. São Paulo: Annabulante, 2010, p. 93

¹³⁹ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. op. cit., p. 38

¹⁴⁰ MALETTA, Ernani. Imagens sonoras: A música no grupo Galpão como criadora de espaços cênicos dramáticos. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. LEHMKUHL, Luciene. PARANHOS, Adalberto (orgs.). op. cit., p.38

¹⁴¹ SHAKESPEARE, William. 2007, op. cit., p. 37

Identificamos na música acima a referência das cantigas de roda, elemento da linguagem popular mineira, que foi o propósito do grupo Galpão ao escolher o texto *Romeu Julieta* para recriar o universo da tradição e cultura popular, através do folclore mineiro.

Podemos entender o fenômeno da música mineira que compõe a encenação de “Romeu e Julieta” pelo grupo Galpão, por meio do trabalho de Conceição Resende intitulado *A música integrada no fenômeno social do século XIX*. A autora nos mostra uma análise do surgimento de algumas músicas que fazem parte da história de Minas Gerais, a exemplo, a modinha. “A modinha começou aparecer em Minas Gerais no ciclo do ouro e o conseqüentemente na formação das cidades do século XVIII¹⁴²”.

Como era proposta do Galpão de adaptar a peça de William Shakespeare para o universo mineiro, ao longo da encenação, algumas cantigas são apresentadas pelos próprios atores.

Em Minas Gerais encontra-se, além da modinha seresteira, sentimental, cantando muitas vezes o amor frustrado, as canções satíricas comentando polêmicas políticas [...] Ainda hoje, em algumas cidades antigas, conserva-se o costume das serenatas para preencher as noites enluaradas que guardam, através dos tempos, a seresta como manifestação do amor. Belas melodias são cantadas sob as janelas das bem-amadas, como “É a ti flor do céu”, “Elvira escuta”, “Meiga”, “Acorda minha beleza”, ou ainda “Estudiantina” (que é uma doce evocação das flores e rios portugueses quando canta o verso: murmura o claro Mondego), “A pequenina cruz do teu rosário”, “Amo-te muito”, “Aquela flor”, etc¹⁴³.

As melodias citadas acima “É a ti flor do céu” e “Amo-te muito” que compõem o universo musical mineiro, estão presentes na peça “Romeu e Julieta” do grupo Galpão. A canção “É a ti flor do céu” é cantada por Romeu na “cena do Balcão”. “Amo-te muito” é cantada na cena do casamento. “A música e a letra retomam uma balada do cancionário popular mineiro [...] João Chaves¹⁴⁴”.

Assim como outros elementos da linguagem popular mineira, como os trajes dos atores, os ramos de arruda, cruzeiros e flores de plásticos que os atores carregam, as lutas com espadas de São Jorge, e a musicalidade mineira¹⁴⁵ presentes no espetáculo, principalmente tendo como referência o interior de Minas Gerais, o Galpão se utiliza não só da canção “Flor, minha flor”, mas também de outras músicas que vão compor a encenação de *Romeu e Julieta*,

¹⁴² REZENDE, Conceição. *A música integrada no fenômeno teatral do século XIX*. In: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais. *III Seminário sobre a cultura mineira – século XIX*. Belo Horizonte, 1982, p. 62.

¹⁴³ REZENDE, Conceição. op. cit., p. 64

¹⁴⁴ ALVES, Junia. op. cit., p. 98

¹⁴⁵ ALVES, Junia. op. cit., p. 94

músicas estas que são cantadas pelos próprios atores, que também tocam os instrumentos como flautas, violão, acordeão, percussão e outros.

A procissão religiosa é outro evento característico do cenário mineiro e, por intermédio da música, também compõe o espetáculo¹⁴⁶. Ernani Malleta citando o diretor Gabriel Villela na reflexão sobre a procissão religiosa e o canto que a acompanha nos diz:

Na verdade, trata-se de um exemplo de que o diretor chama de *voz de transição*, uma das três vozes que, segundo ele, participam da cena teatral, apresentando pontos de vista diferentes. A primeira dessas vozes é uma *voz desorganizada*, que vem da cultura popular, na qual cada um “é dono da sua voz, fala do jeito que quer, canta com o timbre que tem, no volume que quer”¹⁴⁷.

Esse coro com voz de transição que acompanha a procissão religiosa está presente na adaptação de *Romeu e Julieta* com a canção *É a ti, flor dos céus* que marca o enterro de Julieta na cena 20¹⁴⁸.

