

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)**

**ALINE MIRIANE GUERIOS**

**A ATUALIDADE DE SHAKESPEARE: UM ESTUDO SOBRE ROMÉU & JULIETA  
DO GRUPO GALPÃO**

**MARINGÁ – PR  
2017**

ALINE MIRIANE GUERIOS

A ATUALIDADE DE SHAKESPEARE: UM ESTUDO SOBRE **ROMEU & JULIETA**  
DO GRUPO GALPÃO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários. Linha de Pesquisa: Literatura e Construção de Identidades.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Vera Helena Gomes Wielewicki.

MARINGÁ  
2017

A ATUALIDADE DE SHAKESPEARE: UM ESTUDO SOBRE **ROMEU & JULIETA**  
DO GRUPO GALPÃO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Helena Gomes Wielewicki – UEM/ PLE  
Presidente e Orientadora

---

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory – UEM/ PLE  
Membro do corpo docente

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Stegh Camati - Uniandrade  
Membro convidado

Aos meus pais.

## AGRADECIMENTOS

Com a ajuda de **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa, eu agradeço!

Gostaria de agradecer à banca pela disponibilidade de avaliar a pesquisa e estar presente durante o processo de escrita e reescrita, com suas valiosas considerações para a dissertação, pois o texto “foi melhorando, foi” (ROSA, 1994, p.267).

Agradeço a professora Dra. Anna Stegh Camati, pelo seu deslocamento de Curitiba a Maringá, pelos seus importantes trabalhos como pesquisadora da obra de William Shakespeare, os quais também guiaram minha trajetória de estudos. Confesso que quando soube que a Anna tinha aceitado, fiquei com muito medo pela presença de uma pesquisadora tão importante para os estudos de Shakespeare na minha banca e pensava nem merecer. Entretanto, seu parecer e observações na Qualificação me deixaram emocionada, extremamente feliz e, sinceramente, me inspiraram tentar o temido Doutorado, pois enchi os olhos de lágrimas e esperança ao escutar suas generosas palavras no parecer e assim, “Medo, meu medo. Aguentei” (p.64).

Agradeço imensamente ao professor Dr. Alexandre Villibor Flory, por ter me iniciado nos estudos e pesquisa em Literatura e Teatro em 2008, na UEM. O Alexandre é inspirador com suas aulas, seu grupo de pesquisa Crítica Literária Materialista e suas publicações sobre literatura e teatro. Lembro-me que nos encontros do grupo e nas aulas eu sonhava ser professora também e me maravilhava com uma “bruaca de livros” (p.173) que ele tirava da sua bolsa e com cada discussão que acontecia; por causa dele, “inda hoje, apreço um bom livro, despaçado” (p.14). Entretanto, meu amadurecimento não foi só literário, pois com ele temos sempre aulas de economia e política e certamente, sem ele eu não teria descoberto minha paixão pela dramaturgia e pelo Materialismo Histórico, onde “achei outras verdades, muito extraordinárias” (p.540).

Minha enorme gratidão à minha estimada orientadora, professora Dra. Vera Helena Gomes Wielewicki, pois dela “uma precisão eu encarecia” (p.585) e ela não mediu esforços e paciência para orientar meus estudos Shakespearianos, minha

escrita truncada e minhas dúvidas a distância. Ao encontrar uma prova do terceiro ano da graduação da sua disciplina *Short Stories* e ler seus apontamentos e meu péssimo inglês, pensei “bah, a Vera é minha orientadora!”, que honra para mim, pois sempre a vi na Universidade como guerreira, profissional admirada e mestre que todos querem estar perto. Mais do que tudo, obrigada por me dar uma chance e acreditar em mim! Eu nunca acreditei possuir o “tom” acadêmico, mas a vontade de aprender e seus conselhos de escrita me ajudaram chegar aqui hoje e também láááá aos Estados Unidos por dois meses, pois fui a orientanda mais feliz quando escutei de ti: “Vai viagens imensas, [Aline]!” (p.764), e me apoiou fazer o intercâmbio e disse para eu não me preocupar! (só com a escrita, a matrícula e com os prazos). Muito obrigada, Vera!

Agradeço ao corpo docente e à secretaria do PLE – UEM. Eu tenho orgulho de ser discente de um programa de pós-graduação tão respeitado. Com o PLE eu completo um ciclo, “muito estudantemente” (p.583), mas “estudante, sendo ele[a] mesmo[a]” (p.175) e incomodando o Adelino sempre.

Sou profundamente grata a minha família, especialmente aos meus pais Claudete e Jorge por todo o esforço e as dificuldades financeiras encaradas para que eu tivesse estudo de qualidade e um lugar para morar durante a graduação. Quando a gente vai embora de casa a gente pensa “... Quem é que vai tomar conta das famílias da gente, nesse mundão de ausências?” (p.637); mas aí, aprendemos que “a vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...” (p. 308). E a mistura lá de casa ficou Ana Maria, João Paulo e Ecleia Guerios, os quais eu agradeço imensamente pela amizade, apoio e amor durante este processo de conhecimento e horas nos livros e “férias” no computador sem estar presente com vocês – só ganhando chimarrão no quarto, ou então ligando de longe “Gente, tirem uma foto da citação pra mim!”.

Ao meu namorado Matheus, obrigada pelo carinho, conselhos sobre estudos e corre-corre com minha dissertação, finanças e saúde sempre trabalhosa. Depois de tudo, sei que “amor é a gente querendo achar o que é da gente” (p.511), eu já achei! E entre idas e vindas, acertos e erros, “aqui digo: que se teme por amor; mas que, por amor, também, é que a coragem se faz” (p. 653).

Aos meus amigos e amigas: Inayara Cantu, Joyce dos Santos, Thaís Tolentino, Kena Moreano, Daiane Delevati, Marcos Piña e aos colegas do grupo de pesquisa Literatura Materialista, agradeço pela amizade e incentivo sempre – “você por amigo eu tenho, e te apreço, porque vislumbrei tua boa marca” (p.474). Pois sem amigos, “como é que posso com este mundo?” (p.372).

Nesse mundão, eu deixei a cidade Canção para lecionar no Instituto Federal de Santa Catarina – IFSC, mas “eu fui, com o coração feliz” (p. 869) por estar concursada e hoje, agradeço o IFSC - Campus Xanxerê pelo apoio e liberação para viagens a Maringá e tantos eventos acadêmicos e capacitações.

Por fim, digo que através dos estudos de Literatura, Teatro, Política e Construção de Identidades hoje eu me conheço muito mais e vejo o mundo com outros tantos olhares. Mais que tudo, meu sentimento é de imensa gratidão e, é impossível esconder a “alegria veraz, nos meus olhos” (p.654)!

Vida devia de ser como na sala do teatro,  
cada um inteiro fazendo com forte gosto  
seu papel, desempenho. Era o que eu  
acho, é o que eu achava.

Guimarães Rosa.

**Grande Sertão: Veredas.**



## RESUMO

Diante da importância das montagens da obra do Bardo, como é conhecido William Shakespeare (1564-1616), e a relevância do Grupo Galpão de Belo Horizonte - MG, no contexto do teatro brasileiro, a presente dissertação tem como ponto de partida o estudo da literatura dramática e como objeto de estudo a análise da montagem de **Romeu & Julieta**, analisando-a no que diz respeito à sua forma, conteúdo, linguagem e crítica, os quais são formadores da identidade do grupo e se aproximam das formas épicas na construção de seus espetáculos. Este estudo não está alheio ao campo da história da formação do Galpão (1982), que aconteceu após a oficina com os diretores alemães do **Freies Theater München – FTM**, Teatro Livre de Munique. Consequentemente, também, faremos um painel da modernização do teatro, entre os anos 1920-1940 e o desenvolvimento da prática teatral coletiva no Brasil (1950-1960). Analisaremos a estética da montagem **Romeu & Julieta**, concebendo seu percurso estético, seus processos de adaptação pelo grupo mineiro e sua importância decisiva no panorama da cultura nacional. Utilizaremos registros em vídeo das montagens realizadas no teatro *Globe*, em Londres (2012). Este estudo nos levará, necessariamente, a passar pela história da formação do grupo e a influência do teatro alemão; suas peculiaridades estéticas e o contexto social no qual o grupo está inserido. Para a análise do texto dramático, utilizaremos a tradução de Onestaldo de Pennafort (1937) e adaptação por Cacá Brandão (2007) com a linguagem de **Grande Sertão: Veredas** (1994) de Guimarães Rosa para criação do narrador na peça; além da concepção por Gabriel Villela (1992) para análise da montagem em si. Partindo disso, sabemos que o sucesso e o reconhecimento internacional da adaptação do Galpão é expressão da sua importância na história do teatro de grupo brasileiro, que volta a ser discutido no país em meados dos anos 1980-90.

PALAVRAS-CHAVE: **Romeu & Julieta**. William Shakespeare. Grupo Galpão.

## ABSTRACT

Considering the importance of the Bard's works, as William Shakespeare (1564-1616) is known, and the relevance of the **Galpão** group from Belo Horizonte - MG, in the Brazilian theatre's context, this dissertation has as its starting point the study of the Dramatic Literature and as its study object the analysis of **Romeo & Juliet's** production, analysing it regarding its form, content, language and criticism, which form the group's identity and which approach the Epic forms in the construction of their performances. This study is not unrelated to the field of Galpão's formation history (1982), which happened after the workshop with the German directors from the **Freies Theater München - FTM** (Free Theatre of Munich). Consequently, we will also give an overview of the modernization of theatre and the development of collective theatre practice in Brazil during 1920-1940 and the collective practises in Brazil in 1950-1960. We will analyse the aesthetics of **Romeo & Juliet's** production, conceiving its aesthetic path, its adaptation processes by the group from Minas and its decisive importance in the national culture panorama. We will use Galpão's **Romeo & Juliet's** video recordings performed at the Globe Theatre in London (2012). This study will necessarily take us through the history of the formation of the group and the influence of the German theatre; its aesthetic peculiarities and the social context the group is inserted in. For the part of the dramatic text, we will use Onestaldo de Pennafort's translation (1937), the adaptation by Cacá Brandão (2007) using the language of Guimarães Rosa's **Grande Sertão: Veredas** (1994) for the play's narrator creation; and Gabriel Villela's conception (1992) for the analysis of the staged play itself. From this, we know that Galpão's adaptation's success and its international recognition is an expression of its importance in the Brazilian theatre's history, which is discussed again in the country in the mid-1980-90s

Key words: **Romeo & Juliet**. William Shakespeare. Galpão group.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> - O Shakespearzinho rosiano narrador.....	65
<b>Figura 2</b> - Metateatralidade com teatro de bonecos .....	83
<b>Figura 3</b> – O pai e a mãe de Julieta.....	93
<b>Figura 4</b> - A “namorada” de Mercúcio.....	96
<b>Figura 5</b> - A divertida morte de Mercúcio.....	98
<b>Figura 6</b> - “Mercúcio” e seu novo nariz .....	99
<b>Figura 7</b> - Teobaldo, um homem difícil de morrer (também).....	101
<b>Figura 8</b> - O cortejo fúnebre, mas cômico de Teobaldo.....	102
<b>Figura 9</b> - <i>Romeo Falls in love</i> – Romeu cai de amores.....	103
<b>Figura 10</b> - Romeu e sua cruz. ....	104
<b>Figura 11</b> - Frei Lourenço e seu <i>look</i> .....	105
<b>Figura 12</b> - O Monarca da peça.....	106
<b>Figura 13</b> - Um cenário motorizado. ....	109
<b>Figura 14</b> - O mausoléu e o figurino de Julieta. ....	110
<b>Figura 15</b> - A cena da varanda “às avessas” .....	111

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1 POR QUE ÉPICO? POR QUE SHAKESPEARE?</b> .....	19
1.1 O drama burguês x O teatro épico.....	19
1.2 Do Medieval ao Renascimento: Influências e Epicidades.....	25
1.3 A chegada da obra de Shakespeare ao Brasil.....	30
<b>2. AS HISTÓRIAS QUE FIZERAM HISTÓRIA</b> .....	34
2.1 Teatro Amador e o Teatro de Grupo no Brasil.....	34
2.2 A criação do grupo Galpão e a influência alemã .....	40
2.3 O Galpão e seus Galpões.....	51
<b>3. GALPANIANDO POR CAMINHOS SHAKESPEARIANOS</b> .....	56
3.1 Romeu & Julieta e a adaptação de Cacá Brandão .....	56
3.2 Um Shakespearzinho narrador rosiano: o que e como sua linguagem narra Romeu & Julieta .....	64
3.3 As canções da montagem e o que elas narram.....	79
3.4 As personagens do Galpão e o que elas narram.....	88
3.5 O Cenário da montagem e o que seus elementos narram .....	107
3.6 Arte Circense, Ballet e a precipitação: narração na ponta da língua e na ponta dos pés. ....	114
3.7 Romeu e Julieta do Galpão: o que a crítica já narrou. ....	118
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	125
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	129

## INTRODUÇÃO

O gênero dramático, assim como outros gêneros literários, tem a força de levar para cada canto do mundo uma leitura diferente para cada um dos leitores, atores, diretores, pesquisadores e críticos que o tem em suas mãos. O texto dramático sempre proporciona uma nova leitura e uma nova montagem. Dessa forma, o texto pressupõe uma montagem; ou seja, texto dramático e montagem se completam. Sabemos que “há quem ainda considere o teatro essencialmente como um veículo da literatura dramática [...]”, entretanto, “[...] essa concepção exclusivamente literária do teatro despreza por completo a peculiaridade do espetáculo teatral, da peça montada e representada.” (ROSENFELD, 2015, p.21).

Com o teatro, muitos mitos, lendas e histórias, mesmo que contadas ou escritas há séculos, podem ser adaptadas e encenadas com a cor local e a particularidade de cada cultura. É o caso dos trabalhos de William Shakespeare (1564-1616), os quais continuam a viajar o mundo com diferentes montagens, cada uma com seu pano de fundo, o que veremos nesta dissertação a respeito da montagem de **Romeu & Julieta**<sup>1</sup> pelo grupo **Galpão**, com linha de pesquisa em Literatura e Construção de Identidade, a qual nos proporciona notar que Shakespeare não é hermético. Entretanto,

Às vezes a fama atrapalha. O simples fato de tentar entender a obra de Shakespeare a partir de um ponto de vista de muita erudição e pompa, de enquadrá-lo nesta ou naquela categoria, de aprisioná-lo no rol dos homenageados e ilustres impede o reconhecimento de um aspecto importantíssimo: William Shakespeare foi essencialmente um autor popular (HELIODORA. 2014, p. 11)

Pensando na sobrevida não só da obra, mas também da pesquisa, vale ressaltar que esta dissertação de mestrado não fecha as portas para outras análises e recortes deste estudo, já que sabemos que a cada nova análise muito mais se revela a respeito das características e especificidades presentes na obra de Shakespeare e na estética da montagem do grupo Galpão. As diversas pesquisas

---

<sup>1</sup>No decorrer da dissertação nos referimos à peça como **R&J**.

sobre a montagem do Galpão evidenciam a afirmativa de Candido (1985, p.74) de que a literatura “não é um produto fixo, mas sim um sistema vivo de obras, agindo uma sobre as outras, e só vive na medida em que nós a deciframos, aceitamos e deformamos”, então o mesmo podemos dizer sobre o texto dramático; o qual durante seu processo de concepção se metamorfoseia; e assim ocorre a cada releitura, montagem, público e análise. É esta constante metamorfose coletiva que reafirma a importância de uma investigação teórica do texto dramático e também da prática teatral para que a redescoberta de sua importância literária, histórica e social se realize muitas e muitas vezes.

Ou seja, se para Candido (1985), o texto literário não é algo estanque, podemos afirmar que a literatura proporciona abertura para diversas traduções e adaptações, até mesmo intersemióticas (de um campo da arte para outro). Exemplos disso são versões cinematográficas, musicais, *ballet* e outros campos artísticos que existem baseados em obras Shakespearianas. Entre outros livros e artigos existentes, citamos algumas publicações que contém análises e demonstram a importância das adaptações da obra do Bardo por todo o Brasil: **Shakespeare sob múltiplos olhares** (2016); **Teatro e Intermidialidade** (2015); **Olhares sobre textos e encenações** (2007) e **Visões identitárias brasileiras de Shakespeare** (2004). É pelo fato da obra de arte não ser algo fixo que foi possível a realização do trabalho do diretor Gabriel Villela com o Galpão, o qual nos proporciona uma versão brasileira galpaniana de **R&J**.

E assim, diante da importância das montagens da obra do Bardo, como é conhecido William Shakespeare, e a relevância do grupo Galpão no contexto do teatro nacional, a presente pesquisa tem como objetivo o estudo da literatura dramática e a análise da adaptação e montagem de **R&J**, analisando-a no que diz respeito à sua forma, estrutura, conteúdo, linguagem e crítica, as quais se aproximam das formas épicas na construção de seus espetáculos. Este estudo não está alheio ao campo da história da formação do grupo Galpão e suas influências e, conseqüentemente, ao desenvolvimento da prática teatral amadora/profissional e coletiva no Brasil. Com especial atenção à montagem de **R&J** pelo grupo mineiro e o percurso estético de seu processo de adaptação, reafirma-se não somente a

relevância do grupo no panorama da cultura nacional, mas também a importância decisiva da arte teatral no Brasil.

No que diz respeito ao teatro, sabemos que sua importância se dá também pelo fato desta ser uma arte coletiva e que por meio do espetáculo pode cumprir com seu papel não só de informação, mas também de formação social. Portanto, estudar William Shakespeare no Brasil não se limita ao estudo da cultura inglesa da época, mas também se remete à relevância e ao papel de sua obra no Brasil, sempre levando em consideração em qual contexto sua obra foi concebida, escolhida para ser traduzida, adaptada e, mais tarde, montada pelo grupo e, ainda, em que momento e onde ela é apresentada, para que assim possamos nos localizar historicamente. Vê-se também necessária uma breve contextualização da época em que Shakespeare escreveu, sem, entretanto, nos estendermos, já que sua biografia é bastante conhecida.

Em relação à metodologia deste estudo, trata-se de uma pesquisa de caráter analítico, onde os principais elementos da montagem serão identificados, descritos, interpretados e, principalmente, analisados pela pesquisadora.

Dividiremos o palco dessa trajetória histórico-teatral em três atos, digo, capítulos. No primeiro, o objetivo é familiarizar o leitor com os estudos acerca do teatro épico, que tem em Bertolt Brecht (1898-1956) um autor decisivo. Para isso, utilizaremos Anatol Rosenfeld (1912-1973), o qual segundo Iná Camargo Costa (1998, p.14), “foi o primeiro crítico no Brasil a tratar do teatro épico no horizonte dos problemas levantados por Peter Szondi” - nas obras **Teoria do Drama Moderno** (2001) e **Teoria do Drama Burguês** (2004), por exemplo. No mesmo capítulo, buscaremos abordar a época de Shakespeare, fazendo um breve panorama do Teatro Elisabetano – Jacobino e a importante passagem e mudança de pensamento da Idade Média para a Renascença. Finalizaremos o capítulo I verificando como aconteceu a chegada da obra de Shakespeare no Brasil.

No segundo capítulo apresentaremos um painel sobre o teatro amador/profissional nos anos 1920-40, com **Os Comediantes** (1938-1947) e o **Teatro Brasileiro de Comédia – TBC** (1948), e do teatro de grupo e coletivos, nos anos 1950-60, como o **Teatro de Arena** (1953) e o **Teatro Oficina** (1958), pois acreditamos que reconhecer a relevância do teatro amador e dos grupos e coletivos

de teatro no Brasil e a importância da chegada do teatro épico no país (o qual rompe com a tradição de um teatro culinário e causa uma ruptura de paradigmas teóricos, o que enriquece o teatro nacional e traz um novo olhar para a montagem cênica do país) são pontos fundamentais para o entendimento do processo tardio de modernização teatral, e assim, compreenderemos em qual contexto surge o Galpão no início dos anos 1980 e mais tarde, em que arena ele estaciona seu picadeiro ambulante em 1992. Para isso, também focaremos nossa atenção na influência do teatro alemão, especialmente do grupo ***Freies Theater München - Teatro Livre de Munique - FTM*** sobre o Galpão.

Por último, tais aspectos serão relacionados com o processo de adaptação da peça de William Shakespeare. Nesta etapa, o trabalho buscará uma análise entre a formação do teatro do Galpão, seu contexto sócio político, em relação à maneira que o grupo se configurou, e a montagem de **R&J**. Direcionando-se para o fechamento, o trabalho partirá para uma análise da mediação entre forma literária, no caso do texto dramático, e o processo de montagem do grupo Galpão. Para isso, estudaremos as intensidades resultantes da interação texto e cena, que acontece na montagem.

É importante apontar que analisaremos a montagem do Galpão a partir de registros em vídeo das apresentações em 2000 e 2012, no *Globe Theatre* – em Londres, e utilizaremos como ilustração as figuras correspondentes às imagens da filmagem de 2012, capturadas por nós para fins de pesquisa acadêmica e não de reprodução. Optamos por utilizar principalmente a filmagem de 2012, pois possui qualidade melhor de som e imagem comparada com a filmagem de 2000, realizada pelo próprio grupo Galpão a partir de um tripé fixo, já que na época foi a condição do *Globe* para a gravação acontecer. Por outro lado, em 2012 as imagens foram captadas pelo projeto pre-olímpicas em Londres: *Globe to Globe Festival*<sup>2</sup>, onde peças de Shakespeare foram apresentadas por 37 nacionalidades e idiomas diferentes. O Galpão, nosso representante brasileiro, foi o primeiro grupo estrangeiro a ter apresentado no *Globe* (2000) e único grupo a se apresentar pela segunda vez no *Globe* (2012).

---

<sup>2</sup>Disponível em: <http://globetoglobe.shakespearesglobe.com/> acesso em 21 de Dezembro de 2016.