Percebemos assim, que a proposta do grupo Galpão de recriar em 1992 uma peça com linguagem popular a partir da adaptação do texto “Romeu e Julieta” para o teatro de rua, conta com elementos da cultura popular desde a criação do prólogo na linguagem sertaneja de Guimarães Rosa, passando pela linguagem circense, e as músicas que compõem a encenação.

O Grupo Galpão que tem como uma de suas características a criação coletiva, e a partir dessa criação coletiva e da experiência com workshops que o Grupo Galpão montou o espetáculo *Romeu e Julieta*. Como o grupo é uma referência que associa o teatro à pesquisa, era preciso que os atores conhecessem o universo shakespeariano, bem como a sua época, para então desenvolver as atividades com a montagem da peça *Romeu e Julieta*, e para que isso acontecesse, o grupo contou com a participação do dramaturgo Carlos Antônio Leite Brandão para a adaptação da peça *Romeu e Julieta*. O dramaturgo foi convidado pelo Galpão em março de 1992 para dar uma aula sobre William Shakespeare e o seu tempo. Ao final dessa aula ele foi convidado a acompanhar o diretor e o Galpão a uma viagem para Ouro Preto e mostrá-los sobre o Barroco mineiro e na cultura do século XVIII¹⁴⁹.

Como mencionado anteriormente o texto *Romeu e Julieta* de William Shakespeare é estruturado em cinco atos, sendo que o ato I e II conta com um prólogo que narra a história, e

¹⁴⁶ MALETTA, Ernani. op. cit., p. 39

¹⁴⁷ MALETTA, Ernani. op. cit., p. 39

¹⁴⁸ SHAKESPEARE, William. 2007, op. cit., p. 85

¹⁴⁹ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. op. cit., p.23

cada ato contém as cenas. Na versão impressa do texto adaptado pelo grupo Galpão, não há divisão das cenas em atos, a peça do Galpão conta com uma sequência de cenas e cada uma delas recebeu um título, totalizando vinte e duas cenas. O texto conta ainda com a incorporação de canções que estão presentes no decorrer do espetáculo. Para montar a peça o diretor Gabriel Villela mostra algumas ideias: “música de seresta, clãs tradicionais da família mineira, providenciar o encontro de Shakespeare com Minas, guarda-chuvas e tochas¹⁵⁰”.

Uma das primeiras propostas do diretor era a criação da fala do narrador na linguagem de Guimarães Rosa. Assim o dramaturgo ia recolhendo de:

Grande sertão: veredas palavras e frases exemplares do vocabulário e da visão de Guimarães Rosa sobre o amor, Deus e o Diabo, os homens, o mundo, o sertão, a vida, a morte, e o ofício de escritor¹⁵¹.

Grande sertão: veredas que mostra o universo sertanejo através da história de Riobaldo, traz um movimento importante para a fala do narrador no texto. O jogo de palavras presente na adaptação do texto mostra como o dramaturgo foi construindo esse prólogo. Na cena 2¹⁵² da peça *Romeu e Julieta* do Galpão intitulada *O poder do príncipe* o narrador nos diz:

A noite produziu, depois engoliu,
Depois, do frio da boca, cuspiu
Um Romeurio de melancolia¹⁵³

Quando o narrador fala “Romeurio” é provável que brinque com as palavras fazendo menção a Riobaldo, narrador-personagem da obra de Guimarães Rosa. Analisando a inspiração de *Grande sertão: veredas* na criação do prólogo Carlos Antônio Leite Brandão, reflete que:

a morte não é o termo da estória. Como no jagunço, ela é presença constante que em forma o entendimento define o ponto limite da esperança e do desejo a partir do qual interrogar radicalmente a existência humana e o *ethos* da cidade e das famílias. Na morte e na solidão, o casal enfrenta o mundo, colide com o infinito, alarga a consciência e entra nos horizontes com destemor, como Riobaldo atravessando o sertão¹⁵⁴.

¹⁵⁰ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. op. cit., p.25-26

¹⁵¹ SHAKESPEARE, William. 2007, op. cit., p. 8

¹⁵² Idem, p. 22

¹⁵³ Idem, p. 23

¹⁵⁴ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. op. cit., p. 108

Dessa maneira, a dramaticidade presente na obra de William Shakespeare pôde ser transportada para o universo mineiro, pela literatura de Guimarães Rosa ao longo do texto na fala do narrador.