Sobre a filmagem, a obtenção de tal vídeo foi feita através do site *Globe Player*<sup>3</sup>. Neste site, os espectadores podem alugar a filmagem por 2,99 libras ou comprá-la por 5,99 libras. Além disso, as filmagens da montagem de 1992<sup>4</sup> (Brasil) e 2000<sup>5</sup> (Inglaterra) podem ser acessadas gratuitamente na página do projeto **MIT – Global Shakespeare Video and Performance Archive**.

Sobre a análise de **R&J**, pretende-se estudar o teatro não apenas como arte de entretenimento cujo fim está em si mesmo, mas analisar a obra dramática como processo social mediado por uma série de fatores, tais como contexto sócio-político, forma, conteúdo e crítica. Para isto, utilizaremos nesta análise estudos acerca do teatro épico de Bertolt Brecht, apresentados no Brasil por Anatol Rosenfeld, em **O Teatro Épico** (2008) e também com a publicação de diversos textos de Brecht em **Estudos sobre Teatro** (2005). Além disso, também darão base a nossa análise os estudos do francês Patrice Pavis (1947- ) **A encenação contemporânea** (2013); **Análise dos Espetáculos** (2015) e **Dicionário de Teatro** (2015). Utilizaremos também o **Dicionário de Teatro Brasileiro** (2009), a revista **Próximo Ato: Teatro de Grupo** e a enciclopédia **Itaú Cultural**, como base para os estudos acerca do teatro de grupo no Brasil. Além disso, buscaremos apresentar estudos e a atuação da crítica teatral, dentre os quais se destacam também os trabalhos de Iná Camargo Costa (2012) sobre o teatro nacional, e as pesquisadoras Barbara Heliodora (1923-2015), Anna Stegh Camati (2016) e Liana Leão (2014) sobre a obra, o contexto histórico da época de William Shakespeare e suas montagens e adaptações. Sobre o trabalho de adaptação do texto de Shakespeare por Cacá Brandão (2007), utilizaremos estudos das pesquisadoras Junia C. M. Alves e Marcia Noe (1999 e 2006) e o romance de Guimarães Rosa, **Grandes Sertão: Veredas** (1994).

Para a análise e apresentação do elemento da precipitação, utilizado na montagem do Galpão, utilizaremos estudos do diretor Peter Brook (1994 e 2015), no qual o Galpão também se inspirou.

---

<sup>3</sup>Disponível em: <https://globeplayer.tv/videos/romeo-juliet-brazilian-portuguese> acesso em 21 de Dezembro de 2016.

<sup>4</sup>Disponível em <http://globalshakespeares.mit.edu/romeo-and-juliet-villela-gabriel-1992/> acesso em 22 de Dezembro de 2016.

<sup>5</sup>Disponível em <http://globalshakespeares.mit.edu/romeo-and-juliet-villela-gabriel-2000/> acesso em 22 de Dezembro de 2016.

Além disso, pouco antes de nossas considerações finais, apresentaremos alguns trabalhos que exemplificam o que a crítica diz sobre o trabalho do Galpão, e a importância e abrangência de áreas em que a montagem de **Romeu & Julieta** é objeto de estudo.

Apesar das diversas possibilidades de adaptações, enfatizamos aqui que não faremos uma análise fílmica de **R&J**, e sim do texto e da montagem, pois para analisá-la de forma diferente teríamos que adentrar em um estudo maior sobre as diferenças entre filme e teatro filmado, por exemplo, e todas as suas características, elementos e recursos que cada uma das formas utiliza. Ou seja, analisaremos apenas o texto e a montagem através dos registros de vídeo existentes e acessíveis e não abordaremos nesta dissertação elementos da filmagem.

Como mencionado, nossa pesquisa visa mostrar a atualização e modernização da tragédia de Shakespeare pelo Galpão, pesquisada, ensaiada e pautada pela recepção do teatro épico, a organização de um teatro coletivo e a influência do teatro alemão na estética do grupo.

Antes de iniciarmos nossa trajetória, é importante frisar que mesmo sendo **R&J**, juntamente com **Macbeth**, **Hamlet**, **Otelo** e **Rei Lear**, uma das tragédias de Shakespeare mais conhecidas mundialmente, não é a magnitude de algo intocável e sagrado que a torna viva, mas sim o fato de que a história já teve sua tradução, tradução intersemiótica, interpretação, adaptação e menção em outras artes incontáveis vezes, o que demonstra sua metamorfose, pelo fato de não ser algo datado e estanque, nem algo com uma leitura única e universal<sup>6</sup>. E é esse um dos fatores que possibilita sua sobrevivência.

---

<sup>6</sup> Um exemplo de que a leitura de Shakespeare não é “universal” é o artigo de Laura Bohanna, ***Shakespeare in the bush*** (1966).

## 1. POR QUE ÉPICO? POR QUE SHAKESPEARE?

### 1.1. O drama burguês x O teatro épico

Quando se vê que o nosso mundo atual já não se ajusta ao drama, então o drama já não se ajusta ao mundo. (Elisabeth Hauptmann, colaboradora de Bertolt Brecht: em ROSENFELD, 2004, p. 147).

Este capítulo tem como objetivo apresentar o teatro épico em termos teóricos, pois, o teatro em termos práticos será apresentado no terceiro capítulo, com a análise de **R&J** do Galpão. Lembra-se que a concepção de teatro épico, aqui descrita, pauta-se na leitura de Anatol Rosenfeld em **O Teatro Épico** (2004) que o compreende enquanto um processo histórico desde a Grécia Antiga, organizado e aplicado nas peças de Bertolt Brecht, em sua ligação direta com os contextos históricos em cada época.

Assim, um resumo será apresentado para apontar as principais características e diferenças entre o drama burguês<sup>7</sup> e o teatro épico, cada um deles histórica e ideologicamente formatados. Deste modo, quando tratarmos do trabalho teatral do Galpão, utilizaremos esses estudos para analisarmos o processo de montagem de **R&J** pelo grupo.

Primeiramente, devemos ter em mente que a contribuição de Brecht acerca do teatro épico e o resgate que ele faz da criticidade do teatro é processual e histórica e principalmente, não deve ser vista como algo normativo. As influências de sua prática estão principalmente no trabalho do alemão Erwin Piscator (1893-1966) e do russo Constantin Stanislavisk (1863-1938). No ínterim de toda a sua carreira, Brecht escreveu mais de dois mil poemas e em torno de vinte e sete peças e através de seus estudos, práticas e reflexões em seus diários, concebeu valiosas contribuições para os estudos teatrais. Segundo Rosenfeld (2004), foi somente em 1926 que Brecht começou a falar em teatro épico - recusando o termo drama épico, já que o caráter narrativo de suas peças só atingia o esperado quando encenados no palco, ou seja, realizava-se na encenação.

---

<sup>7</sup> Nesta dissertação, quando os termos Teatro Aristotélico; Teatro Tradicional ou Teatro Culinário (como prefere Fernando Peixoto - 1974) forem utilizados, eles representarão sinônimos de Drama Burguês.

Os apontamentos e a diferenciação que Brecht faz acerca do épico e do dramático aparece em suas anotações à ópera épica **Ascensão e Queda da cidade de Mahagony**, apresentada pela primeira vez em 1930, em parceria com o compositor Kurt Weill (1900-1950), notas que foram publicadas posteriormente com outros textos do autor, no Brasil sob o título de **Escritos sobre Teatro** (publicado em 2005, com tradução de Fiana Pais Brandão, pela editora Nova Fronteira).

No livro **Teoria Literária: uma introdução**, Terry Eagleton (1997) nos chama atenção ao salientar que toda reação à forma literária está profundamente ligada ao indivíduo social e histórico que somos. Deste modo, nossa leitura e reação perante a forma do que era considerada uma boa tragédia para Aristóteles, por exemplo, não é a mesma de outros momentos históricos, pois sua obra não deve ser interpretada “[...] como se tivesse estabelecido, na sua **Arte Poética**, prescrições eternas para toda a dramaturgia possível, independentemente de espaço geográfico, tempo histórico ou gênio nacional.” (ROSENFELD, 2004, p.53).

O drama burguês, por exemplo, seguiu à risca os conselhos aristotélicos acerca do que seria uma boa peça. Apesar de **A Poética** atentar para a importância da verossimilhança, da *mimesis*<sup>8</sup> e da catarse e ser uma obra descritiva e prescritiva, ela foi lida de modo bastante normativo e aplicou-se isso ao teatro de forma arbitrária. Deste modo, percebemos que Brecht não critica propriamente Aristóteles, mas o modo com que sua obra foi lida – e é essa leitura que é chamada também de teatro aristotélico ou teatro burguês.

A partir de estudos de Rosenfeld (2004) e Benjamin (2000), entendemos que no teatro épico a catarse<sup>9</sup> aristotélica perde a sua função. Para Brecht, um público purificado pela catarse sairia do teatro aliviado, satisfeito, passivo, incapaz de reflexão, e não é isso que o teatro épico espera. Sobre a função da catarse, segundo Brecht “[...] uma atitude completamente livre e crítica do espectador, empenhada para solução de problemas aqui na Terra, não é base para a catarse”

---

<sup>8</sup> Segundo Pavis (2015, p. 242), em Aristóteles a *mimesis* é definida como imitação da ação, ela “é o modo fundamental da arte.” Ademais, Pavis (2013, p. 03) descreve que, em Aristóteles, a *mimesis* é o efeito de terror e piedade e é tarefa da encenação.

<sup>9</sup> Pavis (2015, p. 40) afirma que, para Aristóteles, “a catarse é uma das finalidades e uma das consequências da tragédia que, ‘provocando piedade e temor, opera a purgação adequada a tais emoções’ (*Poética*, 1449b)”.

(tradução nossa)<sup>10</sup>. Entretanto, Brecht não quer combater as emoções, mas examiná-las. Para o dramaturgo alemão, a negação e desconstrução do teatro ilusionista também estão na revelação dos mecanismos formadores da sociedade burguesa. Por isso, é importante a missão dos atores de instaurar o estranhamento e a dúvida, sem a perspectiva de encontrar respostas definitivas.

Para isso, tem-se também em Brecht o chamado **V-Effekt – Verfremdungseffekt, efeito de estranheza, efeito de distanciamento ou estranhamento**, como prefere Peixoto (1974), o qual consiste numa espécie de perspectivação, trabalhado nas peças de Brecht. Esse efeito consiste em uma nova maneira de olhar por parte do público. Segundo Benjamin (2000), no teatro de Brecht a descoberta (o estranhamento) de situações realiza-se mediante a interrupção da ação. Para Benjamin, “a interrupção é um dos procedimentos fundamentais de toda a criação de formas” (2000, p. 215).

Ademais, podemos dizer que o **efeito de estranhamento** de Brecht está presente o tempo todo na montagem e que o espectador é ativo na construção de significado e forma. Baseados em Benjamin (2000) afirmamos que a plateia do Galpão não é um mero “agregado de cobaias hipnotizadas”. Sobre o espectador, Benjamin (2000) descreve que para o público do teatro épico,

O palco não se apresenta sob a forma de “tábuas que significam o mundo” (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. (BENJAMIN, 2000, p.203)

Para observar o que está sendo encenado e examinar os acontecimentos com certa distância crítica, podemos notar nas rubricas de peças de Brecht a utilização dos mais variados recursos cênicos, de músicas a cartazes, que além de interromper a ação, comentam o que virá a seguir. Segundo Benjamin (2000, p. 217) “as canções, as legendas e as convenções gestuais delimitam uma situação frente às outras. Surgem assim intervalos, que interrompem o processo de ilusão do

---

<sup>10</sup>“[...] a completely free and critical attitude of the viewer, bent on solutions of problems here on earth, is no basis for a catharsis<sup>10</sup>.” (BRECHT. **Gesammelte Werke**, p.241 apud SCHAPER. 1977, p.42).

público.” Benjamim afirma que “a arte do teatro épico é muito mais a de provocar o espanto ao invés da empatia” (2000, p. 215).

Segundo Peter Szondi (2001, p. 115), para Brecht, o teatro deveria retratar as relações intersubjetivas do ser humano, e a problematização dessas relações intersubjetivas coloca o drama em questão já que “[...] sua forma as afirma justamente como não problemáticas”. Segundo Szondi, este é um dos motivos da “[...] tentativa de Brecht de opor ao drama ‘aristotélico’ - teórica e praticamente - uma dramaturgia épica ‘não aristotélica’.” (SZONDI, 2001. p, 115). Esses princípios, nos quais se baseava o drama burguês, serão questionados por Brecht.

Brecht (2005) expõe que a forma dramática do teatro é caracterizada pela ação, enquanto na forma épica do teatro é a narração que prevalece. Em relação ao desenvolvimento de enredo da forma de teatro burguês, suas delimitações de número de atos, regra das três unidades – tempo, ação e espaço – e seus temas eram moldados com base na realidade social burguesa. Nela, as três unidades: ação, tempo e espaço deveriam imitar a realidade no teatro. Esse teatro buscava não o particular, mas o universal e o atemporal. Suas ações deveriam ser bem encadeadas e seu tempo, linear. A ação deveria obedecer à regra da necessidade, ou seja: cada ação deveria estar necessariamente encadeada na seguinte, até o seu desfecho.

No teatro burguês, cada cena se dá em função de outra, como vimos nos conceitos aristotélicos; já no teatro épico, têm-se cenas independentes umas das outras, desenvolvendo-se aos saltos. Quando no teatro dramático o pensar determina o ser, prevalecendo a emoção, no teatro épico o ser social determina o pensamento, prevalecendo a razão. E ainda, onde o ser humano é representado como ser fixo, no teatro épico ele é representado como um processo.

Quando Brecht critica o teatro burguês ele diz que há necessidade de ver o teatro não mais como uma apoteose imutável do ilusionismo, mas como um local em constante mudança. Para ele, o teatro deveria ser um fórum para debates e desenvolver a capacidade questionadora do público. Para que isso de fato acontecesse, não bastariam apenas serem trocados os temas abordados no palco; o problema não era só uma questão de conteúdo, mas também de forma.

Brecht argumenta que para um teatro de mero entretenimento acontecer (o que é consolidado no século XIX pelo realismo teatral) basta uma sala escura aconchegante com um estrado iluminado. Lá o público é atraído pelos atores e coreografia; deixa-se arrebatado, esquecendo-se das mazelas da existência e os dramas que ocorrem fora do teatro. Apesar disso, não podemos esquecer que quando falamos de drama burguês, tem-se um teatro fortemente ideológico, moralista e defensor de uma ética subjetivista.

Ao criar uma mistificação da realidade histórica concreta, o teatro burguês adicionava uma “quarta parede” – esta é invisível e separava o palco do público, e impede assim que os espectadores tomem conhecimento do seu próprio funcionamento. Além disso, esse efeito ilusionista do teatro não proporcionava ao público conhecimento algum dos mecanismos que estruturam a sociedade capitalista, detendo-os alienados de sua capacidade crítica e revolucionária. Para superar isso, Brecht substituiu o sistema de ilusão da realidade por uma atuação e montagem distanciada do texto, que priorize a interpretação da ação dramática.

Ao contrário do objetivo da “peça bem feita”, o teatro épico propõe-se a apresentar as condições da vida e suas determinantes sociais, e não apenas as relações intersubjetivas que marcam o teatro burguês. Brecht defende um teatro que faça o público participar e refletir. Para ele, o teatro burguês é uma arte moral que respeita os interesses da burguesia e evita qualquer tipo de choque entre os costumes, condutas morais e sensibilidade de seu público.

O teatro brechtiano se estruturava como uma pedagogia do espectador, tendo em vista que este poderia fruir mais prontamente o espetáculo à medida que conhecesse melhor o aparato constituinte de uma encenação. Seu foco estava centrado na ampliação do acesso linguístico deste espectador, que, familiarizado com os elementos da linguagem cênica, se encontraria em condições de efetivar uma leitura própria e apurada do discurso teatral.

Além disso, para Brecht, ao passo que o drama burguês envolve o espectador numa ação cênica e apenas possibilita-lhe emoções, o teatro épico torna o espectador um observador e força-o a tomar decisões. Ou seja, a peça deveria incorporar o espectador ao espetáculo, fazer o espectador descobrir sua situação e a importância de seu papel histórico, obrigando-o a pensar e a questionar sua

realidade. Para ele, o público deve tornar-se, por meio do teatro, ator de sua própria história. Brecht não estava preocupado apenas com novas formas de representação, mas sim, com uma nova forma de pensamento. Em suma, o teatro brechtiano objetiva fazer do espectador alguém que saiba criar um sentido para o que vê; ao passo que deixam de serem meros consumidores de sentido pré-fabricados, para se tornarem ativos, transformadores. Segundo Rosenfeld, quando o espectador começa a estranhar “[...] tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso, naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora” (ROSENFELD, 2008, p.151), o que nos exemplifica o papel do **estranhamento**.

Ao contrário do teatro burguês, o teatro épico desperta a consciência crítica do indivíduo e os sentimentos destes são elevados a uma tomada de consciência, pois o espectador, além de participar da ação, também a analisa e é objeto de análise.

A peça não deve estimular o sentimentalismo, o riso isolado, pois, para Brecht, eles turvam a consciência do público; por isso a intenção dele é examiná-las. O teatro épico pretende uma desconstrução do encantamento e êxtase que o teatro burguês procurava alcançar, visto que o mundo a ser desbravado está fora do teatro e não no teatro, onde após a apresentação as cortinas se fecham.

A representação não é o único intuito da peça, ou seja, não é apenas o público que se beneficia com a montagem. O importante nela é o questionamento e aprendizado do espectador e também a formação da própria equipe cênica. De acordo com Rosenfeld (2004), em Brecht, os atores não devem incorporar completamente as personagens para assim também os analisarem.

O teatro de Brecht rompe com o drama burguês, ele não é mais um lugar para a ilusão reconfortante em um contexto opressivo, alienante e solitário, mas um espaço para a reflexão sobre a constituição e natureza do ser humano e da sociedade. Assim, o teatro se volta sobre o questionamento das bases epistemológicas da estética e a função social do próprio teatro. É o palco que dará espaço para personagens onde psicologia, ideologia e conflitos serão sociais – coletivos, e não individuais, pois também são coletivas as relações sociais. Em síntese, “segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo



Brecht, a única capaz de aprender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria de ampla concepção do mundo” (ROSENFELD, 2004, 147-8).

Além das diferenças vistas até então, é importante frisar o que apontamos no início desse tópico, pois entendemos que a contribuição de Brecht “nada tem a ver com uma filosofia estratificada, que fornece receitas de encenação” (PAVIS, 2015, p. 34) e que os leitores superficiais pensarão que “[...] Brecht relegou a um passado dramático insatisfatório toda a produção que o antecedeu [...]”, como afirma Sábado Magaldi, no Prefácio de **O Teatro Épico** de Anatol Rosenfeld (2004, p.10), e alerta para que, pelo contrário, devemos reconhecer a forma épica como um processo histórico “[...] não nascido com ele [Brecht], mas que encontrou a culminância em sua obra”.

Sobre isso, também podemos dizer que o Teatro Elisabetano – Jacobino, por exemplo, culminou em dramaturgos como Thomas Kyd, Christopher Marlowe<sup>11</sup> e claro, William Shakespeare, e que, entretanto, é decorrência de um processo histórico, o que é fácil de afirmar, mas tarefa difícil de realizar, dada a força de visões e leituras de Shakespeare como “um clássico atemporal”.

## 1.2. Do Medieval ao Renascimento: Influências e epicidades

Como Rosenfeld (2004) nos mostra, características do teatro épico podem ser encontradas desde o teatro da Grécia Antiga, Idade Média e Renascimento, como em peças de William Shakespeare. Entretanto, quando discute a teoria dos gêneros e a possibilidade da “pureza dramática” de uma peça teatral, Rosenfeld afirma que ela “[...] não determina seu valor, quer como obra literária, quer como obra destinada à cena” (2004, p. 21). Conforme Rosenfeld, na própria dramaturgia de William Shakespeare, traços épicos e líricos são acentuados, ainda que o crítico deixe bem claro que no teatro grego, barroco, romântico e em peças do Bardo, os traços épicos se externam em grau maior ou menor, e é por isso que para ele só excepcionalmente se pode falar de teatro épico no sentido pleno em Shakespeare.

---

<sup>11</sup> Antes de falecer (2015), Bárbara Heliodora traduziu **Tamerlão** e **A trágica história de Doutor Fausto** de Christopher Marlowe e **A tragédia Espanhola** de Thomas Kyd para o português e os textos foram publicados como **Dramaturgia Elizabetana**. Editora Perspectiva. São Paulo. 2015.

Sendo toda forma e conteúdo artístico frutos de um processo histórico de um determinado momento e local, assim o Teatro Elisabetano – Jacobino é fruto de seu tempo e sua localização. Nesse processo, o teatro que culminou na época de Shakespeare demonstra marcas expressivas da idade média (século V – XV). Anatol Rosenfeld (2004, p.44) afirma que “o teatro medieval se origina no rito religioso, mais de perto na missa cristã”, pois depois do século IX a igreja acrescentou paráfrases “[...] que dramatizam o encontro das Santas Mulheres com o Anjo ou os Anjos ao chegarem à sepultura de Jesus” na comemoração da Páscoa.

De acordo com Rosenfeld (2004, p.130), quando o drama litúrgico já não é apresentado por clérigos e sim por cidadãos da cidade, ele abandona a igreja e assim deixa de ser uma extensão dos atos religiosos. O autor descreve que, no final da Idade Média, “Os Mistérios” já estão totalmente separados da igreja e são apresentados fora dela. A partir deste momento, independentes da liturgia, estas peças ilustram “[...] a visão universal da história humana em amplo contexto cósmico, desde a queda de Adão até o Juízo Final”. Essa visão universal ganhou mais e mais suporte ao passo que outros lugares eram desbravados, fazendo com que o ser humano se sentisse cada vez mais dono de seu próprio destino. Neste momento histórico “[...] tudo é projetado a partir do homem; o indivíduo, seu caráter, sua psicologia tornam-se, paulatinamente, o eixo do mundo” (ROSENFELD, 2004, p. 130).

No século XVI foram essas mudanças que a geração de Shakespeare presenciou, por exemplo, com as grandes navegações Inglesas, entre 1587 e 1590, de Francis Drake (1540-1596) - primeiro inglês a desbravar os mares, mapear a Terra e ir em direção à América do Norte, custeado pela Inglaterra.

Na época em que Shakespeare escreveu, Veneza era considerada a cidade mais cosmopolita da Europa. Veneza era não somente a capital do comércio (já que fazia parte da rota da seda<sup>12</sup>), mas também a capital da arte, onde tudo acontecia, e é por isso que muitos dos enredos do dramaturgo inglês se passam na Itália, assim como **R&J** e **O Mercado de Veneza**.

A respeito do dramaturgo mais conhecido dessa geração, a pesquisadora, tradutora e crítica teatral, Bárbara Heliodora (2014), em entrevista ao projeto

---

<sup>12</sup> Rotas de caravanas e embarcações marítimas através do sul da Ásia - usadas no comércio da seda entre o Oriente e a Europa.

**Shakespeare Digital Brasil** - UFPR<sup>13</sup>, afirma que Shakespeare frequentou o que na época era chamado de *Grammar School*, na cidade Stratford Upon Avon, onde os alunos aprendiam outros idiomas como latim e grego. Para Roselfeld (1993, p 56) “a influência de Sêneca sobre o teatro renascentista e barroco (elisabetano e posterior, classicismo italiano e francês) foi imensa”. Heliadora (2014) compartilha dessa opinião e adiciona que possivelmente Shakespeare teve contato com Sêneca (4 a.c – 65 d.c), Boccaccio (1313 – 1375) e diversos mistérios da Idade Média, como **A segunda peça Wakefield**, que aborda a história bíblica dos três pastores de forma adaptada e cômica.

De acordo com Heliadora (2014), foi nos anos escolares que aconteceram os primeiros contatos do Bardo com os clássicos gregos e romanos, em voga na época; e, mais tarde, é provável que ele tenha assistido apresentações de trupes de teatro que passavam por sua cidade. A pesquisadora carioca acredita ser possível que, com uma delas, o jovem Shakespeare deixou sua cidade natal e foi a Londres para trabalhar com teatro entre 1588 - 1590.

Desta mesma vertente de atores viajantes, os mambembes, por volta do século XII, eram grupos que viajavam em carroças e pediam abrigo em hospedarias em troca da apresentação. A carroça era ao mesmo tempo seu meio de transporte, camarim e palco. De acordo com Heliadora (2014, s/p), essa tradição vem dos mistérios medievais.

Como afirmam Stevens e Mutran (1988, p. 12), depois que o ciclo de mistérios saiu da igreja e não estavam mais sob o controle clérigo, eles passaram a ser a “[...] expressão popular de sentimentos piedosos, mas com evidentes indícios de mudanças do religioso para o profano, como na humanização de personagens bíblicas pelo humor, sátira, a farsa e a linguagem coloquial e irreverente”. Para as autoras, o mesmo aconteceu com os interlúdios da Idade Média, uma das modalidades mais negligenciadas pelos estudiosos, a qual era geralmente encenada na corte durante banquetes, no intervalo de um prato e outro. Mais tarde, as apresentações passaram para casas de nobres e ainda em hospedarias, praças e feiras.

---

<sup>13</sup> Disponível em <http://www.shakespearedigitalbrasil.com.br/professores/> acesso em 10 de outubro de 2016.

Têm-se então os mistérios dentro das igrejas, em seguida no pátio da igreja e mais tarde fora da igreja, o teatro mambembe nas carroças e os interlúdios na corte. O teatro na Inglaterra, como um local próprio para a prática teatral, começa a surgir nos anos 1570. Segundo Barbara Heliodora (2008)<sup>14</sup>, o primeiro teatro em Londres data de 1576 e chamava-se *The Theatre* – O Teatro. O uso de *the* - o, para a pesquisadora, indica também que este era o único teatro até então. A construção dos teatros públicos aconteceu na seguinte ordem, *Theatre* (1576), *Curtain* (1577), *Rose* (1587), *Swan* (1597), *Globe* (1599), *Fortune* (1600), *Red Bull* (c.1606) e *Hope* (1613).

Segundo Bradbrook (1973), a principal característica física do teatro elisabetano era a neutralidade do palco e sua flexibilidade. Para a autora britânica, não havia nenhuma cena de *background* ou nenhum fator de localização tal como o que o coro oferecia. Se não havia cenário, entende-se porque a cena geralmente era ambientada com uma frase inicial, como por exemplo, em **Romeu e Julieta**, “Na Verona dos Capuleto e dos Montecchio”, em **Macbeth** “Na Escócia...”; deste modo, o público “visualizava” o lugar. É por isso que, de acordo com Heliodora (2014), o teatro de Shakespeare é feito de convenções. O que significa: “conjunto de pressupostos ideológicos e estéticos, explícitos ou implícitos, que permitem ao espectador receber o jogo do ator e a representação”, ou seja, “[...] um contrato firmado entre autor e público [...]” (PAVIS, 2015, p.71). Através disso, o teatro engajava o envolvimento do público com o que estava sendo apresentado no palco.

Veremos no capítulo três que a montagem do Galpão mantém essa atmosfera de engajamento com o público que havia na época de Shakespeare, seja por meio do narrador, seja pelo diálogo com os espectadores (no caso de Londres, veremos que isso acontece bastante por meio da língua inglesa e francesa).

Segundo Rosenfeld (2015), a passagem e mudança de pensamento (do Medieval para o Renascimento) não aconteceu de um dia para o outro; mas decorreu de um longo processo histórico.

O renascimento, evidentemente, não significa uma ruptura repentina com o pensamento medieval. Concepções renascentistas já se notavam em plena

---

<sup>14</sup> O livro completo está disponível gratuitamente no site **Shakespeare Digital Brasil**. <http://www.shakespearedigitalbrasil.com.br/os-teatros-no-tempo-de-shakespeare-barbara-heliodora/> acesso em 26 de Dezembro de 2016.

Idade Média e ideias fundamentais do medievo exercem grande poder ainda em pleno século XVIII. (ROSENFELD, 2015, p. 127)

De acordo com Rosenfeld (2015, p. 131) “o teatro elisabetano já dispõe do conhecimento de um amplo mundo, de muitos países e tempos, circunstância que relativiza o quadro absoluto dos valores de uma só cultura”. Para ele, é essa consciência que não se tem na Idade Média. Podemos afirmar que o fato de William Shakespeare ter crescido nesta atmosfera da passagem do Medievo para a Renascença é decisivo para a concepção de suas personagens, as quais, diferentemente do homem medieval, não esperam e nem buscam o eterno. Um exemplo que simboliza isso é a frase de **Hamlet** “*the rest is silence*” – “o resto é silêncio”, pois ela não valoriza a vida após a morte.

Sobre isso, Camati (2014) afirma que o Renascimento foi um período histórico de transição, onde grandes mudanças no âmbito cotidiano e científico ocorreram.

É a época do feudalismo em declínio e do capitalismo emergente. Na obra de Shakespeare, encontramos a expressão desses dois mundos em tensão: ele investiga o homem de seu tempo, mostrando os conflitos, os choques de ideias e os valores desse momento histórico. Discute e questiona os códigos éticos e morais, disputas legais e de estado, questões de gênero, raça, classe social, e problemas existenciais causados, principalmente, pelas mudanças religiosas – catolicismo, anglicanismo e protestantismo. (CAMATI, 2014, p. 5)

Ao tratar da determinação histórica da transição entre esses “dois mundos” para o desenvolvimento do pensamento de Shakespeare, Heliadora (2009) explica que,

O surgimento de Shakespeare só foi possível graças às condições e circunstâncias sociais, culturais, intelectuais e estéticas que se formaram a partir de dois mundos: a Idade Média e o Renascimento. Diferentemente das dramaturgias francesa e italiana que seguiram de perto os princípios básicos sobre o drama teorizados por Aristóteles. (HELIODORA, 2009, p. 22)

Ainda que Shakespeare não seguisse de perto o drama Aristotélico, em decorrência social da influência do Renascimento, Rosenfeld (2004) enfatiza que não podemos chamar a dramaturgia e muito menos o teatro de Shakespeare de épicos. O que se nota, conforme Rosenfeld (2004), é que as peças de Shakespeare, principalmente as históricas, apresentam traços épicos. Para o crítico, o que se tem

de Medieval em Shakespeare e que são consideradas características épicas, são as várias camadas sociais presentes nas peças e o palco de três lados “que avança para dentro do público” o que “acentuada proximidade entre atores e espectadores” (ROSENFELD, 2004, p 73).

Por outro lado, se olharmos para as peças de Shakespeare com os olhos de hoje não notamos somente Idade Média nem somente Renascimento, mas sim a contemporaneidade, uma das características mais utilizadas para qualificar as peças de Shakespeare. Em entrevista<sup>15</sup>, Liana Leão (2016, s/p) afirma que Shakespeare é contemporâneo, já que sua obra permanece viva e atual ao longo de quatro séculos, retratando muito do homem moderno. Segundo Leão, o Bardo mostra os seres humanos como escravos de suas paixões (ciúme, ira, ambição, vingança).

### 1.3. A chegada da obra de Shakespeare ao Brasil

O contexto político-econômico brasileiro, no início do século XX, passou por um processo de desenvolvimento econômico-industrial - com um processo de declínio da economia baseada na monocultura do café, que caracterizou a economia brasileira desde os primórdios da colonização. No campo da cultura, a **Semana de Arte Moderna** de 1922 é o marco de uma ruptura clara. Alguns exemplos são: as pinturas de Annita Malfati e Tarcila do Amaral, a poesia de Manuel Bandeira, A música de Villa-Lobos, as revistas **Klaxon** (1922-1923) e **Antropofagia** (1928-1929), o **Manifesto da Poesia Pau Brasil** (1924-1925), o **Manifesto Antropofágico** (1928) de Oswald de Andrade com a célebre metáfora “*Tupi or Not Tupi*”, e o romance de Mario de Andrade **Macunaíma** (1928).

Não obstante, quando se trata da especificidade histórica do teatro brasileiro, ele não seguiu o mesmo ritmo dessas transformações, mantendo os mesmos gêneros que haviam se tornado populares nas décadas anteriores - a comédia de costumes, a opereta, as montagens de companhias teatrais portuguesas, as temporadas francesas e os modelos importados da Geração Trianon, nos anos 1920-1930. Esses gêneros faziam um teatro que dirigia seus espetáculos a uma plateia burguesa assídua, que adorava ver seu dia-dia em dramatizações vindas da

---

<sup>15</sup> Disponível em <http://www.shakespearedigitalbrasil.com.br/professores/> acesso em 31 de Dezembro de 2016

Europa, principalmente da França. No caso do Trianon, esse era um teatro que girava em torno de atores “estrelas”, como Procópio Ferreira, Jaime Costa, Lucília Peres e Leopoldo Fróes e espetáculos que fantasiavam e copiavam o cotidiano burguês, tratando de fatos circunstanciais e atemporais.

Sabe-se que também o **Teatro de Revista**, no Brasil do século XIX, derivou de influências francesas. Ademais, muito das traduções literárias que chegaram ao Brasil nesta época eram versões francesas. Exemplo disso são as primeiras traduções, montagens e adaptações da obra de Shakespeare em nosso país. Vindas da Europa, elas entraram em contato com o leitor/espectador brasileiro séculos após sua gênese europeia, e na maioria das vezes, pela via do classicismo francês.

Em relação ao Bardo no Brasil, de acordo com Eugenio Gomes, “as mais longínquas representações que se tem conhecimento, relacionadas com aquele teatro ou seu tema, ocorreram em 1835” (GOMES, 1966 p. 13). Estas peças foram: **Os túmulos de Verona ou Julieta e Romeu; Os terríveis Efeitos do Ódio e da vingança ou Julieta e Romeu; Coriolano em Roma e Otelo**, do francês Jean-Francois Ducis (1833-1916), e podem ser vistas como montagens bastante adocicadas e mutiladas da obra de Shakespeare, oriundas do Classicismo francês. Sobre isso, Gomes (1966 p. 13) afirma que “até certa altura do século XIX, a penetração do teatro de Shakespeare deu-se de maneira indireta no Brasil, por meio das adaptações de origem ou ascendência francesa”.

Na visão de Gomes (1966), um dos principais nomes no teatro nacional foi João Caetano (1808-1863), pois para o crítico, Caetano é visto como o criador do teatro brasileiro. Entretanto, percebemos discordância no título de “criador”, já que o teatro apresentado no Brasil nessa época era servido e devorado “à *la française*” – à francesa. Criticando essas encenações, Heliodora afirma que na montagem de **Otelo** (1838) “[...] João Caetano fazia o melodramático mouro de Ducis e não o trágico mouro de Shakespeare” (2007, p. 324).

De acordo com Décio de Almeida Prado (1972), a primeira direção de João Caetano, e também a montagem que estreou sua companhia de teatro independente, foi **O príncipe amante da liberdade ou A independência da**

**Escócia**, em 1833, em Niterói – RJ. No ano de 1836 faz “representação das primeiras peças românticas, de Alexandre Dumas e Victor Hugo” (1972, p. 223).

Apesar disso, segundo Gomes (1966), até 1836 todo o repertório do Bardo originava-se de Portugal. Heliodora (2008) concorda com Gomes. Ela diz:

[...] a história de Shakespeare no Brasil é um reflexo da clara predominância da cultura francesa sobre a portuguesa que, portanto, foi também a principal influência cultural sobre o desenvolvimento da colônia. Até mesmo o que muitos têm como primeira encenação de obras de William Shakespeare em Niterói e no Rio de Janeiro, graças a João Caetano (1808-1863), é apenas mais um exemplo de influência francesa. (HELIODORA, 2008, p. 321)

Apesar de toda a crítica dirigida ao trabalho de João Caetano por ter utilizado traduções oriundas do francês, feitas especialmente para ele por Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811 - 1882), sua importância é imensa para a história de Shakespeare no Brasil. João Caetano foi um dos responsáveis pela “popularização” do Bardo, ocorrida, primeiramente, nas grandes cidades, como por exemplo, o Rio de Janeiro – considerada a capital do teatro Brasileiro.

A respeito das montagens da obra do Bardo, não podemos deixar de mencionar o papel do **Teatro do Estudante do Brasil – TEB**, criado em 1938 por Paschoal Carlos Magno (1906-1980).

O TEB foi precursor para as montagens da obra de Shakespeare no século XX no Brasil. Sobre sua criação, Carlos Magno, explana a importância dos jovens estudantes para o surgimento do grupo:

Eu tinha chegado da Europa e via aqui a situação melancólica do teatro brasileiro, um teatro sem muita orientação técnica, representado por atores e atrizes sem a menor preparação. Digo melancólico, porque havia uma crescente ausência de público e um número cada vez maior de companhias que multiplicavam seus frágeis esforços, suas energias, sem encontrar eco por parte da plateia e da imprensa. (...) percebendo que nada se pode fazer nesse país sem o apoio dos estudantes, apesar da má vontade de algumas autoridades de ontem, de hoje e de sempre, percebendo que nada se pode fazer aqui sem a participação dos moços, (...) reuni, na casa de minha mãe, dezenas de jovens planejando criar o Teatro do Estudante do Brasil. (MAGNO, 1978, p. 3)

Para Gomes (1966 p. 27), “o teatro do estudante marcou uma nova era, quanto a representações de Shakespeare em nossa língua, reabilitando o teatro



nacional da mácula de haver preferido durante quase meio século os arremedos de Ducis”.

O teatro do estudante, de Paschoal Carlos Magno (1906 - 1980), montou **Romeu e Julieta** para se lançar em 1938; entretanto, segundo Heliodora (2007 p. 322) “[...] poucos espetáculos tenham marcado tanto época neste país quanto **Hamlet** do Teatro do Estudante”. A montagem de **Hamlet** do TEB, em 1948, foi dirigida pelo alemão Wolfgang Hoffmann Harnish (1893 - 1965) e teve como seu ator principal Sérgio Cardoso (1925 - 1972) no papel do príncipe Dinamarquês. Na época, o ator era considerado, ao lado da atriz Cacilda Becker (1921 – 1969), um dos maiores nomes do teatro brasileiro.

No teatro dessa época, os temas e modelos ainda estavam distantes da nossa realidade, pois ainda não tínhamos um teatro que envolvesse conscientemente as tensões entre conteúdo e forma. Era um teatro que ainda demonstrava nossa dependência das formas importadas.

Nesse subitem tratamos brevemente das principais determinações históricas para a chegada da obra de Shakespeare no Brasil. Os nomes e grupos citados aqui, direta ou indiretamente, com uma margem de influência maior ou menor, deram o ponto de partida para essas primeiras montagens de Shakespeare. No próximo capítulo, veremos o florescimento e o reflorescimento de um teatro mais nacional e mais popular que se faz, por exemplo, com a obra de Shakespeare pelo grupo Galpão.

## 2. AS HISTÓRIAS QUE FIZERAM HISTÓRIA

### 2.1. Teatro Amador e o Teatro de Grupo no Brasil

Ao estudar o movimento da literatura e arte dramática, surge a necessidade de entendermos o que se passou no Brasil na primeira metade do século, com a modernização tardia do teatro, primeiramente, com o teatro amador, entre os anos 1920-40, e mais tarde, com a efervescência de grupos de teatro, entre 1950-60.

Essa modernização do teatro na primeira metade do século XX aconteceu, principalmente, pelo fato de alguns atores amadores da época possuírem um poder aquisitivo mais elevado e não precisarem fazer teatro por dinheiro; conseqüentemente, eles não precisavam seguir regras estanques para agradar o gosto teatral da burguesia, e nem possuir um ator/atriz ou um par romântico central em suas montagens. Por esse motivo, esses grupos fugiram do teatro tradicional, em voga na época, montando um teatro mais moderno, baseado em autores e diretores Europeus, e não simplesmente copiando ou importando teatro. Um exemplo disso é a montagem de **Vestido de Noiva** (de Nelson Rodrigues, 1912 - 1980), sob a direção do polonês Zbigniew Marian Ziembinski (1908 – 1978), pelo **Os Comediantes**, em 1943, a qual é considerada um marco e um divisor de águas na história do teatro brasileiro.

Além do Os comediantes (1938) ou **Grupo Experimental de Teatro**, não podemos deixar de mencionar a montagem de Joracy Camargo (1898-1973), de **Deus Ihe Pague...** (1932), e a criação do **Teatro Experimental do Negro** nos anos 1940, por Abias do Nascimento (1914-2011), e diversos outros grupos que segundo Mostaço (2011, p.49), “surgiram na esteira do Teatro do Estudante do Brasil – TEB”, mas também abriam as portas para nossa modernidade cênica.

Outro exemplo é o **Teatro Brasileiro de Comédia – TBC** (criado em 1948, em São Paulo, pelo empresário Franco Zampari, 1898 - 1966), companhia de teatro que importava técnicos e diretores italianos para ensaiar e formar equipe e atores com nível profissional, utilizando-se de repertório esteticamente sofisticado e moderno. Exemplo disso é a vinda do diretor Adolfo Celi (1922 – 1986), que dirigiu

os atores (incluindo Cacilda Becker), na profissionalizada peça **Nick bar, álcool, brinquedos, ambições**, em 1949.

A criação do TBC é um marco na história do teatro brasileiro, pois é um dos primeiros contatos da experiência e aplicação de formas de teatro moderno no Brasil. Para Iná Camargo Costa (1998, p. 13), a criação do TBC pode ser vista como “um momento em que finalmente o teatro moderno conquistou um espaço no Brasil”, mas não deve ser visto necessariamente como a “certidão de nascimento do Teatro Moderno Brasileiro”. Costa justifica a escolha do termo “teatro moderno” afirmando que não desmerece outros termos, como a preferência de Sábado Magaldi por “teatro contemporâneo”, ela apenas estabelece um vínculo com estudiosos do teatro como Lukács, Szondi e Rosenfeld. Costa (2011, p. 54) acredita que o TBC é “um primoroso exemplo de ideias fora do lugar na prática de nosso teatro”, pois segundo ela, foi somente com o **Teatro de Arena** (São Paulo - 1953) que “o capítulo naturalismo, daquilo que se chamou teatro moderno no Brasil teve a chance histórica de encontrar o seu lugar social”, pois segundo a autora, com o Arena, as ideias estavam no seu devido lugar.

Com isso, vemos que a mudança expressiva no campo teatral aconteceu apenas a partir da segunda metade do século XX, com um aprimoramento da forma. Tendo primeiramente o teatro amador, tem-se mais tarde, nos anos 1950-60, os grupos de teatro ou coletivos.

Sabemos que o processo de mudança para uma concepção de teatro menos eurocêntrica e mais nacional visa formar público e artistas de classes menos privilegiadas. Sobre isso, Costa (2011) afirma que a organização de teatro coletivo no Brasil começou com o Teatro de Arena. Além dele, outros grupos que surgiram entre essas duas décadas são: o **Centro Popular de Cultura - CPC** (1960 - Rio de Janeiro) e o **Teatro Oficina** (São Paulo - 1958). Segundo Mostaço (2011, p.49), principalmente depois do **CPC** (1960), “surge um novo modelo de teatro em grupo, os quais eram inspirados nos coletivos de trabalho revolucionários russos e alemães”, como o **Agitprop**<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> “O [**Agit-prop**] teatro de agitação e propaganda [...] fez-se presente na Rússia revolucionária [...] para fins de agitação e propaganda [...], em uma Rússia de dimensão continental e predominantemente analfabeta, disseminando notícias da Revolução e insuflando o ânimo revolucionário [...]. associadas ao clima político e contaminadas pela liberdade formal de uma vanguarda militante e inovadora, as trupes engendraram um repertório de modalidades cênicas que

É pela importância e atuação desses trabalhos que frisamos que os grupos de teatro, alguns dos quais citamos nessa dissertação, que surgiram no Brasil entre os anos 1950-60, e outros grupos ou coletivos de teatro criados nos anos 1980-1990-2000, não eram/são apenas uma mera junção de atores. O teatro de grupo a que nos referimos aqui é um teatro que possui treinamento e pesquisa contínua; que possui acúmulo histórico, social e estético; que se organiza internamente de forma mais aberta e inclusiva; que leva em conta e investe em formação de público, publicações, seminários, debates; que promove a circulação de seus trabalhos e luta contra a mercantilização da cultura. Enfim, um trabalho de artistas que culmina no movimento paulista de 1998, que reivindica políticas públicas para as artes cênicas, **Arte Contra a Barbárie**<sup>17</sup>.