Para levar a peça para o cenário da rua, foi preciso reduzir o texto original em mais de cinquenta por cento. Os personagens presentes na encenação do grupo Galpão são: o Príncipe de Verona, Romeu, Benvólio, Sra. Capuleto, a Ama, Julieta, Sr. Capuleto, Mercúcio, Teobaldo, Frei Lourenço, Baltasar, Frei João, Um mensageiro, e o narrador. Do texto *Romeu e Julieta* de William Shakespeare foram retirados os personagens: Páris, Montecchio, Sansão, Gregório, Pedro, Abraão, um Boticário, três Músicos, um oficial e dois Pajens. Para reduzir o texto, de modo a manter o ritmo e a forma do original, cenas inteiras foram retiradas, “preservando, sobretudo, os momentos principais, em que se produzem os conflitos e a evolução da trama [...] *Romeu e Julieta* permite tais cortes, pois muitas vezes algumas cenas conforma uma unidade fechada e esgotam-se em si mesma¹⁵⁵”.

Mesmo tendo a consciência de que o texto de William Shakespeare permitiria ao dramaturgo realizar os devidos cortes, e mesclar elementos da cultura popular na encenação, foi preciso cautela para realizar tais cortes.

Shakespeare organiza sua tragédia entremeando-a com momentos cômicos e tipos populares, contrastados à linhagem nobre de seus heróis. Ele não faz isso apenas tendo em vista o público eclético de sua época, ao qual cumpria atrair. Essas passagens funcionam para capturar o espectador, promover sua identificação com o que transcorre no palco e deleitá-lo¹⁵⁶.

É por essa forma da escrita de Shakespeare, por utilizar de recursos de linguagem que permitia público ser atraído pela sua peça, é que o seu texto foi escolhido pelo Galpão para levar para a rua a linguagem popular e a tradição mineira. Do texto de *Romeu e Julieta* de William Shakespeare foram mantidas cenas importantes do enredo como a notícia do interesse de Páris por Julieta, da festa na casa dos Capuleto onde Romeu vê Julieta pela primeira vez, a “famosa” cena do balcão, o casamento de Romeu e Julieta, e a cena da morte do casal.

A montagem do espetáculo levou cerca de nove meses, entre escrita do prólogo, adaptação do texto, ensaios na sede do Galpão em Belo Horizonte, ensaios aberto ao público em cidades do interior de Minas Gerais e viagem a Ouro Preto para que o grupo pudesse conhecer sobre a história do Barroco Mineiro.

¹⁵⁵SHAKESPEARE, William. 2007, op. cit., p. 9

¹⁵⁶Idem, p. 9

Nesse trabalho de conhecer mais a fundo a obra de Shakespeare, o grupo vai até a casa da presidente do Centro de Estudos Shakespeareanos, Aimara Resende. Na visita do Galpão a este centro, o grupo é motivado pelo comentário de Aimara que diz: “,,Vocês estão trazendo Shakespeare para onde ele nunca deveria ter saído”, diz ela se referindo ao ambiente popular e à mescla pretendida pela montagem entre o universo elisabetano e a cultura mineira¹⁵⁷”.

É preciso ressaltar aqui o elenco responsável pela montagem de *Romeu e Julieta*¹⁵⁸ e seus respectivos personagens– Antônio Edson, narrador (flauta e vocal); Beto Franco, Príncipe/ Sr. Capuleto (violão, cavaquinho e vocal); Chico Pelúcio, Teobaldo/Frei Lourenço (sax, percussão e vocal); Eduardo Moreira, Romeu (acordeão e vocal); Inês Peixoto, Sra. Capuleto (percussão e vocal); Júlio César Maciel, Benvólio (violão e vocal); Rodolfo Vaz, Mercúcio (violão e vocal); Teuda Bara, Ama (percussão e vocal); Wanda Fernandes¹⁵⁹, Julieta (clarinete e vocal), Gabriel Villella, diretor; Carlos Antônio Leite Brandão, dramaturgo –no decorrer da montagem e adaptação do texto os atores tinham aulas de esgrima, aeróbica e preparação vocal.

Durante o processo de montagem da peça, o trabalho de Peter Brook sobre teatro ajudava o dramaturgo a entender o universo shakespeariano, e depois levá-lo para a rua com a adaptação de *Romeu e Julieta*. Para Carlos Antônio Leite Brandão

Shakespeare é um poeta e um pensador que expressa sua visão do mundo e dos homens em seus sonetos e em seus textos teatrais. Seu teatro é feito de uma ação interior e de uma reflexão tensa e perspicaz, que não deixam substituir por movimentos e ações gratuitas no palco. Tais reflexões não deveriam, contudo, alongar-se na cena da rua, de modo que o espectador não

¹⁵⁷ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. op. cit., p. 27

¹⁵⁸ Ficha técnica: Concepção e direção: Gabriel Villella; Texto: William Shakespeare; Tradução: Onestaldo de Pennafort; Dramaturgia e textos do narrador: Cacá Brandão; Elenco: Antonio Edson (Narrador); Beto Franco (Príncipe/ Sr. Capuleto); Chico Pelúcio (Teobaldo/Frei Lourenço); Eduardo Moreira (Romeu); Inês Peixoto (Sra. Capuleto); Júlio Maciel (Benvólio); Lydia Del Picchia (Sansão); Rodolfo Vaz (Mercúcio); Teuda Bara (Ama); Wanda Fernandes/ Fernanda Vianna (Julieta); Substituições eventuais: Helvécio Izabel (Teobaldo/ Frei Lourenço); Simone Ordones (Sra. Capuleto); Assistente de direção: Arildo Barros; Figurino: Luciana Buarque; Assistente de Figurino: Maria Castilho; Bonecos: Aguinaldo Pinho; Cenografia: Gabriel Villella; Adereços: Gabriel Villella e Luciana Buarque/ Grupo Galpão; Pesquisa musical: Gabriel Villella/ Grupo Galpão; Direção musical: Fernando Muzzi; Preparação vocal: Babaya; Iluminação: Wagner Freire; Sonorização: Rômulo Righi; Aeróbica: Júnia Portilho; Esgrima: Máqui; Minuetos Musicais: Paula Martins; Cenotécnica: Oficina de marcenaria; Programação visual: Lápis raro; Direção de produção: Chico Pelúcio e Regiane Miciano; Assistência de produção: Virgínia Dias; Produção: Grupo Galpão. Ver BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. 2003, op. cit., p. 95-96

¹⁵⁹ É preciso ressaltar aqui que com a morte de Wanda Fernandes em 1994, quem assume a personagem de Julieta é a atriz Fernanda Vianna.

se perdesse diante dos inúmeros estímulos que ocorrem nesse ambiente e que são minimizados dentro das casas fechadas de espetáculos¹⁶⁰.

É por esse movimento diferente que a rua proporciona, e por uma recepção que não é aquela do ambiente fechado do teatro, é que o dramaturgo optou por privilegiar falas que expressassem ações conflituosas dos personagens de Shakespeare em *Romeu e Julieta*¹⁶¹.

Dando sequencia à montagem da peça, os atores fizeram um workshop com bonecos. Esses bonecos compõem o ambiente da festa realizada na casa dos Capuleto, mas durante os ensaios os atores percebem que eles são pesados e de difícil manipulação. A utilização desses bonecos nos ensaios deu um volume interessante para a cena, mas diante da dificuldade de manipulá-los, perdeu-se o destaque dos personagens¹⁶². Como o grupo Galpão preza pelo trabalho coletivo o diretor Gabriel Villela se reúne com os atores para discutir sobre o andamento do workshop com os bonecos, ou melhor, as bonecas que acompanham Mercúcio e Benvólio, e se mostra favorável à manutenção destes nas encenações de *Romeu e Julieta*¹⁶³. “Além de tratá-las eroticamente, Villela explora melhor o desenho coreográfico e o volume cênico delas¹⁶⁴”. A encenação vai sendo afetada por outros elementos que estarão presentes no trabalho do Galpão. Pernas de pau e guarda-chuva vão acompanhar a fala do narrador ao longo da peça. Além dele, Romeu também se utiliza desses elementos durante a encenação.

Após vários ensaios, exercícios de voz e equilíbrio dos atores em cima de traves recitando as suas falas, reuniões em grupo para ler e modificar o texto de modo a intensificá-lo aproximá-lo da dinâmica da rua, o grupo realiza um ensaio aberto na cidade de Morro Vermelho em Agosto de 1992, diante de críticos, possíveis patrocinadores e os moradores da cidade.

Após o primeiro ensaio aberto, o grupo se reúne com alguns críticos, dentre eles, Aimara Rezende, do Centro de Estudos Shakespeareanos, e ouve atentamente o que cada um tem a dizer sobre a peça. “Aimara aprova o nosso sertanês e o nosso Shakespeare, mas pede maior detalhamento em alguns personagens e, como Paula Lima, é contra o beijo no pé de Julieta por contradizer a mão do texto¹⁶⁵”.