Segundo o Dicionário Brasileiro de Teatro,

O teatro de grupo pode ser definido, quer se atribua explicitamente ou não tal denominação, como uma comunidade artística reunida [...]. Ele pode ser *amador*, semiprofissional ou profissional, e pode escolher, conforme seu status (que pode evoluir), a relação com os outros, a pesquisa artística, o impacto na sociedade, a qualidade perturbadora da criação, até mesmo a refundação do teatro. (DICIONÁRIO DE TEATRO BRASILEIRO, 2009. p. 312).

Em relação ao Arena, Costa (2011, p. 54), afirma que ele foi a “primeira tentativa de fazer teatro moderno por parte de gente pobre, sem a figura do capitalista para investir na empreitada”. O marco de seus trabalhos, e desses anos riquíssimos para o teatro nacional, aconteceu em 1958 com a montagem de **Eles não usam *black-tie***, de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de José Renato.

Sobre o Arena, Magaldi (1984) afirma que,

O êxito da tomada de posição transformou o Arena em reduto inovador, que aos poucos tirou do TBC, e das empresas que lhe herdaram os princípios, a hegemonia da atividade dramática. De uma espécie de TBC pobre, ou

---

se impôs também como elemento de ruptura com as formas tradicionais do teatro [...]. Dos principais grupos soviéticos, o **Blusa Azul** (1923-1928), ligado à União dos Sindicatos moscovitas, foi provavelmente o coletivo mais atuante dentro e fora da URSS” (DICIONÁRIO DE TEATRO BRASILEIRO, 2009, p. 17-18).

<sup>17</sup> Movimento de grupos teatrais: **Companhia do Latão, Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul** e artistas, no final dos anos 1990, que teve seu primeiro manifesto escrito em 1999, contra a suspensão do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Os manifestos encontram-se disponíveis em <http://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm#1> acesso em 01 de Janeiro de 2017.

econômico, o grupo evoluiu, para converter-se em porta-voz das aspirações vanguardistas de fins dos anos cinquenta. (MAGALDI, 1984, p. 7-8)

O **Arena** tem um de seus principais integrantes entre 1956 e 1970, Augusto Boal (1931 – 2009), visto por Costa como “disparado, o mais importante veterano de um dos momentos mais criativos da história do teatro brasileiro, que aconteceu no final dos anos 50 e início dos anos 60” (2015, s/p).

No caso do **Oficina**, o grupo fez história com a montagem de **O pequeno Burguês**, de Gorki, em 1963. Além disso, o Oficina teve grande importância no panorama nacional de teatro, sendo o primeiro grupo a utilizar o conceito modernista de Oswald de Andrade (1893-1945) de Antropofagia<sup>18</sup>, com a montagem de **O Rei da Vela** (1937), no ano de 1967.

Juntamente com outros grupos de teatro da época, esses grupos têm atuação fundamental na configuração de uma nova fisionomia cultural no Brasil, pois vimos que essas décadas foram riquíssimas para o amadurecimento do teatro moderno brasileiro. Entretanto, apesar da efervescência deste período, a partir do Golpe Militar em 1964 fica mais difícil o trabalho com a dramaturgia. Sabemos que, por exemplo, antes de chegar aos teatros, todas as peças precisavam da aprovação da censura do Regime Ditatorial (1964-1985). Heliodora (2010<sup>19</sup>) afirma que algumas montagens conseguiam mudar certas palavras, cortar cenas, e assim ganhavam permissão para apresentar. Especialmente após 1968, com o AI5 - Ato Institucional nº5<sup>20</sup>, grupos de teatro sofreram grande repressão e muitos escritores, diretores e artistas sofreram perseguições, foram presos e tiveram que deixar o país. Nesta

---

<sup>18</sup> A ideia de antropofagia aparece pela primeira vez no “**Manifesto Antropofágico**, de Oswald de Andrade, publicado em 1928, [...] foi uma primeira tentativa de sintetizar as diversas tendências vanguardistas europeias recebidas no Brasil, contaminando-as (ou devorando-as como propunha Oswald) com o pensamento mítico do nosso selvagem, acrescidas das influências também míticas do elemento negro, tão presente na cultura nacional. ‘*Tupi or not Tupi*’, já dizia ele. Assim, enterrava-se em definitivo a visão romântica do índio brasileiro (‘o bom selvagem’ de Gonçalves Dias, Alencar e outros mais). [...] O popular (mesmo o popularesco) não é mais descartado. Aceita-se, sem reservas, as contribuições do circo, do teatro de variedades e até mesmo os procedimentos da ópera italiana ou da ópera francesa no que têm de excessivo, tanto na produção como no espírito’ (DICIONÁRIO DE TEATRO BRASILEIRO, 2009, p. 33).

<sup>19</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aWbwXAPcAzY> acesso em 15 de Outubro de 2016.

<sup>20</sup>O Ato Institucional nº 5 - AI5 de 13 de dezembro de 1968 foi um decreto instaurado pelo Regime Militar, que censurava quaisquer manifestações de ideia contrárias à ditadura. Após o decreto, toda manifestação artística deveria passar pela aprovação de um conselho antes de ser exibida. Segundo José Paulo Neto (em KONDER, 2009, p. 14), o AI5 instaurou no Brasil “[...] o terrorismo de Estado que massacrou a esquerda e militarizou a vida social. O AI-5 destruiu as bases do acúmulo ideocultural e impôs o que Alceu Amoroso Lima designou como ‘vazio cultural’”.

época, segundo Heliadora (2010), muitos trabalhos, projetos e grupos de teatro foram interrompidos ou se desintegraram antes mesmo de seu amadurecimento. Ou seja, o teatro genuinamente brasileiro que surgia na época foi inibido de florescer. Um exemplo disso é o que afirma Costa (2015):

A criatividade daqueles tempos se explica pelo fato de jovens, estudantes e artistas como Augusto Boal terem adotado a luta pelo socialismo não apenas no plano da política mais geral, mas também no plano da atuação cultural e artística. Eles realizaram experimentos importantíssimos que foram interrompidos pelos tanques da ditadura militar em 1964. (COSTA, 2015, s/p)<sup>21</sup>

Por este motivo, muito do que foi produzido durante esse período não chegou aos palcos e se perdeu nos caminhos sangrentos da Ditadura Militar. Os resquícios do AI5 perpetuaram-se por vários anos, mesmo pós-ditadura. Entretanto, apesar de muitos abandonarem ou serem forçados a abandonar a luta através da arte teatral, Costa (2015) nos mostra que Boal foi um dos perseguidos que persistiu na batalha. Segundo ela,

Junto com Gianfrancesco Guarnieri, [Boal] escreveu a nossa primeira peça de teatro sobre Zumbi dos Palmares, que ele dirigiu no Teatro de Arena de São Paulo – para dar só um exemplo. A ditadura se vingou mandando-o para um exílio que não quebrou a sua espinha: sua resposta foi desenvolver com ainda maior empenho suas teorias e práticas do teatro do oprimido em todos os países por onde passou. (COSTA, 2015, s/p)<sup>22</sup>

Grupos de teatro se organizavam para responder aos seus anseios artísticos, políticos e sociais na luta contra a Ditadura Militar; como foi o caso do **Grupo Pau Brasil**, mais tarde chamado **Grupo Macunaíma**, tendo como impulsor de sua criação a montagem do romance de Mario de Andrade - **Macunaíma** (1978), e mais tarde, a montagem de **Romeu e Julieta** (1984), com canções dos **Beatles**, ambas com direção de Antunes Filho<sup>23</sup>, organizador do que é hoje o **CPT**<sup>24</sup> - **Centro de Pesquisa Teatral**, subsidiado pelo SESC - Serviço Social do Comércio, em 1982.

Além disso, após o fim do Regime Militar (1964 – 1985), “os novos ventos da globalização econômica varreram do cenário as publicações alternativas, o teatro

---

<sup>21</sup> Texto disponível em: <http://blog.esquerdaonline.com/?p=6076> acesso em 29 de Dezembro de 2016.

<sup>22</sup> Disponível em <http://blog.esquerdaonline.com/?p=6076> acesso em 01 de Janeiro de 2017.

<sup>23</sup> Antunes Filho trabalha nessas duas montagens com o conceito moderno de Antropofagia. (ALVES;NOE, 1999).

<sup>24</sup> Disponível em [http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt\\_novo/areas.cfm?cod=14](http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt_novo/areas.cfm?cod=14) acesso em 22 de Outubro de 2016.

brasileiro passou a contar apenas com a grande imprensa, e esta a exercer apenas a função de divulgação” (COSTA, 1988, p. 108). Ou seja, muito do teatro que apareceu no final da década era propaganda ou algo desarticulado pelas ferramentas ideológicas da ditadura, que circulavam nos principais meios de comunicação como televisão, jornal impresso e rádio.

Entretanto, mesmo com tantas dificuldades, no início dos anos 1980 uma nova geração de atores que presenciou os resquícios da ditadura militar no Brasil e que não se reconhecia nas regras de produção e criação do teatro existente começou a surgir. Aos poucos, silenciosamente, surgiram, ou ressurgiram... E floresceram; como a flor do poema **A flor e a náusea** de Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987), que nasceu na rua, perfurando o asfalto.

Para Costa (2012, p. 22), “depois de Brecht não há mais lugar para uma estética normativa de teatro”. E realmente não era o “normativo” que esses novos grupos buscavam. Eles almejavam um novo público, uma plateia não habituada a frequentar casas de espetáculo, assim como se preocupavam com a formação desse público. Essa nova geração queria resgatar a função social do teatro, a formação de atores pela pesquisa, a democratização do espetáculo teatral e a descentralização da produção e exibição, que antes eram totalmente centralizadas.

Notamos que essa descentralização não se limitou à estrutura e no modo de atuação dos grupos. Ela também foi geográfica, já que diversos grupos de cidades do interior começam a surgir, inclusive fora do eixo Rio-São Paulo, como foi o caso do grupo **PIOLLIN**<sup>25</sup> (1977) em João Pessoa – PA, o **Ói Nós Aqui Traveiz**<sup>26</sup> (1978) em Porto Alegre - RS e o **Galpão** em Belo Horizonte - MG (1982). O grupo **Cia do Latão** (1997) também se destaca, junto com outros grupos espalhados pelo Brasil, demonstrando extrema importância para a pintura do cenário teatral que se reconstruía no país no final do século XX.

Outro exemplo de um grupo de teatro, próximo a nossa realidade Universitária Maringense, é o antigo Grupo Experimental/FUEM, hoje **Teatro Universitário de Maringá – TUM**. O grupo é oriundo dos trabalhos da Federação Independente de

---

<sup>25</sup> Site do grupo disponível em <http://www.piollingrupodeteatro.com> acesso em 29 de Dezembro de 2016.

<sup>26</sup> Site do grupo disponível em <http://www.oinoisaquitraveiz.com.br> acesso em 29 de Dezembro de 2016.

Teatro Amador do Paraná – FIAP, e foi reorganizado e formalizado em 1987 por Eduardo Montagnari. O TUM desempenha importante papel no cenário teatral da cidade de Maringá e região, pois, além de trabalhar com formação de atores e iniciação na arte teatral, também foi uma das motivações e demandas para a criação do curso de Artes Cênicas na UEM – Universidade Estadual de Maringá, em 2011. Além do curso de licenciatura e os projetos desenvolvidos pelo TUM, o grupo de estudos e pesquisa **Crítica Literária Materialista**<sup>27</sup>, coordenado pelo Professor Doutor Alexandre Villibor Flory e o Grupo de Trabalho - **GT Dramaturgia e Teatro**<sup>28</sup>, formado por vinte e dois pesquisadores de diversas instituições espalhadas pelo Brasil, desempenham papel protagonista na pesquisa e promoção do teatro em âmbito regional e nacional. Além disso, a **Mostra Internacional de Teatro de Maringá** e o **FILO – Festival Internacional de Teatro de Londrina** são de extrema importância para o contato que a região tem com o trabalho de grupos de teatro do Brasil e do mundo.

Estes grupos de estudo, cursos e mostras no norte do Paraná, além oportunizarem o contato com espetáculos de diversos grupos nacionais e internacionais, também promovem conversas e *workshops* com coletivos de teatro, atores e diretores, o que possibilita a formação de público e o estudo aprofundado contínuo da pesquisa em teatro, e o contato com a arte teatral sem ter que se deslocar para grandes centros como São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba.

Para Carreira, “[...] quase todos os Estados têm grupos que se profissionalizaram. Essas tendências indicam que o Teatro de Grupo é hoje uma referência-chave quando falamos de teatro brasileiro”. (CARREIRA, 2007, p.11)

No caso do Grupo Galpão, ele nasceu com essa geração de atores amadores e semiprofissionais, herdeiros da Ditadura; e até hoje, comemorando seus trinta e cinco anos de existência, atua com a mesma “trupe”, como veremos no próximo tópico.

## 2.2. A criação do grupo Galpão e a influência alemã

---

<sup>27</sup> Grupo certificado pelo CNPQ desde 2009: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/6178150620036001>

<sup>28</sup> Site do GT: <http://gtdramaturgiaeteatro.blogspot.com/p/historico.html> acesso em 20 de Janeiro de 2017.



Embora o foco desta pesquisa seja aprofundar a discussão acerca da montagem de **R&J** produzida pelo Galpão, torna-se de extrema importância para a compreensão dos limites e alcances de atuação do grupo passar pela sua criação e influências. Para isso, faremos uma breve contextualização.

Assim como o Brasil vivia uma década turbulenta com os anos finais da Ditadura Militar e o processo de “redemocratização” do país, a Alemanha também presenciava momentos históricos decisivos para sua unificação. Como sabemos, após o término da II Guerra Mundial (1939-1945), a Alemanha foi dividida por zonas de influência entre o Reino Unido, França, União Soviética e Estados Unidos e assim permaneceu até o término do cenário político internacional conhecido como Guerra Fria (1949-1991). Consequentemente, Berlim foi dividida respectivamente pelos mesmos países em Oriental e Ocidental. Foi somente em 1989 que, por questões econômicas, sociais e políticas, tanto internacionais quanto dentro da DDR (*Deutsche Demokratische Republik* – República Democrática Alemã), o Muro de Berlin - *Das Berliner Mauer* foi derrubado. As eleições abertas aconteceram no ano seguinte, a DDR foi dissolvida e a Alemanha unificada em 03 de Outubro de 1990.

Devemos pensar na história daquela época, mas com os olhos de hoje - a contrapelo, como defende Walter Benjamin (1892-1940) em suas **Teses sobre o conceito de História** (escritas em 1940). A causa da queda do muro e da unificação da Alemanha, por exemplo, não podem ser dissociadas dos interesses do capital internacional, principalmente dos Estados Unidos, de expandir seu mercado, ou, em termos marxistas: de expandir os poros de extração de mais valor. Tal como, não podemos desassociar o mesmo interesse em relação ao Golpe Militar no Brasil em 1964.

É neste clima de crise e mudança sócio política na Alemanha que entra em cena a interferência artística do trabalho de grupos teatrais da época, como por exemplo, o ***Freies Theater München - Teatro Livre de Munique (FTM)***, sobre o qual trataremos neste tópico.

Principalmente em tempos de agitação política, sabemos da importância de movimentos artísticos engajados politicamente, não de modo panfletário, para conscientização e ação tanto dos artistas quanto do público. No caso do teatro, o público tem a possibilidade de refletir após a peça e voltar para casa estranhando o

que viu, refletindo, criticando e agindo a respeito – consciente que também é personagem de extrema importância na construção do processo histórico, esteja ele na Alemanha, no Brasil ou em qualquer outro país.

Foi com uma boa dose de crítica social e certa rebeldia contra moldes tradicionais do drama burguês que, em 1970, na capital da Baviera - Munique, George Frosche (1927-2015) e Kurt Bildstein (1942) criaram o Teatro Livre de Munique.

Segundo Moreira,

Teatros livres foram uma espécie de febre que se alastrou pela Alemanha, durante o período da contra-cultura [**nos anos 1960**], e que fez com que não só o teatro, mas a cultura em geral se movimentasse no sentido de se libertar dos grilhões das instituições e do peso das entidades. Era uma formação e uma organização teatral que buscava o teatro não-convencional, e que brigava para tirar o teatro das casas de espetáculo e do julgamento dos padrões do público burguês tradicional. Por isso, o predicado livre, que se propunha a sair de uma prisão, o peso institucional. (MOREIRA, 2007, s/p)<sup>29</sup>

É importante destacar que os Teatros Livres aos que Moreira (2007) se refere eram diferentes do **Die Freie Bühne – Palco livre** (1889-1894), que em Berlim, foi uma espécie de clube teatral, criado por Otto Brahm (1856-1912), inspirado no **Théâtre-Libre - Teatro Livre** (1887 – 1896), de Andre Antoine (1858-1943), em Paris e ao **Independent Theatre Society – Sociedade Independente de Teatro** (1891- 1897), fundado por Jacob Grein (1862-1935), em Londres. Nesse tipo de teatro, os associados pagavam anuidades e poderiam assistir à peça que desejassem, principalmente nas tardes de domingo. Segundo Marvin Carlson (1997, p. 257), esse tipo de teatro europeu foi “pioneiro para as ideias modernas sobre encenação e dramaturgia”.

Ou seja, na passagem de Moreira (2007), ele se refere aos teatros livres que surgiram na década de 1960 na Alemanha, no caso, o **Freies Theater München - Teatro Livre de Munique**, que tem como seus grandes inspiradores Bertolt Brecht (1898-1956) e Heiner Müller (1929-1995).

---

<sup>29</sup> Disponível em: <http://www.grupogalpao.com.br/blog/index.php/25-anos-de-encontros-10-teatro-livre-de-munique/> acesso em 20 de Dezembro de 2016.

Entre 1959 e 1962 George Frosche morou em New York, e quando retornou a Munique, criou o grupo FTM com o amigo Kurt Bildstein. Juntos eles receberam em 2002 o *München Theatrepreis* - Prêmio de Teatro de Munique. Com o FTM, eles possuem mais de 60 produções em Munique e diversos projetos realizados em outros países. Entre seus maiores projetos está o trabalho em parceria com o *Goethe Institut*, através do qual os diretores lecionaram oficinas em Nairobi – Kenia<sup>30</sup>; São Paulo, Brasília, Belo Horizonte – Brasil; Lima – Peru; Tel Aviv/Akko<sup>31</sup> – Israel; Tampa – USA; entre outras localidades. Também importante para a consolidação e o reconhecimento do FTM, foram as participações em diversos festivais na França, Polônia, Turquia, Hungria, Caracas, Itália, Panamá, etc.

A partir de oficinas com o FTM, diversos outros atores, além dos participantes do Galpão, se juntaram para trabalhar com teatro de grupo. Exemplo disso é o grupo **Die Stelzer** – Os pernas de pau (tradução nossa); grupo alemão que se formou em 1983, inspirado pelo FTM e que, desde então, trabalha com montagens nas ruas, sempre acompanhado de pernas de pau. Segundo publicações do grupo<sup>32</sup>, são eles os criadores do novo gênero de teatro em pernas de pau, mais conhecido em inglês como *Theatre on Stilts*. O grupo *Die Stelzer* afirma que o uso das pernas de pau proporciona o menor palco do mundo possível ao ator, já que a largura deste “palco” é menor do que a de um sapato. O grupo também segue os passos do FTM, e oferece workshops de *Stelzer Theater* em vários países<sup>33</sup>.

Em seus *workshops* diversas técnicas teatrais são ensinadas aos participantes. Montagens disponíveis online<sup>34</sup> mostram como o FTM também trabalha com técnicas de ginástica circense, técnica vocal e corporal. O grupo afirma em seu site que movimento, técnica vocal, teatro de rua e acrobacia são técnicas necessárias para a construção e o treinamento de um grupo baseado nas técnicas

---

<sup>30</sup> Parte do *workshop* em Nairobi (1975) encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iuLsz6-UJIM> acesso em 08 de Janeiro de 2016.

<sup>31</sup> Parte do *workshop* em Tel Aviv (1989) encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lqoVkl9m3lw> acesso em 08 de Janeiro de 2016.

<sup>32</sup> Disponível em <http://www.freies-theater-muenchen.de/> acesso em 10 de Outubro de 2016.

<sup>33</sup> Parte de um dos *workshops*, na cidade de Istanbul, está disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=-hocR\\_hlkE0](https://www.youtube.com/watch?v=-hocR_hlkE0) acesso em 05 de Janeiro de 2016.

<sup>34</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pZj5DagpF4A> acesso em 10 de outubro de 2016.

do FTM (tradução nossa).<sup>35</sup> O grupo também afirma possuir uma “preocupação com várias técnicas de teatro, as quais constroem um grupo livre”<sup>36</sup> (tradução nossa).

Segundo o FTM,

O que sempre começa no Teatro com a cabeça, com a leitura e com a teoria, aqui começa com o corpo, com a formação de movimentos: saltos, exercícios de equilíbrio, através de transições rápidas, com o movimento isolado de partes individuais do corpo. (tradução nossa, 2016)<sup>37</sup>

Ou seja, o grupo também pesquisa e estuda o texto, entretanto, eles afirmam que essa é a segunda etapa do trabalho, após os atores já terem desenvolvido uma consciência corporal, equilíbrio e técnica vocal, por exemplo.