Voltando para a sede do Galpão em Belo Horizonte, o grupo ainda realiza alguns workshops e acertos para a estreia de “Romeu e Julieta” na cidade de Ouro Preto em 12 de

¹⁶⁰SHAKESPEARE, William. 2007, op. cit., p. 12

¹⁶¹Idem, p. 12

¹⁶²Idem, p. 64

¹⁶³Idem, p. 65

¹⁶⁴Idem, p. 65

¹⁶⁵ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. op. cit., p.74

setembro de 1992. Como o trabalho é realizado coletivamente, eles se reúnem para montar o figurino e o cenário que irá compor a encenação. Sob forte chuva, o Galpão estreia *Romeu e Julieta* diante da boa receptividade do público. Ao término da apresentação “o chapéu recolhe um milhão e duzentos mil. Enquanto Elisa vende camisetas, comemoramos com o resto do conhaque. Os atores eufóricos retornam para o interior da igreja¹⁶⁶”. Como a apresentação aconteceu em um espaço aberto, ou seja, a rua, as pessoas que ali pararam e decidiram assistir a peça em meio à chuva, foram atraídas tanto pela emoção visual e também das palavras declamadas pelos atores, e se o grupo conseguiu arrecadar um bom dinheiro com o chapéu que passou após a apresentação, isso significa de certo modo que os espectadores contribuíram porque tiveram uma recepção positiva da encenação que assistiram. Dessa maneira há

na cidade e seus arredores, nas ruas ou sob os tetos escolhidos e transformados a cada momento, que se armam e se desarmam como uma tenda – uma invenção de espaços, de arquiteturas móveis, voláteis e efêmeras, sem fixidez – a eliminar a política do edifício privado, seus significados simbólicos e condicionamentos prévios; a poética de teatros sem teto, ou de tetos provisórios, a transformação de qualquer lugar em palco. A proposta da aventura nômade, sem asilo, em busca de uma especificidade teatral – por uma magia sem mistérios¹⁶⁷.

Sendo assim a adaptação de “Romeu e Julieta” para o teatro de rua aconteceu em meio à surpresa do público que assistiu a encenação

2.2 – Romeu e Julieta no Parque Independência– São Paulo, 2012

Como é a proposta do grupo de encenar peças de cunho popular, a escolha de *Romeu e Julieta* foi apresentada pelo diretor Gabriel Villela ao grupo Galpão, e após a realização de alguns workshops, e do convite feito à Carlos Antônio Leite Brandão, inicia-se o processo de adaptação do texto de William Shakespeare, para encenações em ruas e praças de cidades brasileiras¹⁶⁸. Uma dessas encenações de *Romeu e Julieta*, a qual será feita a análise de cinco imagens, foi realizada pelo Galpão no Parque da Independência em 2012. Essa análise será

¹⁶⁶ Idem, p.91

¹⁶⁷ KOSOVSKI, Lidia. A casa e a barraca. In: TELLES, Narciso, CARNEIRO, Ana (orgs.). Teatro de Rua: Olhares e perspectivas, Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005, p. 11

¹⁶⁸ Com o reconhecimento pela trajetória com a peça de *Romeu e Julieta*, o grupo fez uma série de apresentações em Londres, inclusive no Globe Theatre, que no século XVI tinha como um dos seus donos, o dramaturgo William Shakespeare.

feita a partir de imagens retiradas de um DVD do grupo Galpão¹⁶⁹, *Romeu e Julieta*, Parque da Independência. 2012. Cennarium.

A adaptação do texto *Romeu e Julieta* foi feita de modo a inserir o texto shakespeariano no universo da linguagem popular e da tradição mineira. Reduzindo o texto em mais de cinquenta por cento, para levá-la ao ritmo e dinâmica de ruas e praças do Brasil durante as encenações feitas pelo Galpão, o propósito não modificar a estrutura do texto, e sim o de intensificar, potencializar as palavras, o universo de Shakespeare, em algo mais particular que é a tradição do interior de Minas Gerais.

O prólogo escrito em sertanês, e as músicas que foram inseridas na adaptação feita pelo grupo Galpão também foram imprimindo um ritmo interessante, e intensificando ainda mais a proposta do grupo de identificação do público que assistia as encenações com a cultura popular mineira. Além do prólogo em sertanês, os atores cantam e tocam instrumentos tradicionais brasileiros como o violão e a sanfona.



Início da encenação de *Romeu e Julieta*. Espetáculo gravado no Parque da Independência, São Paulo, 2012¹⁷⁰.

Na imagem acima, logo no início da encenação os atores que fazem parte da peça entram no local da apresentação, tocando os seus instrumentos o que já de início estimula o público a interagir com a encenação batendo palmas acompanhando o ritmo da música. Como um dos objetivos do Galpão era montar uma peça que tivesse como característica a linguagem popular, podemos notar que os atores tocam tradicionais instrumentos brasileiros como o violão, a sanfona, e o pandeiro. Atrás dos atores está estacionado a Veraneio, carro utilizado

¹⁶⁹ Grupo Galpão. *Romeu e Julieta*. Parque da Independência. 2012. Cennarium.

¹⁷⁰ Imagem retirada do DVD: Grupo Galpão. *Romeu e Julieta*. Parque da Independência. 2012. Cennarium.

como palco móvel pelo grupo, rememorando as antigas trupes mambembes que se apresentavam à época de Shakespeare.

Uma vez terminando de tocar os instrumentos, os atores começam a se posicionar próximo à veraneio e iniciando a Cena I intitulada “O conflito das duas casas” eles cantam a música: “Você gosta de mim, ô maninha”. Ao término da música com todos ainda em cena inicia-se o prólogo com o narrador fantasiado de Shakespeare.

Narrador: Era uma vez, Verona,

Onde o ódio entre duas famílias,
Nobres, mas insãs, tremeluz no fio das adagas
E no vil estrepitoso das espadas.
A guerra entre os Montecchio e os Capuleto
Arre pia até mesmice destas pedras
e o carregume destes secos.
Mas, meu senhor e minha senhora, a vida não é um circo às avessas?
Então, por obséquio,
Alumiando o negrume deste pó, atem em amor de profundo nó
Julieta Capuleto e Romeu Montecchio.
Cabe no coração a gã do amor que dá de comer às alegrias;
Mas, em Verona, caberia o leve desse peso de enormes energias?
Desse amor, ilha clara de partida no redemunho desta praça,
Nasce o teatro que crepita começando;
Nasce o homem na palma da mão segurando
A brasa trágica da precipitação.
Mire e veja!¹⁷¹

Percebemos na fala do narrador caracterizado de Shakespeare palavras e frases de Guimarães Rosa como “Alumiando o negrume deste pó, atem em amor de profundo nó” sobre a vida e o sertão, para dar início à peça.

¹⁷¹SHAKESPEARE, William. 2007, op. cit., p. 21-22



Cena 1- “O conflito das duas casas”¹⁷²

Na cena I, vemos o narrador fantasiado de Shakespeare em cima da Veraneio, abrindo a apresentação com o primeiro prólogo que anuncia o conflito das duas casas, Capuleto e Montecchio. Como o próprio título da cena nos diz “O Conflito das duas casas”, o que se observa nesta imagem é que enquanto o narrador anuncia a guerra entre as duas famílias, os personagens estão caídos simulando assim a tragédia anunciada.

O monólogo introdutório da primeira cena, o narrador brasileiro usa metáforas e neologismos para transformar a Verona dessa versão da peça em paisagem do sertão mineiro: “A guerra entre os Montecchio e os Capuleto/ Arrepia até mesmo a mesmice destas pedras/ e o carregume destes secos.../ Alumando o negrume deste pó...”¹⁷³

Na cena sete, intitulada “A festa: o encontro de Romeu e Julieta”, os personagens Romeu, Mercúcio e Benvólio, estão em uma festa na casa dos Capuleto.

¹⁷² Imagem retirada do DVD: Grupo Galpão. Romeu e Julieta. Parque da Independência. 2012. Cennarium.

¹⁷³ SHAKESPEARE, William. 2007, op. cit., p. 90-91



Cena 7: “A festa: o encontro de Romeu e Julieta”.¹⁷⁴

Na imagem da cena 7 observamos o primeiro encontro entre Romeu e Julieta. Em cima da Veraneio Julieta dança com o narrador, e logo abaixo vemos Romeu de branco, se equilibrando em uma perna de pau e segurando uma sombrinha, os dois se olham pela primeira vez. Alguns personagens também estão em cena e dançam com bonecos, que compõem a cena na festa que está acontecendo na casa dos Capuleto.