Em relação ao contato do FTM com os criadores do Galpão, sabe-se que em março de 1982, o diretor do **Goethe Institut**, Rolland Schafner, anunciou a oficina de duas semanas com os dois diretores alemães. No estado de Minas Gerais, a cidade escolhida para a oficina foi Belo Horizonte e mais tarde, Diamantina. É esse projeto que culminará na montagem da peça de Bertolt Brecht **A Alma Boa de Setsuan**, apresentado no **Festival de Teatro de Inverno da UFMG** no mesmo ano. O material em vídeo dessa montagem, que nos foi doado pelo diretor alemão Kurt Bildstein, também foi utilizado para estudos acerca do FTM e do Galpão.

Vale lembrar que foi também a montagem de **A alma boa de Setsuan**, no Teatro Maria Della Costa - TMDC, que marcou a recepção do teatro épico de Brecht no Brasil no final dos anos 1950. Montada em 1958 foi o primeiro trabalho profissional da obra de Brecht no Brasil. Nela, recursos épicos foram utilizados para tratar de assuntos históricos nacionais. Com direção de Flaminio Bollini (1924-1978), a montagem apresenta a realidade do sujeito moderno e da coletividade brasileira, a qual estava em cheque num momento histórico nacional e internacionalmente marcado por mudanças sociais e culturais, como por exemplo, os anos de Guerra Fria na Europa, chamados de “anos dourados”, por conta de avanços científicos e tecnológicos, o que se torna um tanto irônico.

---

<sup>35</sup>Em Alemão: *Aufbau und Ausbildung einer Theatergruppe anhand der FTM-Workshops: Bewegungs und Stimmtraining, Straßentheater, Akrobatik [...]*

<sup>36</sup>Em Alemão: *Beschäftigung mit verschiedenen Techniken des Theaters Aufbau einer Freien Gruppe*

<sup>37</sup> Em Alemão: *Was sonst im Theater noch immer mit dem Kopf beginnt, mit Lesen und mit Theorie, fängt hier mit dem Körper an, mit dem Training von Bewegungsabläufen: Sprünge, Gleichgewichtsübungen, überschnelle Gänge, das isolierte Bewegen einzelner Körperteile.*

Segundo Moreira (2010), no Brasil, mais especificamente em Belo Horizonte,

O isolamento e a dispersão gerados pelo desmantelamento dos movimentos sociais, a primazia absoluta da televisão<sup>38</sup>, a falência do teatro como movimento, a exacerbação de um individualismo que se generalizava na sociedade, todos esses fatores contribuíram para tornar ainda mais gritante uma realidade que era desfavorável ao favorecimento de uma cultura local efetiva. (MOREIRA, 2010, p.25)

Para montar **A alma boa de Setsuan** durante a oficina dos alemães e romper com esse cenário desfavorável à cultura, inscreveram-se os jovens atores: Antonio Edson (1955-), com ensino médio e curso livre do Teatro Universitário (TU) da UFMG; Eduardo Moreira (1961-) havia mudado para Belo Horizonte em 1974; Teuda Bara (1941-) de Belo Horizonte e que nunca havia frequentado curso de formação teatral, mas participou do teatro-jornal do diretório acadêmico da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG e Wanda Fernandes<sup>39</sup> (1954-1994), a qual foi a Belo Horizonte para fazer teatro e casou-se com o ator Eduardo Moreira.

Esses quatro brasileiros, juntamente com a ajuda do ator argentino Fernando Linares, que havia fugido da Ditadura Militar na Argentina (1966-1973) e fazia artesanato na capital de Minas Gerais, criaram o Grupo Galpão em 1982 após a oficina do **Goethe Institut**. E assim, todos carregados da experiência de uma juventude que viveu em Belo Horizonte durante o Regime Militar (1964 – 1985) e com vontade de fazer teatro.

De acordo com Moreira, este grupo de atores está entre “uma geração de teatro que começa nos anos 1980 muito influenciada pela ditadura”. Para ele, a Ditadura Militar “foi um vácuo cultural muito forte” (2015, s/p)<sup>40</sup>. Bem sabemos nós que, de certa forma, esse vácuo perdura até hoje em nossa cultura. Segundo Moreira, no início dos anos 1980 “a cidade e, conseqüentemente, o meio teatral eram essencialmente provincianos”; para ele, “talvez o fato do Galpão ter se aglutinado em torno de uma montagem dirigida por diretores alemães tenha, de certa forma, ajudado a nos manter um pouco de fora desse clima paroquial” (2010, p. 25).

<sup>38</sup> A TV, então recém-chegada no Brasil com o primeiro canal de TV da América Latina, TV Tupi.

<sup>39</sup> A atriz Wanda encenava a Julieta do Galpão e participou de todas as produções do grupo até seu falecimento em 1994.

<sup>40</sup> Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,grupo-galpao-lanca-caixa-com-10-diarios-de-seus-processos-criativos,1676368> acesso em 19 de Agosto de 2016.

A respeito da montagem de **A alma boa de Setsuan** com os participantes da oficina, sabemos que ela foi resultado de um processo de treinamento intenso, pois os atores ainda não sabiam andar em pernas de pau, por exemplo, e elas foram utilizadas na montagem quando os deuses entram em cena pelo corredor, vindo dos fundos do teatro. O ator Eduardo Moreira afirma em seu *blog*<sup>41</sup> que “[...] os exercícios eram absolutamente fatigantes, com todos obrigados a pular, correr, grunhir e cantar sem uma pausa” (2007, s/p). Exemplo disso são as diversas oficinas organizadas pelos dois diretores alemães disponíveis parcialmente online. Nesses exercícios, o diretor Kurt faz com que os atores participantes da oficina pulem, gritem, corram e se joguem no chão. Eles trabalham os atores exaustivamente, o que segundo Moreira (2010), fez com que, de vários participantes que iniciaram a oficina em 1982, mais da metade desistisse já nos primeiros dias. De acordo com Moreira (2010), o descanso entre as atividades propostas era quase zero e o humor e a comunicação com os dois alemães não era dos melhores.

Relatos de Moreira (2010) afirmam que a atriz Carmen Paternostro foi anfitriã dos alemães em Belo Horizonte e, também, participou dos trabalhos desenvolvidos pelos diretores. Segundo Moreira, foi através dela que o grupo não apenas ouviu falar de Pina Bausch<sup>42</sup> e Tadeuz Kantor<sup>43</sup>, mas também teve acesso aos seus trabalhos. Com ela, o grupo assistia aos vídeos do acervo da biblioteca do *Goethe Institut*. De acordo com Moreira,

Ali tentávamos, de certa maneira, entender um pouco o teatro e a teoria de Brecht. Carmen, aliás, foi uma importante interlocutora junto aos alemães durante o processo de adaptação de “A alma boa de Setsuan”, de Brecht, tendo acompanhando boa parte dos ensaios e das apresentações (MOREIRA, 2010, p. 58).

---

<sup>41</sup>Disponível em <http://www.grupogalpao.com.br/blog/index.php/25-anos-de-encontros-10-teatro-livre-de-munique/> acesso em 19 de Agosto de 2016.

<sup>42</sup>Philippine Bausch (1940 – 2009), nascida em Solingen na Alemanha, foi dançarina, coreógrafa, pedagoga de dança e diretora de balé.

<sup>43</sup>Tadeusz Kantor (1915 - 1990), nascido em Wielopolenia Polônia, foi pintor, cenógrafo, encenador e criador de *happenings* e *performances*.

Através do acervo do *Goethe Institut*, o Galpão também assistiu a diversas outras montagens como **Artur Ui**, **A alma boa de Setsuan**, **Galileu Galilei** e a versão filmada de **Mãe Coragem** do *Berliner Ensemble*<sup>44</sup>.

Identificamos que muito do que o Galpão utiliza em sua estética pode ser encontrado nas principais características do FTM. Um exemplo da influência do FTM nas montagens do Galpão são as falas (muitas vezes justapostas), o que para Alves e Noe, no Galpão.

Funcionam como uma orquestra na qual instrumentos e vozes diferentes somam-se para formar um mundo polifônico não necessariamente bem entoadado, mas certamente conduzido pela batuta da crítica social, da ironia e da sátira (ALVES; NOE, 2006, p. 35)

As falas e as vozes justapostas acontecem em **R&J** quando o casal se conhece e pronunciam: “Abençoada noite! Oh noite abençoada! Porém, com receio por ser noite, que não passe de um sonho isso tudo afinal. É bom demais para que seja real”. Essas falas e vozes justapostas são muito recorrentes nas montagens do FTM. Para exemplificar, no Festival de Teatro de Munique – *Das Theater Festival München* em 1980, com direção de George Froscher, o FTM monta, ao ar livre, num palco de madeira na rua, **Zeit für's Paradies**<sup>45</sup> – Tempo para Paraísos (tradução nossa), uma montagem cômica e cínica com uma atmosfera de circo e picadeiro onde os atores fazem sonsidos e vozes justapostas enquanto outros estão sentados ou comendo em cima de pernas de pau. Em cena, eles carregam uma escada nos ombros e a utilizam como banco, ponte e gangorra. Também utilizam diversas técnicas circenses como, por exemplo, subir um no ombro do outro (em pé e sentado), equilibrar-se na escada e cair para trás, o que nos dá a impressão de estar assistindo a um quadro de palhaços. Todas essas técnicas são utilizadas pelo Galpão, na maioria de suas montagens como: **E a noiva não quer casar** (1982), **Romeu & Julieta** (1992) e **Um homem é um homem**<sup>46</sup> (2000) de Bertolt Brecht.

Na montagem do FTM de **Firmling** – Confirmação de Crisma (tradução nossa) de 1977, a cena **Grüß Gott mit hellem Klang** – Saudação com som claro

---

<sup>44</sup> Companhia de Teatro, criada em 1949 por Bertolt Brecht (1898 – 1956) e sua esposa, a atriz Helene Weigel (1900 – 1971).

<sup>45</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pZi5DaqpF4A> acesso em 20 de Agosto de 2015.

<sup>46</sup> Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=j9\\_aeb-7oMk](https://www.youtube.com/watch?v=j9_aeb-7oMk) acesso em 20 de Janeiro de 2016.

(tradução nossa), os atores cantam em cena, o que demonstra uma formação não só em atuação e em técnicas circenses, mas também em técnicas vocais muito bem desenvolvidas.

Sobre técnica vocal do Galpão, no documentário **Ensaio Aberto Brasil – 01 Grupo Galpão**<sup>47</sup>, Moreira afirma que no início o Galpão não tinha técnica alguma e nenhuma formação musical e que foi a partir do contato com grupos internacionais que eles viram que era necessário um trabalho musical com os atores.

Em **Firmling**, os figurinos também incluem pernas de pau. Além disso, os atores demonstram habilidosos passos de *ballet* no palco, o que nos remete às montagens de **Um homem é um homem** e **R&J** do Galpão, onde diversas personagens estão em pernas de pau. Além disso, a maioria das personagens em **R&J** (como Julieta, Romeu, Mercucio, Frei Lourenço e Senhor e Senhora Capuleto) utilizam passos de *ballet*, o que nos remete à precipitação, sobre a qual trataremos no último capítulo desta dissertação.

Na produção do FTM de **Antígona**, utilizam-se no cenário vários andaimes de construção, e isso nos remete ao cenário de outras montagens do Galpão como a de **Um homem é um homem**. Os atores do FTM atuam com danças e sons extremamente sincronizadas. Em **Antígona** também percebemos o uso de técnicas circenses, o que é uma característica muito marcante no FTM e no Galpão. Além disso, o FTM também possui experiência em montagens de peças de Shakespeare como, **Macbeth**<sup>48</sup> (1988), onde as três bruxas iniciam a peça sentadas em acessórios como *skates* e parecem estar em um nado sincronizado, até mesmo pelo figurino, fazendo todos os sons e gestos sincronizados. Do mesmo modo, a montagem de 1981 do texto de Heiner Müller: **Hamlet Machine**<sup>49</sup> (1977) aborda o contexto sócio-político na Alemanha Ocidental e os problemas culturais e ideológicos vividos pelos artistas durante a República Democrática Alemã (1949-1990). Na montagem, numa sala grande e escura, o público entra e vai sentando livremente no

---

<sup>47</sup> Disponível em: <http://www.cooperativadeteatro.com.br/ensaio-aberto-brasil/> acesso em 09 de Outubro de 2016.

<sup>48</sup> O início da montagem está disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=s-dII\\_GNrhk](https://www.youtube.com/watch?v=s-dII_GNrhk) acesso em 10 de Janeiro de 2017.

<sup>49</sup> Partes da montagem estão disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=ml2hy7qic7c> acesso em 10 de Janeiro de 2017.



chão, como em uma arena, os atores atuam e circulam em meio ao público e escrevem nas paredes do local.

Esses exemplos demonstram que a maneira de fazer teatro do FTM sempre exigiu muito preparo físico, técnica e treino dos atores. No caso do Galpão, os diários do *dramaturg* Cacá Brandão (2014) também demonstram bastante pesquisa e preparação, pois todo um ano de estudos e ensaios foi necessário para a montagem de **R&J**.

No ponto de vista do FTM, o teatro é um laboratório. No jornal alemão *Die Zeit*, de Abril de 1977, George Froscher afirma:

As pessoas que fazem teatro alternativo têm seu teatro como um laboratório. É aí que eles desenvolvem tudo: a história, o texto, a peça e a *performance*. Uma vez que nada é delegado, ninguém é mais privilegiado que o outro. (Die Zeit, Abril, ano 1977 - tradução nossa).

O mesmo artigo de jornal afirma que George Froscher tem sua experiência em Munique no FTM e que “se libertou das autoridades tradicionais do teatro”. Essa forma estanque e essa autoridade tradicional do teatro é o que Bertolt Brecht chama de Teatro Culinário, forma a qual se opõe ao Teatro Épico. A apreciação, estudos e práticas acerca do teatro épico estão presentes não só na estética do FTM, mas também no caminho trilhado na formação do grupo Galpão, o qual também de alguma forma se “libertou” das autoridades tradicionais do teatro.

O Galpão foi se consolidando com um desafio constante de formação multimodal. Como veremos na análise da montagem de **R&J**, essa é uma das razões pela qual essa é uma das peças mais aclamadas do grupo. No espetáculo, os atores tocam instrumentos, cantam e andam em pernas de pau, tudo ao mesmo tempo. Isso exemplifica bem o teatro do Galpão, que envolve inúmeras técnicas vocais e circenses e grande habilidade com instrumentos musicais e a dança.

Em entrevista exclusiva em agosto de 2015 no **FILO** em Londrina, o ator Eduardo Moreira afirmou que a última turnê de **R&J** foi em 2012/2013 porque a montagem da peça exige bastante preparo físico<sup>50</sup>. Além disso, em seu blog,

---

<sup>50</sup> O áudio completo encontra-se em domínio da autora e foi utilizado somente para fins acadêmicos. Na transcrição da fala tem-se:  
Aline Guerios: Vocês vão voltar um dia com **Romeu e Julieta**?  
Eduardo Moreira: Ah, acho que não, acho que não!

Moreira (2012, s/p) afirma que ao remontar a peça em 2012 ele sentiu medo, “[...] principalmente do desgaste físico ocasionado por um espetáculo que foi criado quando eu tinha 31 anos e que me exige um enorme esforço de trabalho, no papel de um Romeu aéreo, que anda o tempo todo em pernas-de-pau e não para um só minuto entre muitas cenas”.

Partindo do pressuposto que as oficinas de 1982, o contato com material de outras peças e a montagem de **A alma boa se Setzuan** de Brecht foram um dos primeiros contatos do Galpão com diretores de influência teatral épica, podemos afirmar que o FTM teve muita participação no que diz respeito à estética do Grupo Galpão.

Duprat<sup>51</sup> descreve que,

Os diretores alemães trabalharam com improvisação, teatralização dos objetos e exercício de fadiga, e eram seguidores das ideias de Brecht e Grotowski. Mais do que o aperfeiçoamento técnico, o benefício maior do contato do grupo com aqueles profissionais foi a tomada de consciência da necessidade de levar a sério a profissão de ator, de ter responsabilidade e dedicação. (DUPRAT, 2016, p. 01)

Segundo Duprat (2016, p. 01), desde a primeira montagem, os atores trabalharam com elementos que são até hoje suas marcas registradas, como “as pernas de pau, o circo, desfiles de rua, figurinos e cenário despojados”. Ou seja, o Galpão utiliza os ensinamentos do FTM e articula suas técnicas à arte popular brasileira, como as canções e a arte circense, fazendo um trabalho digno de destaque. Isso corrobora com a ideia de que o Teatro Livre de Munique influenciou a construção inicial da identidade do Galpão e o quanto a filosofia do FTM de teatro-laboratório é importante para os primeiros passos do Galpão. Deste modo, podemos dizer que o FTM não se encaixa nos moldes de Teatro Culinário e tampouco assim se define o trabalho do Galpão. Como o FTM, o Galpão dialoga em suas montagens com o Teatro Épico.

---

A.G: Ahhhh, não! Eu preciso ver, é a minha dissertação, **Romeu e Julieta!** Que dó!

E.M: É, é! É porque a gente fez muitos anos, né? É um espetáculo muito pesado, fisicamente!

A.G: Sim, com as pernas de pau e tal...

E.M: É... muito pesado!

<sup>51</sup>Artigo digital disponível em <http://www.hacer.com.br/grupo-galpao> acesso em Agosto de 2016.

### 2.3. O Galpão e seus Galpões

Seguindo os passos do FTM, o grupo Galpão também oferece oficinas de teatro e, assim como o grupo alemão, trabalha com teatro de rua. No *website* do grupo mineiro, eles afirmam que, desde seu início, o grupo possui um caráter de teatro de rua e teatro de grupo. Descrito pelo próprio Galpão, eles desenvolvem até hoje um teatro que integra pesquisa com montagem de peças que possuem grande poder de comunicação com o público.

O que também passa a proporcionar melhor comunicação e formação de público é a criação, em 1998, do centro cultural **Cine Horto**, um cinema abandonado de Belo Horizonte, por isso o nome. Em sua descrição lê-se que o espaço é aberto à comunidade e é comprometido com pesquisa, formação de artistas e público, fomento e estímulo à criação em artes cênicas.

O Cine Horto<sup>52</sup>

[...] desenvolve os mesmos princípios que norteiam o trabalho do Grupo Galpão: a vivência em grupo, a experimentação, o jogo, o estímulo ao ator como criador, promovendo ações de pesquisa, linguagem, formação e reciclagem profissional (GALPÃO CINE HORTO, 2009).

É interessante destacar que, desde a criação do grupo, o Galpão não possui um diretor, entretanto, frequentemente diretores são convidados a fazerem parcerias de montagens. Exemplos dessas parcerias de direções são: Fernando Linares, Paulinho Polika, Eid Ribeiro, Gabriel Villela, Cacá Carvalho, Paulo José, Ulisses Cruz, Paulo de Moraes, Yara de Novaes e Jurij Alschitz.

Essas parcerias, juntamente com o contato com diversos grupos estrangeiros, é o que forma “o jeito de ser do Galpão” segundo o grupo. Em entrevista ao jornal online **A Nova Democracia**, o ator Eduardo Moreira descreve de que forma acontece a direção do Galpão.

---

<sup>52</sup> Para mais detalhes sobre a criação do Cine Horto indicamos as seguintes leituras: PELÚCIO, Chico. **Galpão Cine Horto – Espaço de criação e incentivo ao trabalho em grupo**. Revista Subtexto, Belo Horizonte, v. 01, n 01, 2004. E **Cine horto galpão: um projeto artístico pedagógico** de Éder Sumariva Rodrigues. Disponível em < <http://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/5432/3630#page=25> > acesso em 28 de Dezembro de 2016.

Normalmente os grupos de teatro se organizam e se desenvolvem a partir da figura de um diretor, de uma cabeça que comanda o grupo, dando mais ou menos as rédeas, o destino que esse grupo vai tomar e nós não. Às vezes uma pessoa do próprio grupo dirige o nosso trabalho, mas normalmente trabalhamos com diretores convidados. (Nova Democracia, 2012, s/p).

Foi em 1986 que o Galpão conheceu o diretor Antônio Gabriel Santana Villela - graduado em 1989 pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP. Num reencontro em 1991, Villela propôs trabalho com o grupo. A ideia era, segundo Moreira (2010, p. 94), que fizessem cinco *workshops* com os temas “o teatro musical brasileiro, as primeiras histórias de Guimarães Rosa, a peça ‘**O grande teatro do mundo**’ de Calderón de la Barca, ‘**Morte e Vida Severina**’, de João Cabral de Melo Neto, e uma sugestão nossa que seria ‘**Romeu & Julieta**’, de Shakespeare”, todas para serem apresentados ao diretor depois de um mês. O único pedido do diretor foi que o grupo arranjasse mais uma atriz, pois o elenco estava desfalcado de mulheres, e que “todas as cenas deveriam ser construídas tendo como cenário a Veraneio [perua 1974 que o Galpão usava em suas viagens] porque, como dizia Gabriel, a primeira coisa a estabelecer era o chão que os atores deveriam pisar” (2010, p.95).

Villela propôs e dirigiu **R&J** quando ainda jovem; entretanto, veremos no próximo capítulo que ele utiliza toda sua criatividade e audácia para dar os primeiros passos no que irá suceder num teatro de montagens de grandes clássicos, sempre integrado a muita pesquisa. No ano de 2013 o grupo trabalhou novamente com o diretor Villela no espetáculo **Os gigantes de montanha**, baseado na obra de Luigi Pirandello (1867 – 1936). A montagem esteve presente em Londrina – PR no **FILO** em 2015, e assim como a maioria dos trabalhos do grupo, demonstra ter envolvido meses de pesquisa, aulas de Italiano e técnicas vocais.

Quando falamos de Villela, outra importante direção de uma obra de Shakespeare é a do grupo **Os Clowns de Shakespeare** (criado em 1993, Natal, RN), em 2010: **Sua Incelênça Ricardo III**. A montagem é baseada na tragédia **Ricardo III** com traços bastante brasileiros, especialmente com referências à cultura nordestina, músicas populares, cenário e linguagem característica do sertão,

conforme mostram as filmagens disponíveis na página do **Global Shakespeare**<sup>53</sup>. Recentemente, Villela também foi o diretor de **A Tempestade**, de William Shakespeare, estreada em 2016, em homenagem aos 400 anos da morte do Bardo.

Em relação a Villela, sabemos que o diretor optou pela montagem de **R&J** e que o cenário fosse o carro do grupo. Entretanto, quando observamos a opção por fazer um teatro de rua, vemos que isso foi uma das propostas do próprio grupo desde a sua criação. Assim, não foi por acaso que o Galpão começou seus projetos com montagens ao ar livre. Além da influência de teatro de rua que o grupo teve com os diretores alemães, nota-se outro fator. Segundo Souza (2010), esta decisão também uniu a prática de um teatro de rua com o fato deles não possuírem ainda uma sede própria. Para ela, ao passo que o Galpão resistia ao poder controlador das casas públicas de teatro, aos poucos, ele também se apropriava do espaço da rua, tornando-o um espaço legítimo do Galpão, sendo reconhecido pelo público como tal.

Para Souza (2010), essa prática surge inicialmente como tática e, mais tarde, torna-se uma característica de sua identidade. Souza afirma em seu artigo que o Cine Horto<sup>54</sup> influencia também nas expressões do grupo como centro cultural e projeto, e desde a sua gênese proporciona uma mudança nos propósitos iniciais do Galpão, indo ainda mais além de seus objetivos.

Segundo Alves e Noe (2006), cinco dos quarenta atores que participaram dos trabalhos da oficina com o FTM em 1982 deixaram o curso com a missão de “fundar uma companhia de teatro ao ar livre, em BH, 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”. (ALVES; NOE, 2006, p. 33). Sabe-se também que após essa oficina, os propósitos iniciais do grupo foram escritos como sendo:

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

---

<sup>53</sup>Disponível em <http://globalshakespeares.mit.edu/ricardo-3-villela-gabriel-2011/> acesso em 21 de Dezembro de 2016.

<sup>54</sup>Como vimos anteriormente, o Cine Horto é um espaço criado pelo Galpão para a execução de projetos e formação de público, atores, diretores e grupos de teatro.

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 da parte 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 regional. (ALVES; NOE, 2006).

Isso nos mostra que, desde sua criação, o grupo busca tornar a arte teatral mais acessível – popularizando-a. Eles almejam, desde 1982, um teatro que proporcione a participação, o “constante desafio” e a “constante provocação” de público e atores. Como afirmou anteriormente Souza (2010), percebemos que eles buscavam “formas alternativas de espaços teatrais” pelo fato de não possuírem uma sede própria e por perceberem que um local próprio para o teatro na década de 1980, em Belo Horizonte, consistia “um dos maiores problemas da nossa realidade cultural regional”, o que acontece na maior parte do país ainda hoje.

A fixação em uma sede própria com a compra de um galpão de madeira na Rua Pitangui só acontece em 1989. A sede própria, além de proporcionar ao grupo a organização de arquivos, figurinos e cenários, é um marco importante, principalmente por possuírem depois de 1989 um espaço para pesquisa, criação e ensaios do grupo.

Com sede própria e apenas dois anos de existência, o Galpão organiza o **1º Festival Internacional de Teatro de Rua de Belo Horizonte – FESTIN** no ano de 1990. Anterior à criação de Festivais, atividade de grande ressonância para o grupo foram as participações em Festivais e o contato com inúmeros grupos de teatro nacionais e internacionais. Ao longo de sua trajetória, o Galpão teve participação em mais quarenta festivais (na Europa, América latina, Estados Unidos e Canadá) e cerca de setenta outros em todas as regiões do Brasil.

Cronologicamente, as montagens do grupo Galpão foram: **E a noiva não quer casar...** (1982 - 1985); **De olhos fechados** (1983 - 1987); **O procê vê na ponta do pé** (1984 - 1991); **Arlequim servidor de tantos amores** (1985 - 1986); **A comédia da esposa muda** (1986 - 1993); **Triunfo – Um delírio barroco** (1986 - 1987); **Foi por amor** (1987 -1992); **Corra enquanto é tempo** (1988 - 1994); **Álbum de família** (1990 - 1992); **Romeu & Julieta** (1992 – 2013); **A Rua da Amargura**

(1994 - 2002); **Um Molière Imaginário** (1997 - 2007); **Partido** (1999 - 2002); **Um trem chamado Desejo** (2000 - 2002); **O Inspetor Geral** (2003 - 2007); **Um Homem é um Homem** (2005 - 2007); **Pequenos Milagres** (2007-2011); **Till, A Saga de um Herói Torto** (2009); **Eclipse** (2011); **Tio Vânia (Aos Que Vierem Depois De Nós)** (2011); **Os gigantes da Montanha** (2013 – 2015); **De tempo somos – Um sarau do Grupo Galpão** (2014) e **Nós** (2016 -), atualmente em cartaz.

Apesar da importância das montagens até 1992, foi com a estreia de **R&J** e todas as suas apresentações, que o Galpão conquistou reconhecimento. A montagem, com direção de Gabriel Villela, percorreu diversas cidades e recebeu vários prêmios. Podemos afirmar que a montagem é um marco decisivo, não somente na história do Galpão, mas também no panorama da história do teatro nacional.

Sabendo disso, é importante ter em mente que o reconhecimento e o sucesso de **R&J** do Galpão não aconteceram de uma hora para outra. Como relata Moreira (2010, p.33), “cada espetáculo que o antecedeu representou uma nova experiência, um novo ganho nessa caminhada, um novo degrau que foi alcançado [...]”.

Para compreendermos melhor como se deu o processo de montagem da tragédia shakespeariana pelo Galpão, as próximas páginas analisarão suas características, escolhas e peculiaridades. E para isso, assim como o Galpão convida o seu público, também convidamos nosso leitor a “mirar e ver”: **R&J** de perto.

### 3. GALPANIANDO POR CAMINHOS SHAKESPEARIANOS

#### 3.1. Romeu & Julieta e a adaptação de Cacá Brandão

A versão do Bardo da tragédia **R&J** foi escrita por volta de 1595, no início de sua carreira literária e conta a história de dois adolescentes apaixonados que pertencem a famílias outrora em constante guerra na cidade de Verona – Itália.

Sobre a tragédia, Camati (2016) afirma que,

No século XV, foi escrita em prosa pelo contista italiano Masuccio Salernitano (1476) e, no século XVI, reescrita por Luigi do Porto (1530) e Matteo Bandello (1554); passou da Itália para a França, traduzida com modificações por Pierre Boaistuau (1559); chegou à Inglaterra, onde foi transformada em poema narrativo por Arthur Brooke (1562); e, a partir dessas e outras fontes, foi reinventada em forma de poesia dramática por Shakespeare (1595-1596). (CAMATI, 2016, p.3)

Apesar das versões e reinvenções que Romeu e Julieta ganharam e ganham pelo mundo, o texto trágico em inglês não será nosso objeto de análise, pois focaremos nossa atenção na montagem brasileira e por isso, resumiremos o enredo da adaptação de Brandão de maneira simples antes de qualquer análise.

No início Romeu era apaixonado por Rosalina<sup>55</sup> e Julieta estava prometida ao jovem fidalgo, o conde Paris. Romeu vai ao baile de máscaras na casa dos Capuleto como intruso, por causa de Rosalina. No baile, Romeu conhece Julieta e eles logo se apaixonam. Na famosa cena da varanda, os dois adolescentes trocam juras de amor e combinam se casar no dia seguinte. Após o casamento, Romeu se vê numa briga onde Teobaldo mata Mercúcio e Romeu acaba matando o assassino de seu amigo. O príncipe de Verona exila Romeu, que deve partir para Mântua. Com a ajuda da Ama, os dois jovens passam a noite nupcial no quarto de Julieta. Ao amanhecer Romeu vai embora, e Julieta, ao receber a notícia que deverá casar com Paris, combina com Frei Lourenço de tomar um remédio que fará seu coração parar de bater; todos pensarão que ela está morta e ela poderá encontrar Romeu. Um mensageiro levaria o plano em uma carta a Romeu; entretanto, ele não consegue

---

<sup>55</sup> O nome da personagem Rosalina também aparece em **Como Gostais** de William Shakespeare.



chegar a Mântua por conta da peste<sup>56</sup> e as proibições de viagens e visitas. No dia do casamento de Julieta com Paris, eles encontram a noiva “morta” e colocam seu corpo no mausoléu da família. Ao ficar sabendo que Julieta está morta, Romeu compra um veneno e vai até ela. Ele se despede e, após se envenenar, morre. Julieta, ao acordar e ver que Romeu está morto, tenta beber do mesmo veneno; não sendo suficiente para envenenar-la, ela comete suicídio com um punhal.

Segundo Heliodora (2014), entre outras peças líricas ou parcialmente líricas de Shakespeare como **O Mercador de Veneza**, **Sonho de Uma noite de Verão**, **A megera Indomada**, é **R&J** a peça mais lírica do Bardo, forma a qual ele não utiliza mais depois de 1596. Com o texto em inglês em mãos é fácil identificarmos sua forma em versos rimados, o que segundo Heliodora (2014), além de soar extremamente agradável ao público, também facilitava aos atores decorarem suas falas.

A respeito do conteúdo de **R&J**, Heliodora (2014) afirma que a peça não deve ser confundida com uma peça somente sobre o amor propriamente dito. Sobre isso, Brandão (2001, s/p) diz que “mais que uma estória de jovens amantes, trata-se do entrelaçamento da liberdade e do amor, ao qual se rende a hostil Verona do século XIV”. Ou seja, não é porque é uma tragédia, ou porque é lírica que ela é melodramática, como alguns confundem. Quanto a isso, notamos que o Galpão não privilegiou esse amor ideal e adocicado em sua adaptação. Além disso, a montagem do grupo deu a devida atenção à quebra da tradição e a agitação social, a qual também aparece nas peças de Shakespeare. Segundo Leão (2014, s/p), essa é a diferença de Shakespeare para outros dramaturgos da época; pois “ele abordava conteúdos sobre a família, o estado e o indivíduo ao mesmo tempo e os outros dramaturgos se concentravam em uma ou outra questão”.

**Romeu & Julieta** é também uma peça política, pois ela apresenta questões sociais, assim como dois grupos/famílias com ideias e crenças diferentes e também a revolta dos grupos. De acordo com Boquet (1989) tragédias, como Romeu e Julieta, não são da paixão, mas sim as tragédias de uma juventude em contestação

---

<sup>56</sup>Provavelmente a peste que Shakespeare cita na peça seja a *Black Death* - Peste Negra, que, além de se espalhar por diversas partes da Europa no século XIV, também matou parte da população de Londres, causando também o fechamento dos teatros no ano de 1593. Segundo as enciclopédias, o primeiro caso é datado em 1348 e a última pandemia, conhecida como *Great Plague of London*, aconteceu nos anos 1665-6.

e revolta contra as coações de uma ordem social. **R&J** do Galpão mantem esse tom político (não panfletário) e dá voz às várias camadas sociais, o que acontece nas peças do Bardo, como vimos no primeiro capítulo com Rosenfeld (2004). Além disso, é importante lembrar que a estreia de **R&J** acontece em Setembro de 1992, período bastante agitado no Brasil por conta de investigações sobre o envolvimento de Fernando Collor de Mello, o primeiro presidente eleito (1989) por eleições diretas após o Regime Militar, em esquemas de corrupção, juntamente com o fracasso do seu **Plano Collor**; e por esse motivo, surge o movimento estudantil “**caras pintadas**”, que vai às ruas de todo o Brasil para pedir o impeachment de Collor, o qual acontece no final do mesmo ano, encerrando a curta **Era Collor** (1990-1992).

Sobre o pano de fundo político da montagem de **R&J** do Galpão, Alves e Noe (1999) afirmam que ela é caracterizada “por um fundo do momento político, que de fato, está presente, entretanto, mascarado pelo humor e riso<sup>57</sup>” (tradução nossa).

Segundo Heliodora (1997, p.42), já em Shakespeare essa não é apenas “[...] uma história de amor, mas, sim, um sermão sobre os males da guerra civil. Romeu e Julieta compram com suas vidas a paz entre duas famílias, que vivem em luta gratuita e danosa para a comunidade”.

Em **R&J** essa violência civil, por exemplo, é narrada não só no texto, mas principalmente no palco, através da confusão e tiros no início da peça e da briga de rua, a qual acaba em mortes. Outro exemplo dessa violência social e a rivalidade e diferença, até mesmo cultural entre as duas famílias, em uma adaptação intersemiótica de **Romeu e Julieta** é o musical **West Side Story – Amor Sublime Amor** (1961) do diretor Jerome Robbins (1918-1998), que narra a rivalidade entre uma gangue de americanos brancos e uma gangue de porto-riquenhos na cidade Nova Iorque. Por outro lado, apesar do Galpão manter Verona no texto, notamos que não há a tentativa do grupo de trazer a cidade italiana para o palco brasileiro. Sobre isso, Alves e Noe (1999) apontam que na adaptação do Galpão mantiveram-se as cidades de Verona e Mântua, sem a necessidade de uma transposição para uma cidade brasileira, por exemplo.

---

<sup>57</sup>“*by a backgrounding of the political moment that is, in fact, present, although masked by humor and laughter*”

Além disso, se tomarmos o teatro da época de Shakespeare, como exemplo de localização de espaço e tempo no palco, sabemos que o público era quem imaginava o local e o cenário da montagem, pois Heliadora (2014) afirma que o teatro elisabetano-jacobino era um teatro de convenções. Dessa mesma maneira, Leão (2004, p. 157) afirma que “no teatro de Shakespeare são as palavras que criam o cenário”. Para a pesquisadora da UFPR, são “inúteis e desnecessários os esforços” que alguns diretores fazem para captar a Verona histórica na transposição de peças para a tela, por exemplo.

Segundo Iná Camargo Costa (2012, p. 21), a partir do teatro Expressionista não se separa mais texto de encenação. Sendo assim, neste capítulo, procuraremos dar a mesma importância aos elementos da montagem do Galpão e ao texto adaptado por Cacá Brandão, por entendermos que não deve haver tratamento hierarquizante entre texto e montagem.

Segundo Pavis (2015, p. 249) montagem é “um termo proveniente do cinema, mas usado desde os anos trinta”, por autores como Eisenstein, Piscator e Brecht. De acordo com Pavis, o termo montagem é utilizado para descrever “uma forma dramática onde as sequências textuais ou cênicas são montadas numa sucessão de momentos autônomos” (2015, p. 249).

Sobre a montagem do Galpão, sabemos que a direção é de Gabriel Villela e que este escolheu o então arquiteto e *expert* em História da Arte, Carlos Antonio Leite Brandão – Cacá Brandão, para assumir a dramaturgia da montagem; Brandão ganhou a função de *dramaturg*. Além deles, **R&J** exigiu a participação de diversos profissionais, por ser uma montagem multimodal. Exemplo disso são professores de esgrima, aeróbica e música. A ficha técnica oficial do espetáculo apresenta a equipe de criação:

Concepção e direção – Gabriel Villela.  
Texto – William Shakespeare.  
Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão.  
Tradução – Onestaldo de Pennafort.  
Assistente de direção – Arildo de Barros.  
Cenografia – Gabriel Villela.  
Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão.  
Direção musical – Fernando Muzzi.  
Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi.  
Preparação vocal – Babaya.  
Minuetos musicais – Paula Martins.  
Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Galpão.  
Bonecos – Agnaldo Pinho.

Iluminação – Wagner Freire.  
Figurino – Luciana Buarque.  
Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi.  
Assistente de figurino – Maria Castilho.  
Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves.  
Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel.  
Aeróbica – Júnia Portilho.  
Esgrima – Máqui.  
Fotos – Miguel Aun.  
Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira.  
Operação de luz – Wladimir Medeiros.  
Programação visual – Lápis Raro.  
Assistente de produção – Virgínia Dias.  
(BRANDÃO, 2007, p. 94)

O *dramaturg* aqui é o responsável pela concepção da dramaturgia – como adaptações e cortes à tradução Onestaldo de Pennafort; além das adições de falas, como por exemplo, as falas do narrador da montagem. Este trabalho de Brandão envolveu principalmente a concepção do estilo da linguagem da montagem, como veremos mais adiante, inspirada na linguagem do sertão do romance **Grande Sertão: Veredas**<sup>58</sup> (1956) de Guimarães Rosa (1908-1967).

Além do conjunto de profissionais envolvidos coletivamente na concepção de **R&J** do Galpão, é importante afirmar que, baseado na teoria acerca do teatro épico, todo processo de montagem deve ser tomado como um processo coletivo entre público e espetáculo. Ademais, consideramos coletivo não somente a divisão de tarefas entre diretores, atores e equipe técnica, mas também coletivo no sentido de somar o espectador à peça. O que acontece ao adicionar o espectador na montagem é basicamente tomar o espectador como agente ativo no processo de construção do espetáculo, considerando quem é o seu público e qual o contexto social da época e local da apresentação. Ou seja, apesar do mesmo espetáculo ter sido apresentado no Brasil e na Inglaterra, elas não foram montagens iguais, pois o grupo considera quem é o seu espectador. Sabemos que na rua, por exemplo, a proximidade da montagem com o público é outra<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup>Inspirado no artigo de Willi Bolle (2002), **Representação do povo e a invenção de linguagem em Grande Sertão: Veredas**, o romance será citado daqui em diante como **GSV**.

<sup>59</sup>Essa dimensão não será estudada aqui pelo fato de se tratar de outra análise, que seria a recepção da montagem e necessitaria de outros registros fílmicos que a subsidiassem (são eles, a filmagem de 1992, como mencionada anteriormente, disponível no site do **MIT**, e a remontagem da peça, também, em 2012, na Praça do Papa - Belo Horizonte, MG, disponível para compra no site da loja do Galpão: <<http://lojinha.tudonavitrine.com.br>> Último acesso em 29 de Dezembro de 2016).

Alguns exemplos de trabalhos que adaptam a obra de Shakespeare e levam em conta seu público são: o projeto curitibano **Shakespeare no parque**, com as montagens de **Sonho de uma noite de Verão** (1991) e **Hamlet** (1992), ambas com direção de Marcelo Marchioro; as montagens de **Macbeth**, **Othelo**, **Rei Lear** e **Hamlet** pelo grupo **Cia Vagalum Tum Tum**<sup>60</sup> (São Paulo, SP). E ainda, segundo Camati (2013): o grupo de teatro **Os Clowns de Shakespeare** (Natal, RN); o **Grupo de Teatro UEBA Produtos Notáveis**<sup>61</sup> (Caxias do Sul, RS) e o **Grupo Galpão**, que segundo ela, “tendem a renegociar a função-Shakespeare no Brasil, deslocando o legado deste autor da esfera da elite” (2013, p.115). Sobre isso, Alves e Noe afirmam que o Galpão busca em sua montagem “sublinhar as tradições nacionais, questionar e abalar a autoridade constituída e criticar a hegemonia dos grupos mais favorecidos” (2006, p. 25). Nas adaptações da **Cia Vagalum Tum Tum**, as peças do Bardo recebem os nomes **Bruxas da Escócia**, **Othelito**, **O Bobo do Rei** e **O príncipe da Dinamarca** (direção de Angelo Brandini) e têm textos e encenações adaptados para o entendimento tanto de adultos quanto de crianças.

Outro exemplo da importância de levar em consideração o público é o que descreve Flory (2010),

Uma montagem de Shakespeare em Maringá deverá levar em conta os prováveis espectadores da peça, suas experiências estéticas, seus gostos, as questões mais decisivas daquele espaço e momento histórico. A encenação é coletiva na esfera da produção e, também, da recepção, pois o público está tão próximo e presente que se pode sentir sua respiração, aflição, raiva, interesse ou desprezo, num contato direto entre pessoas via obra de arte. (FLORY, 2010, p. 24)

Essa encenação coletiva rompe com a quarta parede do teatro tradicional e coloca o público presente na peça por considerar seu momento histórico. Entretanto, não podemos considerar teatro épico toda montagem que interage com o público. Isso não é suficiente, pois, muito da dramaturgia “culinária” já tem incorporada em seus “shows”, diversos elementos épicos. Tais casos não possuem a função de causar um efeito de crítica social, ou estranhamento, pois os elementos simplesmente estão inseridos na peça por questões de “embelezamento”.

<sup>60</sup> Site do grupo disponível em <http://www.ciavagalum.com.br/companhia/> Último acesso em 20 de Dezembro de 2016.

<sup>61</sup> Site do grupo disponível em <http://www.grupoueba.com.br/contato.htm> acesso em 15 de Janeiro de 2016.

A tradução de 1937 por Pennafort foi, segundo o próprio tradutor, “incumbência do então Ministro Gustavo Capanema, ao tempo titular da pasta da Educação e Saúde, para o fim especial de sua montagem na temporada oficial de Teatro daquele ano”. (PENNAFORT, 1968, p.01). Em sua introdução da edição de 1937, Pennafort utiliza termos que os estudos da tradução atuais já superaram como “original” e “fidelidade”.

Assim, para traduzir fielmente uma obra em verso, já numa acepção ideal, já na concepção rigorosa do termo, é imprescindível que o tradutor se submeta à mesma disciplina de composição sob a qual nasceu o original. (PENNAFORT. 1937, p.03)

Apesar disso, em toda sua introdução Pennafort aponta algo que nos parece adequado às concepções teóricas contemporâneas, ao considerar a importância do tradutor igualada à do autor. Ou seja, uma visão de um tradutor – autor.

Na concepção de Walter Benjamin (2008) sobre a tarefa do tradutor, a tradução é um atestado entre as línguas, não necessariamente históricas ou etimológicas, mas expando uma intencionalidade, uma intenção também de libertar aquela língua antes exilada. Quanto ao idioma como integrante no processo de construção da montagem, podemos afirmar que a própria tradução de Pennafort e a adaptação do *dramaturg* Cacá Brandão, além de criarem uma linguagem própria do Galpão, também libertam a língua inglesa, até então exilada, e ainda proporcionam a sobrevivência da obra de Shakespeare.