Como vemos nesta imagem alguns personagens como Romeu e Mercúcio estão usando pernas-de-pau. Esse elemento circense sugere “de forma bastante física, a noção roseana de que viver é muito perigoso, de que a vida é frágil, a mudança é provável, a queda é inevitável e tudo é instável no circo das inversões¹⁷⁵”. De fato, no caso de Romeu e Julieta essa noção roseana de uma vida perigosa se mostra na tragédia final que assola o casal em consequência de viver um amor proibido.

Na cena nove temos “A cena do balcão”, que é uma das cenas mais conhecidas do público que assistiu a filmes e encenações de Romeu e Julieta. Se comparado à peça de William Shakespeare esta adaptação sofreu uma alteração quanto à posição dos personagens.

¹⁷⁴Imagem retirada do DVD: Grupo Galpão. Romeu e Julieta. Parque da Independência. 2012. Cennarium.

¹⁷⁵ALVES, Junia. op. cit., p. 92



Cena 9: “A cena do balcão”¹⁷⁶.

Na imagem acima observamos Romeu em cima da Veraneio que simula o balcão, enquanto Julieta está no chão. O curioso nesta cena é que há uma inversão de lugares. No “Romeu e Julieta” de William Shakespeare, Romeu está no chão enquanto Julieta está em cima, no balcão. Nesta imagem observamos ainda uma lua e uma estrela suspensas por uma vara. Essa lua e a estrela fazem menção aos personagens Romeu e Julieta, presente no epílogo da cena 22, quando o narrador faz menção à morte dos personagens. “No epílogo, o narrador usa neologismos para descrever os amantes unidos eternamente no céu desfrutando da felicidade que lhes foi negada na terra: „Romeulua e estrelajúlia celebram o circocéu das paixões...¹⁷⁷”.

¹⁷⁶ Imagem retirada do DVD: Grupo Galpão. Romeu e Julieta. Parque da Independência. 2012. Cennarium.

¹⁷⁷ ALVES, Junia. op. cit., p. 91



Cena 21: “A morte de Romeu e Julieta”¹⁷⁸.

A imagem acima traz ao chão Romeu e Julieta já mortos, e enquanto isso, os personagens voltam à cena cantando a música *Flor, minha flor*, caminhando em volta de Romeu e Julieta. Os personagens que não estão tocando um instrumento seguram guarda-chuvas pretos. Há nesta imagem “uma atmosfera cômico-jocosa na lamentação da morte transrepresentada na peça, evocando sentimentos conflitantes no espectador – uma emoção entre o riso e o choro”¹⁷⁹.

Utilizando-se de um texto clássico de William Shakespeare, o grupo Galpão adaptou a peça “Romeu e Julieta” para o teatro de rua, utilizando-se de elementos das tradições brasileiras como linguagem circense presente nos figurinos dos atores, bem como a literatura de Guimarães Rosa presente no prólogo em sertanês. A adaptação da peça se caracterizou por uma linguagem popular conseguiu uma aproximação com o público não só pela encenação em praças e ruas, mas pela utilização de canções do folclore mineiro em cena. Dessa maneira “essa técnica de contradições e choques visa ao entendimento emocional imediato da plateia e faz parte de todo o processo expressivo da comunicação estética do espetáculo”¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Imagem retirada do DVD: Grupo Galpão. Romeu e Julieta. Parque da Independência. 2012. Cennarium.

¹⁷⁹ ALVES, Junia. op. cit., p. 94

¹⁸⁰ ALVES, Junia. op. cit., p. 97

Considerações Finais

Quando iniciei essa pesquisa sobre a peça “Romeu e Julieta” do grupo Galpão, percebi que seria preciso analisar também a vida e contexto em que William Shakespeare escreveu a peça, até porque a realização de apresentações em locais abertos não era uma peculiaridade do grupo Galpão. Antes mesmo de Shakespeare, artistas mambembes viajavam em carroças pelas estradas londrinas para apresentar peças teatrais, aliás, o grupo Galpão se utilizou de um carro como “palco móvel” para recriar e trazer à contemporaneidade o trabalho desses artistas.

O trabalho desses artistas mambembes deu origem ao teatro elisabetano para o qual Shakespeare escreveu durante a sua carreira como dramaturgo. Suas obras não ficaram restritas não ficaram restritas a seu tempo. Com as publicações das peças teatrais por livreiros e tipógrafos, como analisou Roger Chartier, hoje temos acesso aos textos, textos estes que permitiram ao Galpão desenvolver uma boa montagem com a peça “Romeu e Julieta”.

Em momento algum pretendi estabelecer uma análise comparativa entre os trabalhos do grupo Galpão e os de Shakespeare. Quando William Shakespeare partiu para Londres no século XVI para trabalhar em companhias teatrais, ele estava em busca de melhores condições de vida, e pretendia fazer isso através da arte. É certo que Shakespeare buscou a sobrevivência através do teatro, mas tinha em sua essência o desejo de desenvolver um bom trabalho como dramaturgo.

Contudo, mesmo sem estabelecer uma comparação entre ambos, algo deve ser ressaltado, cada qual em seu tempo estabeleceu formas de se aproximar do público através do teatro e ao escolherem essa perspectiva de trabalho precisaram se sobressair às dificuldades enfrentadas em relação ao teatro seja pelo costume das obras clássicas ou mais tarde por levar essa obra clássica para as ruas.

Dessa maneira esta monografia é parte de uma análise do trabalho do grupo Galpão que buscou por meio da obra de William Shakespeare, levar para o público que assiste aos seus espetáculos a linguagem popular e a cultura popular. No caso proposto pelo diretor Gabriel Vilella de adaptar o texto de William Shakespeare para o teatro de rua, isso aconteceu com a combinação de elementos do circo no cenário e figurinos, da linguagem de Guimarães Rosa presente na fala do narrador, e das cantigas de tradição mineira presentes ao longo da encenação.

FONTES

Peças teatrais.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*; tradução de Onestaldo de Pennafort; e adaptação de Cacá Brandão. Belo Horizonte: Autêntica PUC Minas, 2007

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Título original: *Romeo and Juliet*

DVD

Grupo Galpão. *Romeu e Julieta*. Parque da Independência. 2012. Cennarium.

Sobre o Grupo Galpão

ALVES, Junia. *O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: diário de Montagem*. Livro 1 “Romeu e Julieta”. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ESPÍRITO SANTO, Denise. Pequenas tradições e o teatro brasileiro dos anos noventa. *In: BUENO, André (org.). Literatura e sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

ESPÍRITO SANTO, Denise. Retalhos de um Brasil mestiço, colonial mas contemporâneo. *In: TELLES, Narciso. CARNEIRO, Ana (orgs.). Teatro de Rua: Olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

MALETTA, Ernani. Imagens sonoras: A música no grupo Galpão como criadora de espaços cênicos dramáticos. *In: PARANHOS, Kátia Rodrigues, LEHMKUHL, Luciene e PARANHOS, Adalberto (orgs.). História e imagens: textos visuais e práticas de leitura*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. O Grupo de Teatro Galpão e os espetáculos de rua: imagens, leituras e cenas. *In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. LEHMKUHL, Luciene. PARANHOS, Adalberto (orgs.). História e imagens: textos visuais e práticas de leitura*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

PELÚCIO, Chico. Reflexões sobre o Grupo Galpão e a ética do teatro (entrevista com Chico Pelúcio). *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2002, n. 13.

Sobre Shakespeare

BOQUET, Guy. *Teatro e sociedade*. Editora Perspectiva, 1989.

BRYSON, Bill. *Shakespeare: o mundo é um palco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHARTIER, Roger. Editar Shakespeare. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*, São Paulo: Boitempo, 2012.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

HELIODORA, Bárbara. *Reflexões Shakespearianas*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed. 2004.

HONAN, Park. *Shakespeare: uma vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZWILLING, Carin. *William Shakespeare: as canções originais de cena*. São Paulo: Annabulante, 2010.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1969.

BLOCH, Marc. *Marc Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. “Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua”, *In: TELLES, Narciso, CARNEIRO, Ana (orgs.). Teatro de Rua: Olhares e perspectivas*, Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 1º edição, 2005.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural O Direito à Cultura*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

DROYSEN, Johan Gustav. *Manual de teoria da história*. Petrópolis: Vozes, 2009.

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Unicamp, 1995.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. Editora Perspectiva. 2º edição. 1986.

KOSOVSKI, Lidia. *A casa e a barraca*. *In: TELLES, Narciso, CARNEIRO, Ana (orgs.). Teatro de Rua: Olhares e perspectivas*, Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

MAGALDI, Sábado. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: São Paulo Editora S.A., 1965.

NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: Europa, 1997.

PARANHOS, Adalberto. “História, política e teatro em três atos”. *In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). História, teatro e política*, São Paulo: Boitempo, 2012.

REZENDE, Conceição. *A música integrada no fenômeno teatral do século XIX*. *In: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais. III Seminário sobre a cultura mineira – século XIX –*. Belo Horizonte, 1982