A razão pela escolha da tradução de Pennafort de 1937 - escolhida pelo diretor Gabriel Villela - se justifica pela afirmação de Cacá Brandão (2007, p.7): “[...] a versão mantinha o ritmo e a velocidade dos versos e pouco perdia do lirismo e da versificação originais”.

Segundo Benjamin, “do mesmo modo que não existe nenhuma musa da filosofia também não existe nenhuma musa da arte de traduzir” (2008, p. 36). Ou seja, o traduzir “fielmente” ou “original” que Pennafort descreve seria uma tarefa impossível, quando sabemos que assim como não há musas perfeitas, tampouco há imparcialidade por parte do tradutor, pois este sempre terá que fazer opções.

Vemos que na montagem de **R&J**, a tradução de Pennafort e a adaptação de Brandão são de extrema importância para o trabalho do diretor Villela com o Galpão,

pois texto dramático e palco se dinamizam na montagem e, mesmo assim, como afirmado na introdução deste trabalho, permanecem independentes. Um exemplo disso é que, se lermos o texto adaptado por Brandão (2007), teremos a compreensão de **R&J**. Apesar disso, sabemos que texto e cena se completam, ou seja, o estudo de somente um deles não daria conta da nossa proposta de valorizar igualmente texto e montagem e de explorar o que (texto e palco) juntos nos mostram e narram.

Baseando-nos na análise dos cortes de Brandão, podemos dizer que a peça permite que as cenas sejam encenadas isoladamente, ou seja, a estrutura da peça não se abala se for tirada uma cena inteira e isso opera bem em Shakespeare. Para Brandão (2007), **Romeu & Julieta** permite cortes, pois muitas cenas esgotam-se em si mesmas. O *dramaturg* afirma que as cenas são utilizadas numa dimensão lírica ou cômica, mas, que algumas cenas não são essenciais para o enredo. Ou seja, ao passo que concordamos com Brandão que em Shakespeare cada cena contém um todo, ele afirma equivocadamente que cortes possam acontecer em cenas “não essenciais”, quando na verdade tudo é essencial. Sabemos que cortes foram necessários para a adequação do tempo do espetáculo; porém, acreditamos que eles são escolhas do *dramaturg* e não partes irrelevantes na peça.

Sobre a utilização de prólogos, eles também aparecem na época de Shakespeare, onde o teatro exigia certas convenções; como vimos com Heliodora (2014), o prólogo anunciava o “cenário” da peça. No caso de **R&J**, é importante frisar que Shakespeare utiliza-se do recurso do coro para iniciar o seu texto, o prólogo. É o coro que contextualiza os acontecimentos no espaço, contando onde se passa a história e ainda fala sobre a inimizade de duas famílias; e ainda antecipa os acontecimentos e já descreve a morte dos amantes, como veremos mais adiante. Em Shakespeare, notamos a presença do coro nas peças: **Henrique IV**, na parte 2; **Henrique VIII**, em sua abertura; **Pericles**, pelo personagem Gower e **Contos de Inverno**, entre os atos III e IV.

Na versão de Brandão, o prólogo não ganha um coro, e sim, um narrador. É esse narrador do Galpão que analisaremos adiante.

### 3.2. Um Shakespearzinho narrador rosiano: o que e como sua linguagem narra Romeu & Julieta

“Mire veja o que a gente é”

Guimarães Rosa. **Grande Sertão Veredas** (1994, p.85).

De acordo com Costa (2012), a forma dramática tradicional é propícia à exposição dos problemas individuais, recortados do contexto social mais amplo, e seu principal veículo é o diálogo. É por isso que se deve tomar cuidado ao pensar equivocadamente que só porque teatro é feito por mais de uma pessoa, automaticamente ele é coletivo. Para ser coletivo, o teatro deve também possuir forma e conteúdo que demonstrem elementos do ser humano de modo não universal; e que apontam para conflitos sociais ligados a situações não resolvidas por um sujeito único.

Para Costa (2012),

A forma estética é a organização objetiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, parece como linguagem coerente. Toda obra é um sistema de contradições. É na forma que as obras se revelam críticas em si, e é por ela que aniquilam as práticas e as obras consagradas do passado, ao mesmo tempo em que reinventam aquelas práticas que a dominação soterrou. O modelo secreto da obra de arte é a história. (COSTA, 2012, p. 48)

Quanto a isso, veremos a seguir que o Galpão rompe com o teatro burguês, tanto ao abordar o conteúdo de modo coletivo – a opressão da liberdade afetiva, a ideologia religiosa, a decisão e o poder nas mãos de uma figura só e a impotência perante a violência social com a guerra civil, quanto ao adicionar outros elementos narrativos à forma, como a música e o narrador, e ir além da forma tradicional de diálogo, tornando-a épica.

Apesar de o conteúdo ser apresentado na peça em *cena* e não em *sumário*<sup>62</sup>, algumas passagens são apresentadas em monólogos, como ocorre quando Romeu divaga sobre seu amor por Julieta. Além desses monólogos e diálogos, o grupo

---

<sup>62</sup>Segundo Percy Lubbock em **A técnica da ficção** (1976), na **cena** os acontecimentos são mostrados ao leitor, diretamente, sem a mediação de um narrador que, ao contrário, no **sumário**, conta e resume, condensa-os, passa por cima de detalhes, e às vezes, resume um longo tempo da história em poucas páginas.



Galpão adiciona um narrador onisciente<sup>63</sup> – o qual substitui o coro do teatro grego e do teatro de Shakespeare, por exemplo.

Após a entrada dos atores tocando **Flor minha Flor**, o ator Antonio Edson, com aproximadamente 1,60m de altura, surge em cima de um carro Veraneio. Esse é o narrador da peça e se apresenta como William Shakespeare, e é por isso que o chamamos de um personagem com papel múltiplo: autor e narrador, “assistente de palco”, um mensageiro e, por vezes, ainda, um dos músicos da montagem, como mostra a Figura 1.

Ele aparece em diversos momentos com a função de fazer a ligação entre trechos da peça, ora devido a partes do texto que foram eliminadas, ora devido à redução do número de personagens para a montagem. Nos arquivos em vídeo do grupo, o narrador aparece vestido de modo que nos remete à figura de Shakespeare.

**Figura 1** - O Shakespearzinho rosiano narrador.



Fonte: *Globe to Globe. ROMEO & JULIET* by Galpão. Londres. 2012.

---

<sup>63</sup> Na Teoria Literária, um narrador onisciente sabe e conhece tudo do enredo e das personagens. Esse tipo de narrador pode descrever pensamentos, sentimentos e também acontecimentos ocorridos entre as personagens.

Quando Rosenfeld (2004, p.34) descreve o gênero dramático, suas características e traços fundamentais, ele afirma que “é o diálogo que constitui a Dramática como literatura e como teatro declamado”. Para ele, no drama é “o diálogo que move a ação” e “apartes e monólogos não afetam a situação essencialmente dialógica”. Ou seja, no teatro tradicional, a figura do narrador não seria essencial e não moveria a ação. Por outro lado, sabemos que o texto do teatro épico não se compõe essencialmente de diálogos.

A intrusão do narrador do Galpão propicia o contato direto e a proximidade com o público através da narração. Durante o desenrolar das ações, ele tem o papel de instância narrativa e essa instância, além de narrar o andamento da peça, também distancia o público do conflito. A figura do narrador é ainda, um exemplo de **metateatralidade**, pois instaura o teatro dentro do teatro – ao representar o autor da peça, William Shakespeare, dentro da peça de William Shakespeare, o que o Galpão também faz na montagem **Um Molière imaginário** (1997), com direção de Eduardo Moreira.

O narrador do Galpão é um elemento épico importante para deixar claro que estamos no teatro. Podemos considerar esse elemento essencial para a subversão da forma tradicional de teatro, onde o autor é apagado.

Ele é também uma espécie de assistente de palco na peça, pois é ele quem direciona a lua; auxilia Frei Lourenço a lembrar os sobrenomes dos noivos, cochichando-os durante a cerimônia; segura o guarda-sol para os noivos se beijarem “escondidos” após a bênção; joga arroz na noiva Julieta; acorda os amantes após a noite de núpcias, fazendo o barulho do rouxinol; joga a espada para Romeu na hora da luta com Teobaldo e faz os sons com um apito durante toda a luta e toca flauta transversal como músico, por exemplo.

A personagem narrador é quem dança com Julieta durante o baile, representando, apesar de não estar na montagem, o conde Paris. O mesmo narrador também faz o papel de uma personagem que, em Shakespeare, aparece como criado dos Capuleto – aquele que recebe a lista dos convidados para a festa, mas por não saber ler, pede ajuda a Romeu na rua. Nessa cena, o narrador/mensageiro tem um aviãozinho de papel em mãos, e quando pergunta se Romeu sabe ler, ele joga o aviãozinho do alto do carro. Na apresentação de 2012 do

Galpão, o ator Eduardo Moreira não consegue pegar o papel no ar, e, tendo sido muito bem improvisado com a leitura imaginária na palma da mão, causa risos na plateia.

Além disso, a existência de um narrador, um narrador distanciado da ação, é uma renúncia ao realismo, onde a presença de um protagonista, ou de um coro era fundamental. Em outras palavras, nosso pequeno narrador é um importante elemento épico na montagem; é por ele que a ação é regida.

Não somente as falas do narrador, mas a linguagem da peça, de modo geral, mescla a erudição dos versos de Romeu e Julieta de Shakespeare e de Pennafort, mas também tornam a narrativa da tragédia peculiarmente galpaniana.

Na tradução de Pennafort mantém-se o prólogo narrado por um coro:

Prólogo

Entra o coro

Duas famílias nobres e inimigas,  
Em Verona, onde vai passar-se o drama,  
Renovam lutas por questões antigas  
Em que o sangue do povo se derrama.  
Dessas duas famílias que o ódio afasta  
Implacável, nasceu um par de amantes  
Cuja má sorte, trágica e nefasta,  
Levou a paz às casas litigantes.  
Desse ódio de família e seus extremos,  
E o infausto amor, que ainda ao morrer, mais forte  
Do que o ódio, sepultou o ódio na morte,  
No palco, em duas horas trataremos.  
Queira o auditório dar-nos atenção  
E revelar a nossa imperfeição.  
(PENNAFORT, 1968, p.15)

Não só o prólogo, mas todas as falas do narrador, adaptado por Brandão, receberam uma linguagem bastante mineira, principalmente pela metatextualidade com a obra **GSV** (1956) de Guimarães Rosa, como veremos a seguir com mais detalhes.

Quanto ao processo dessa criação linguística, identificamos durante a pesquisa que a fala mineira e sertaneja do narrador é mencionada pela maioria das análises da peça do Galpão, encontradas e disponíveis online até 2016. Entretanto, a não ser a análise de Alves e Noe (1999), e Alves e Noe (2006), nossa pesquisa

não encontrou outras análises que apontem algo além da menção de uma relação da linguagem, utilizada em **R&J** do Galpão, com a obra de Rosa. Ou seja, esses trabalhos não descrevem muito tal processo de construção, geralmente apenas o mencionam. Ou seja, apesar da linguagem do romance saltar aos olhos do leitor, a maioria das análises não explora esse elemento que, na voz do narrador, tece toda a peça.

Sobre **GSV**, é interessante citar que Schwarz (1991) afirma que coexistem no romance de Rosa os gêneros lírico, épico e dramático. Para ele, a obra “sem ser rigorosamente um monólogo, não chega a diálogo. Tem muito de épico, guarda aspectos da situação dramática, seu lirismo salta aos olhos” (1991, p. 378). Segundo Schwarz, o épico está na descrição do vasto sertão, do vasto mundo e na intervenção de forças sobrenaturais nas ações do ser humano. Um exemplo disso é a intervenção que as forças sobrenaturais (como o pacto com o diabo) têm sobre a vida de Riobaldo.

Na adaptação do Brandão, essa relação com os astros que aparece em Shakespeare foi mantida, pois, no discurso de Romeu sobre seu destino, ele diz: “eu te desafio **estrela** funesta” (Brandão, 2007, Cena V) e no início da peça o narrador do Galpão nos antecipa o “**destino** trágico de Julieta e de Romeu” (Brandão, 2007, Cena I). Esses elementos místicos, os quais são questionados no renascimento, estão presentes no teatro grego, com seus deuses/as e destinos traçados, e no teatro medieval, com a aceitação do sofrimento na Terra, por exemplo.

Segundo o *dramaturg* Brandão, para a adaptação do texto, utilizando **GSV**, ele escolhia palavras e frases exemplares do romance de Rosa sobre,

Amor, Deus e o Diabo, os homens, o mundo, o sertão, a vida, a morte e o ofício de escritor. [...] Com essa seleção, compus os textos e poemas da figura do Narrador, introduzida por Gabriel para comentar e comandar o ritmo do espetáculo aos olhos do público. (BRANDÃO, 2007, p.8)

Exemplos disso são encontrados em diversas passagens da peça, as quais facilmente nos remetem à linguagem do sertão de Guimarães Rosa, segundo Alves e Noe (1999). Além de utilizar palavras e frases edificantes do romance, como “**mire e veja**”, Brandão também faz uso de neologismos, ao juntar ou criar palavras no português.

Essa atividade era corriqueira no trabalho do poliglota Rosa (que criava palavras com base no Latim, línguas indígenas, palavras eruditas e arcaicas). Sobre **GSV**, alguns dos neologismos e da metatextualidade que aparecem na adaptação de Brandão já foram mencionados em estudos de Alves e Noe (1999); entretanto, outros foram identificados e analisados por nós.

De acordo com Alves e Noe (1999) a adaptação com linguagem do sertão mineiro de Brandão confere novos sentidos ao texto Shakespeariano. As palavras são criadas e recriadas, através também de uma nova personagem narrador que é, ao mesmo tempo, um observador e, como afirmam Alves e Noe (1999), um contador de histórias do sertão.

Nesse sentido, miremos a versão de Brandão do prólogo<sup>64</sup> galpaniano.

#### Prólogo

**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 a mesmice destas **pedras**  
E o **carregume** destes **secos**.  
Mas, meu senhor e minha senhora,  
**A vida não é um circo**  
**Às avessas?**  
Então, por **obséquoio**,  
**Alumiando** o **negrume** deste **pó**, atem em amor profundo nó  
Julieta Capuleto e Romeu Montecchio.  
Cabe no coração a **gã** do amor que **dá de comer às alegrias**;  
Mas em Verona, caberia o leve desse peso de enormes energias?  
Desse amor, ilha clara departida no **redemunho** desta praça<sup>65</sup>,  
Nasce o teatro que crepita<sup>66</sup> começando;  
Nasce o homem na palma da mão segurando  
A brasa trágica da **precipitação**<sup>67</sup>.  
**Mire e veja!**  
(BRANDÃO, 2007, p.21-22)

Nessa primeira fala do narrador já existe a introdução de um elemento novo que não existe em Shakespeare, e que está relacionado aos contos populares que iniciam sua narração com “**Era uma vez...**”. Isso nos indica que a instância narrativa

<sup>64</sup> Algumas palavras estão destacadas, pois foram ou serão utilizadas a seguir.

<sup>65</sup> Quando é dentro do teatro essa fala muda.

<sup>66</sup> **Crepita**, do verbo crepitar, significa “estalar, produzir estalos ou estalidos por ação do fogo ou da brasa”, o que tem conexão com a próxima frase “**a brasa trágica da precipitação**”.

<sup>67</sup> Trataremos sobre essa referência no tópico: **Arte Circense, Ballet e a precipitação: narração na ponta da língua e na ponta dos pés**.

é necessária e desempenha aqui não somente a função de comentar, mas também, de narrar algo e situar o público na peça, levando-o a um mundo quase que de conto de fadas, mas sem manter elementos mágicos, tão pouco algo platônico.

O substantivo **tremeluz** utilizado por Brandão, deriva do verbo tremeluzir, sinônimo de brilhar. Em **GSV**, o autor utiliza respectivamente: **tremeluz** (ROSA, 1994, p.100); **tremeluzia** (p.350); **tremeluzir** (p.569) e **tremeluzentemente** (p.724).

A frase do narrador “**alumiando o negrume deste pó**” também deriva de **GSV**, pois **alumiando**, do verbo iluminar, aparece quatro vezes no romance. Segundo Alves e Noe (1999), ela nos remete à paisagem do sertão descrito no romance, assim como, **pedras, seco e pó**.

Além disso, verificamos que a palavra **carregume** (estado da atmosfera que apresenta nuvens escuras) aparece juntamente com **negrume** (escuridão) em “ao que era por tanto negrume e carregume” (p. 574), o que Alves e Noe apontam como a imagem do sertão, mas também relacionamos com a escuridão de um sertão inabitado.

A fala do narrador do Galpão “**a vida não é um circo às avessas?**” é a metáfora que o narrador quer passar para o público (ALVES; NOE, 1999). Segundo as autoras, ela possui relação com a peça de Shakespeare **Como Gostais**. Encontramos essa passagem em “**o mundo inteiro é um palco, e todos os homens e mulheres nada mais que atores**” (II. VII.139-140). A passagem também nos remete ao Barroco Espanhol, “**o grande teatro do mundo**”<sup>68</sup> ou, segundo Szondi (2001) “**o teatro mundano barroco**”. É importante notar que quando o Galpão utiliza a ideia de teatro e **circo**, não somente nessa fala, mas durante toda a montagem, ele nos leva ao popular<sup>69</sup>, ao chão de circo, ao material, à baixa comédia e não ao teatro da tragédia elevada. Um exemplo desse **circo** é quando o narrador

---

<sup>68</sup> "Já sei que, se para ser o homem, escolher pudera, ninguém o papel quisera do sofrer e padecer; todos quiseram fazer o de mandar e reger, sem advertir e sem ver que, em ato tão singular, aquilo é representar mesmo ao pensar que é viver." Calderón de La Barca (1600-1681).

<sup>69</sup>No que concerne os elementos populares do público trazidos para o teatro, sabemos que eles começam a ser inseridos a partir do século XX na Europa, com a decadência da encenação burguesa e o apogeu do teatro moderno. Nessa época, o teatro passa a incorporar a cultura popular e o mundo marginalizado às suas peças, acrescentando nelas as canções de tavernas, números de cabaré e fala e expressões dialetais dos menos privilegiados. Notamos nesta análise que o grupo Galpão também faz isso. Ou seja, percebemos com nossos estudos que há uma grande conexão entre o popular de Shakespeare e o popular do Galpão, claro, sem esquecer suas respectivas peculiaridades e diferenças.

se despede dizendo “**eu desarmo o miúdo circo meu**”, descrito por Alves e Noe (1999) como um circo das paixões.

Na narração “**cabe no coração a gã do amor que dá de comer às alegrias**”; remete à passagem “e de tudo miúdo eu dava de comer à minha alegria” (ROSA, 1994, p.787). A palavra “alegria”, assim como a ação “dar de comer” é bastante frequente no romance de Rosa. Segundo Alves e Noe (1999), em **GSV** o uso figurativo de **gã** significa vontade, fome, gana de algo. Além disso, buscamos que **gã** é originário da África e sinônimo de Agogô - instrumento de percussão em forma de ferradura. Entretanto, em **GSV** Rosa utiliza-o com o sentido citado pelas autoras. A única passagem que encontramos **gã** no romance é: “queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe!” (ROSA, 1994, p.134). No Galpão, ela aparece no prólogo do narrador: “Cabe no coração a **gã** do amor que dá de comer às alegrias” (BRANDÃO, 2007, p. 21), ou seja, a vontade do amor.

Temos também uma das principais demonstrações de **metaliteratura** ou **metatextualidade** na primeira fala do narrador de Brandão; quando o *dramaturg* utiliza **redemunho** em “**redemunho desta praça**”. Ela é palavra decisiva em **GSV**, pois é esse “redemunho” que tece todo o romance, aparecendo oito vezes da mesma maneira, repetida na mesma frase: “**...O diabo na rua, no meio do redemunho...**”. Essa passagem nos indica que o diabo existe dentro do redemunho, entretanto, tanto como uma entidade autônoma ou dentro da cabeça da personagem Riobaldo, e por isso, o romance, e a própria personagem, demonstram essa incerteza, se ele fez o pacto com o diabo ou não, pois ele pensa que o pacto foi firmado, entretanto, não tendo visto o “tinioso”, tem dúvida da consumação do feito. Depois de velho e dono de terras, Riobaldo quer uma negociação. E esse ato de negociar acontece por meio da linguagem. Segundo Lacan (1985, p. 26), “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, ou seja, isso demonstra que a percepção e interpretação do mundo é linguagem. Essa dimensão de uma personagem que se constrói e reconstrói, como Riobaldo, também está em Shakespeare, como nas personagens Hamlet e Macbeth, e é uma dimensão tanto

mítica como histórica, tanto do plano da tragédia do destino como do racional, apontada pelo teatro épico, e o Galpão a atualiza brilhantemente via **GSV**.

Percebemos também que a utilização do narrador de “**Mire e veja**” também tem relação direta com **GSV**, pois aparece doze vezes na obra de Rosa (1994, p. 112, 229, 377, 380, 441, 572, 625, 635, 700, 783, 807, 867, 875). Além disso, no romance aparece similarmente em: “**mirei e admirei**” (p, 839), “**mirei e vi**” (p, 649) e “**mire veja**”, a qual aparece dezoito vezes em Rosa (p. 12, 25, 49, 77, 86, 133, 149, 184, 199, 243, 516 [2x], 649, 700, 732, 745, 776, 828). Isso demonstra que essa utilização de **GSV** por Brandão não é meramente voltada à observação do fato, mas à sua reconstrução pela linguagem, em perspectiva dialógica e histórica com o romance e o sertão mineiro.

Em um segundo momento do prólogo, o narrador demonstra que sabe mais que as personagens, pois relata não apenas as ações das personagens, mas também o que as personagens sentem (onisciência); ele nos apresenta Romeu e descreve seu estado melancólico e segundo Alves e Noe (1999), é uma passagem repleta de onomatopeias.

Mas, mais fortes que espadas **no ar**,  
Seus sozinhos Romeu se põe a procurar,  
**Engrossando**, com lágrimas que chora,  
O pranto matinal da aurora<sup>70</sup>.  
**A noite produziu, depois engoliu,**  
**Depois do frio da boca, cuspiu**  
Um **Romeurio** de melancolia,  
A **desouvir** o restante do mundo,  
A recolher a **lua** depois dos desvarios,  
A criar uma noite mais negra à luz do dia,  
Quando o **sol**, nos seus vazios,  
Desamarra os sonhos em que se fia.  
Mas, no **remôo** dos **ventos**, o senhor pressente  
Que isso lhe há de ser fatal,  
Se alguém não dissuadi-lo desse mal.  
(BRANDÃO, 2007, p.23)

Engrossando aparece em **R&J** e está no romance **GSV** com o mesmo significado, um exemplo disso é a passagem: “**aquilo me engrossava, desarrazoado, feito o vicio dum ruim prazer**” (ROSA, 1994, p.167).

---

<sup>70</sup> Na montagem de 2000, também no *Globe*, a partir daqui a fala do narrador é cortada, já na apresentação de 2012, ela permanece inteira.



Na frase “**a noite produziu, depois engoliu**”, vemos novamente a metatextualidade, pois em **GSV** aparece; na fala da personagem Riobaldo: “**O sertão me produziu, depois me engoliu**, depois me cuspiu do quente da boca...” (ROSA, 1994, p. 840) e segundo Alves e Noe (1999), ela é uma onomatopeia, pois brinca com os sons e significados das palavras.

A palavra **desouvir** no prólogo nos soa como ato de ouvir e depois “apagar” o que ouviu. Em **GSV** aparece o uso semelhante na passagem: “Assim já tinha ouvido de outros, aos pedacinhos, ditos e indiretas, que eu **desouvia**” (ROSA, 1994, p 166), na utilização de **deslua** (p.37), representando uma noite sem luar; e ainda quando Riobaldo narra “Narinhá eu **deamei** no passado” (p.191). A utilização do prefixo “des” na língua portuguesa nos remete ao uso do “dis” na língua inglesa que também, como prefixo, nega a raiz da palavra. Dois exemplos<sup>71</sup> similares de criações de Shakespeare são encontrados em **Henrique V** (1600), com a palavra “*dishearten*”<sup>72</sup>, que significa “sem coração”, e em **Titus Andronicus** (1594), “*discontent*”<sup>73</sup>, que significa “descontente”.

**Remôo** aparece apenas uma vez como substantivo “o remôo do vento” no romance **GSV**, e na segunda entrada do narrador do Galpão: “**Mas, no remôo dos ventos, o senhor pressente**” (BRANDÃO, 2007, p 23), e podemos dizer que o balançar dos ventos, remete também à personagem Romeu e sua instabilidade, como veremos no penúltimo tópico desta pesquisa, a precipitação. Segundo Alves e Noe (1999) o a palavra também brinca com o som do vento. Assim como percebemos que a descrição de algo “no ar” em **GSV** aparece trinta vezes, como em “a curva no ar” (p 217).

Assim como veremos mais adiante que a **Lua** está presente no cenário do Galpão, a menção ao luar está também muito presente em **GSV**, aparecendo aproximadamente cinquenta vezes, ou seja, é um elemento metaliterário expresso até mesmo no cenário. Exemplos são: mão-da-lua (p.269); caco da lua (p.491); azeite da lua (p.525); mãe-de-lua (p.761); lualã (p.94), mundo-de-lua (p.247) e o

---

<sup>71</sup> Outros exemplos de palavras criadas por Shakespeare podem ser encontrados no site: **Shakespeare Online**. Disponível em: <http://shakespeare-online.com/biography/wordsinvented.html> último acesso em 15 de Janeiro de 2017.

<sup>72</sup> “No man should possess him with any appearance of fear, lest he, by showing it, should *dishearten* his army”.

<sup>73</sup> “Rest on my word, and let not *discontent*”.

“verbo no passado” aluava (p.326). Ademais, veremos que a imagem da lua, também aparecerá fisicamente no palco e narrada na canção **Oh, Lua Branca** de Chiquinha Gonzaga (1847- 1935), onde Romeu, metaforicamente pede à lua que tire o pranto de seus olhos.

Assim como a **Lua**, o **Sol** também aparece diversas vezes no romance (trinta e sete vezes), como em sol bom (p.260), sol em vazios (p. 62), sol em glória (p.227), sol de alegria tanta (p.345) e sol piscou (p.489). Além disso, a imagem de **pássaros** é bastante recorrente em **GSV** (aparece trinta e sete vezes) e vemos que em **R&J**, o narrador diz ser “o amor quem dá asas aos pássaros”. Nessa passagem da adaptação de Brandão, o narrador comenta sobre os acontecimentos e o amor de Romeu por Julieta. Ele diz,

**Verdade maior é que se está sempre num balanço. Mire: o vento desmanchou Rosalina** e agora Romeu já é um **gosto bom ficado nos olhos** de Julieta. E Julieta uma **lua** recolhida que, no peito de Romeu, aumenta de ser mais linda. A ambos o amor coloca no seu mais topo, a **Romeumar** sem fim, até ancorar-se no **porto Julieta**. Mas não é amor pasto que se divulga sem fechos... **Amor preso range na boca, tem vontade de fim e quer céu**. Por isso ele é o que leva tudo num avanço para traçar, nesta praça, o mar do abraço, das asas de todos os **pássaros**. (BRANDÃO. 2007, p. 43)

Além de utilizar “**Mire**” novamente, quando o narrador utiliza a sintaxe: “o vento desmanchou Rosalina”, a palavra “desmanchou” é uma metáfora, representando que a moça foi completamente esquecida por Romeu. Para Lacan (1999),

É por intermédio da metáfora, pelo jogo da substituição de um significante por outro num lugar determinado, que se cria a possibilidade não apenas de desenvolvimentos do significante, mas também de surgimento de sentidos novos, que vêm sempre contribuir para aprimorar, complicar, aprofundar, dar sentido de profundidade àquilo que, no real, não passa de pura opacidade. (LACAN, 1999 p. 35).

Essa utilização do narrador do Galpão não aparece como uma opção neutra, pois sabemos que o tom utilizado pela personagem não é vazio de significado. Para Arrigucci (1998), mesmo em silêncio o narrador é porta-voz ideológico, ou seja, portador de significado.

Outra metáfora que aparece na fala no narrador “**Gosto bom ficado nos olhos de Julieta**” também é encontrada em **GSV**: “gosto bom ficado em meus olhos

e minha boca” (ROSA, 1994, p.133), quando Riobaldo descreve suas memórias com Nhorinhá.

Após a fala do narrador, Romeu canta **Oh, Lua branca** novamente e o narrador leva a lua (presa em uma vara de pesca) até as personagens.

Segundo Rosenfeld, (2004, p.33) “coro, prólogo e epílogo são, no contexto do drama, como sistema fechado, elementos épicos, por se manifestar, através deles, o autor, assumindo função lírico-narrativa”. Na montagem a utilização do epílogo nos remete a mais um de seus elementos épicos. Ainda, no caso da peça em questão, o epílogo final do narrador aparece de dois modos; desta forma, se a peça é montada na rua, o narrador utiliza um deles; se é montada em um teatro, como foi o caso em Londres, é utilizada a segunda opção, como mostra a filmagem e o texto abaixo.

Epílogo:

Narrador

O **céu** serviu do amor e fez todos castigados A  
Os Montecchio e os Capuleto, por fraterna dor irmanados, A  
Findaram as discórdias e, um ao outro abraçados, A  
Prometeram-se em ouro, lado a lado, A  
Estátuas aos filhos eternizados. A  
No definitivo da história, B  
**Romeulua e Estrelajúlia** celebram o **circocéu** das paixões, C  
Abrindo livre **vereda** no dentro do ferro das grandes prisões. C  
O senhor siga, pois então, o caminhozinho seu D  
**Enquanto eu desarmo o miúdo circo meu** D  
Para, **noutras** peças, cantar a sorte E  
Mais triste que já aconteceu: F  
O baralho de amor e morte E  
Da tragédia de Julieta e Romeu F.  
(BRANDÃO 2007, p. 90-91)

Além da **metatextualidade** com **GSV**, há também neologismos criados pelo próprio Brandão. Mencionados por Alves e Noe (1999): **Romeurio**, Romeu + Rio; onde as autoras afirmam haver uma relação com a palavra **romaria**, muito popular e religiosa em Minas Gerais. Além disso, Alves e Noe (1999) afirmam que há uma relação também com Romeu sendo chamado de **romeiro** por Julieta. **Romeulua**, Romeu + Lua; **Estrelajulia**, Estrela + Julia (Julieta); e **Circocéu**, Circo + Céu. Além disso, como vimos na fala anterior do narrador, **Romeumar** (Romeu + Mar), segundo Alves e Noe (1999), faz uma relação com o verbo **remar**, produzindo,

segundo elas, uma imagem metafórica de Romeu remando em direção ao **porto**, Julieta. Um exemplo desse tipo de neologismo que encontramos em **GSV** é **lualã** em “Bela é a lua, lualã, que torna a se sair das nuvens, mais redondada recortada” (ROSA, 1994, p.94).

A utilização de “**noutra**” pelo narrador e também é bastante utilizada no romance de Rosa, como em “noutra vida” (1994, p.10) e “noutra coisa” (p. 348), por exemplo.

No epílogo, notamos que Brandão rima a fala do narrador (AA, BB, CC, DD, etc.) e isso dá leveza ao texto quando recitado. Aqui, Brandão faz uma adaptação da junção de falas de três personagens de Shakespeare: o senhor Montecchio, o senhor Capuleto e o Príncipe de Verona (páginas 224, 225 e 226 da tradução de Pennafort para página 90-91 de Brandão). Quando o narrador utiliza **circocéu**, isso também tem ligação com sua fala anterior, onde ele afirma que “Amor preso range na boca, tem vontade de fim e quer céu”, onde céu remete a um lugar bom. Além disso, para as autoras Alves e Noe (1999, p.271), “no epílogo, o narrador usa neologismos para descrever os amantes como unidos eternamente no **céu** de uma maneira que eles nunca foram capazes de experienciar na Terra.” (tradução nossa, grifo nosso)<sup>74</sup>.

A utilização da palavra “**vereda**” na fala do narrador remete totalmente ao título de Guimarães Rosa, **Grande Sertão: Veredas**, o que nos demonstra uma metatextualidade com o todo do romance e ao mesmo tempo com diversas partes de **GSV**, mencionadas até aqui, as quais também contém seu todo.

Após o epílogo, os atores voltam a tocar e cantar **Flor, minha flor**, mas agora de modo bem alegre e animado, quebrando totalmente com a interrupção da ação e qualquer atmosfera dramática que a morte dos jovens poderia causar.

Depois da canção, tem-se a despedida que o narrador utiliza somente quando a montagem é na rua, que não foi o caso da apresentação no *Globe*.

DESPEDIDA DO NARRADOR – 1 (rua)

Meu senhor, minha senhora!

---

<sup>74</sup>“In the epilogue, the narrator uses neologisms to describe the lovers as united eternally in heaven in a way that they never were able to experience on Earth” (ALVES;NOE, 1999, p.271).

Esta história vos deixo aqui,  
Mas para conta-la **mundo afora**<sup>75</sup>,  
Com a mesma arte de agora,  
Troco-a por ouro, por dinheiro...  
Por qualquer coisa de valia,  
Que no chapéu depositada,  
Me diga, ao fim do dia,  
O que pelo trabalho de conta-la,  
Eu merecia.  
Que Romeu e Julieta fiquem sempre  
Na vossa companhia.  
Obrigado!  
(BRANDAO, 2007, 91 – 92)

Essa opção de fala para a montagem na rua nos dá a impressão de que o Galpão passa um chapéu, ou pelo menos aceita doações do público pela apresentação.

No palco, a despedida é a seguinte:

DESPEDIDA DO NARRADOR – 2 (palco)

Meu senhor, minha senhora!  
No fechado deste palco,  
Esta história vos prende agora.  
Mas, soltai-a **mundo a fora!**  
Sonhai com ela esta noite!  
E lembrai amanhã, durante o dia,  
Como morre com ousadia  
Aquele que faz da vida o teatro do amor  
Na ribalta da alegria.  
Deste palco até a rua  
Desta noite até o dia  
Que nosso Romeu e Julieta fiquem sempre na vossa companhia.  
Obrigado!  
(BRANDAO, 2007, 91 – 92)

Na apresentação no *Globe*, o narrador utiliza o mesmo epílogo para o palco; entretanto, ela é narrada em língua inglesa, utilizando até mesmo “*thee - you*” e “*thy*” – *your*, do inglês antigo. Apresentamos a seguir a transcrição de sua fala:

*Milord, Milady  
Within the bounds of this stage  
You are now held by this story  
Let it free  
Dream of it tonight  
And tomorrow when twilight comes  
Think of the valued death that holds*

---

<sup>75</sup> Mundo a fora também está em **GSV** (1994, p.600 e 831).

*Those who dare to make of their lives  
The sin of love  
On the (pronúncia incompreensível) of thy life  
From this Stage to the Street  
From that night  
To the break of the day  
May our Romeo and Juliet  
Forever be in your pleasant company  
I thank, thee.*  
(Transcrição nossa, áudio da filmagem de 2012)

Depois de um longo período de aplausos e gritos, os atores se posicionam em frente ao palco, agradecem aos espectadores e saem do teatro tocando **Flor, minha flor**. O teatro todo dança e bate palmas com eles.

No trecho de despedida que vimos, mais uma vez o narrador se dirige diretamente ao público para narrar o desfecho da ação e agradecer. Isso exemplifica a consciência de que há um espectador e que aquela narrativa tem um ouvinte alvo, diferente do teatro burguês. No caso do narrador analisado, ele ainda convida o público para que lembre, reflita e sonhe sobre a história, o que é uma marca do teatro épico: gerar a reflexão sobre o tema apresentado.

Sabemos que em peças do Bardo como **Romeu e Julieta**, **Otelo** e **Henrique V** há a menção da plateia no texto – ou seja, ela já não era ignorada pelo teatro do Bardo. Do mesmo modo, o narrador analisado nesse tópico apresenta os acontecimentos diretamente ao público, sem ignorar a sua existência.

Na montagem da peça em Londres, em 2000 e 2012, o narrador se dirige ao público. Mesmo narrando em português, há momentos em que o narrador brinca com o tom da voz ou mesmo com palavras em inglês quando, por exemplo, expulsa os que brigam nas ruas de Verona dizendo “*out, out, out*” – fora, fora, fora.

A linguagem utilizada, não somente pelo narrador, mas também pelas outras personagens, é uma linguagem comprometida em causar o estranhamento, já que é algo que o público não está habituado a escutar. Isso, conseqüentemente, é um processo de desautomatização da percepção, linguagem a qual Chklovski (1976) afirma ser um discurso “criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo”. Podemos afirmar, com base na obra **A arte como procedimento** de Chklovski (1976), que o modo de linguagem cotidiana é “ordinário, econômico e fácil” ao passo que o discurso da arte é um discurso elaborado, e ainda, podemos

relacionar esse procedimento de singularização dos objetos como o efeito de estranhamento, o qual Bertolt Brecht teoriza também em seus estudos sobre teatro épico.

### 3.3. As canções da montagem e o que elas narram

Para Pavis (2015), a música de uma montagem é todo evento sonoro que ocorre durante a apresentação e ela pode ser vocal, instrumental, ruidosa assim como o texto (falado ou cantado), ou seja, “tudo o que é audível no palco e na plateia” é música (PAVIS, 2015, p.130). Baseando-nos em Pavis, no caso da montagem do Galpão, podemos considerar que risadas, palmas, gritos, assobios, o som dos guarda-chuvas abrindo e fechando, o barulho dos passos em pernas de pau no assoalho de madeira do palco, as batidas de espadas de madeira, os tiros com espoleta, o ruído do motor do carro (que na montagem no *Globe* não foi ligado por regras do teatro), a buzina e as batidas de porta do carro, e até mesmo os ruídos de um helicóptero sobrevoando o teatro *Globe*, também são considerados música. De acordo com Pavis (2015), a música é o conjunto de todas as fontes e elementos sonoros e ela deve ser entendida como uma soma das mensagens sonoras que chegam ao espectador.

A música, elemento que será analisado nesse tópico, traz mais uma dimensão que nos indica a complexidade da montagem do Galpão, pois ele coloca novas questões formais para a sua compreensão. A música de **R&J** está diretamente relacionada ao diálogo com o popular brasileiro. Além disso, ela também nos indica um elemento que será tratado no último tópico, a precipitação.

O espetáculo inicia com os atores entrando no *Globe* cantando **Flor, minha flor**. A canção é uma adaptação de uma cantiga de roda popular: **Ciranda Cirandinha**, apresentada a seguir.

Ciranda Cirandinha  
Vamos todos cirandar  
Vamos dar a meia volta  
Volta e meia vamos dar

**O Anel que vós me destes**

**Era vidro e se quebrou**

**O amor que tu me tinhas**

**Era pouco e se acabou**

Por isso dona Rosa

Faz favor de entrar na roda

Diga um verso bem bonito

Diga adeus e vá-se embora

São quase nulos os registros que encontramos sobre essa cantiga. Sabemos que **Ciranda Cirandinha** é popularmente conhecida como uma canção folclórica brasileira. Entretanto, ao buscar em *blogs* e enciclopédias *online* vê-se que a canção é conhecida por ser uma brincadeira de roda infantil, mas ela é também um tipo de dança chamado **Ciranda em Pernambuco**. Alguns sites citam sua origem no Brasil - Ilha de Itamaracá, outros colocam como vinda de Portugal no ano de 1553.

Uma das poucas descrições de Ciranda encontradas descreve:

Caracteriza-se pela formação de uma grande roda, geralmente nas praias ou praças, onde os integrantes dançam ao som de ritmo lento e repetido. O ritmo, quaternário composto, lento, com o compasso bem marcado por um toque forte do zabumba (ou bumbo), e acompanhado pelo tarol, o ganzá, o maracá, é coreografado pelo movimento dos cirandeiros. São utilizados basicamente instrumentos de percussão<sup>76</sup>.

De qualquer forma, o que notamos é que na adaptação do Galpão, a canção ficou assim:

Flor minha flor,  
Flor vem cá!  
Flor minha flor  
Laia laialaia (2x)

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  
Laia laialaia

---

<sup>76</sup> Disponível em <http://xn--grupocupuau-v9a.org.br/ciranda/> acesso em 20 de Outubro de 2016.



Flor minha flor,  
Flor vem cá!  
Flor minha flor  
Laia laialaia

E o modo em que a canção é tocada (e dançada) na montagem remete à Ciranda descrita acima. O Galpão faz a dança formando uma grande roda e utilizando diversos instrumentos como percussão, pandeiro, violão, sanfona, gaita e flauta. Nas apresentações de rua e no *Globe* em 2000, o grupo entra em cena tocando e cantando; entretanto, na montagem de 2012, o grupo entra no teatro apenas tocando a música e não mais cantando.

Quando Romeu vê Julieta pela primeira vez, essa canção é a narrativa. Além disso, ao final da canção, Romeu recita o monólogo que é, praticamente, uma continuação da canção e que foi mantida na versão gravada pelo Galpão para a distribuição da música: “Quem será aquela moça lá no fundo que dá a mão ao cavaleiro agora? Oh, ela ensina as luzes a brilhar... Ela é pura demais para ser conquistada, mas é bela demais para não ser amada!”.

Segundo Alves e Noe (1999, p.273), as canções em **R&J** remetem à seresta, modinha e valsa de Diamantina. Deste modo, há bastante dança de roda e valsas durante as canções.

**Flor, minha Flor** é a canção mais utilizada na montagem, uma espécie de Leitmotiv (motivo recorrente da montagem); aparecendo na entrada, depois no baile, além de encerrar a peça. Nessa última cena, os dois jovens “mortos” no palco simplesmente levantam e saem dançando e cantando **Flor, minha flor**, elemento de estranhamento que interrompe a ação, evitando um possível encantamento do público – o qual não acontece, pois foi ele foi quebrado o tempo todo.

A música da montagem remete ao cancionário popular brasileiro, o que é outro elemento narrativo. Tudo o que remete à História, no caso, a cultural, do nosso Folclore, interrompe o conflito dramático entre as personagens e instaura uma fricção, uma fratura, um rompimento, uma interrupção. Na montagem do Galpão a música entra nessa função narrativa, ou seja, épica. As canções da montagem têm elementos que dialogam com a diegese.

No caso de **Flor, minha flor**<sup>77</sup>, por contradição, pois em “o anel que tu me deste, era vidro e se quebrou”, o que acontece é o contrário: o anel não era de vidro, nem o amor de Julieta e Romeu tão pouco que acabou. A peça, de alguma forma, performativa o contrário que, por força da matéria, e não do destino, leva à sua inversão no final. Ademais, a canção apresenta um trocadilho na última vez que Romeu a canta, quando encontra Julieta morta. Ele canta “o amor que tu me tinhas, era **muito** e se acabou”, o que é, de certo modo, o que Lacan chamaria de “significante-mestre” da peça. E isso vai contra a ideologia burguesa, para a qual o esforço dos que muito querem é recompensado pelo sucesso, e a intransigência e obstinação de quem trabalha é recompensada, ou seja, a luta a partir de princípios justos que leva ao final feliz é questionada; pois leva à morte, já que o que causa a tragédia dos jovens é o fato de terem nascido e viverem em um ambiente hostil, de guerra. Por outro lado, esse “destino trágico” leva à paz entre as famílias Montecchio e Capuleto, um doce alento.

Essas cantigas são populares e brasileiras, portanto, estranhas ao universo da nobreza na peça, mas funciona muito bem, quando percebemos que essa variação entre nobre e popular é uma das marcas do medievalismo que é encontrado em Shakespeare, e traço inconfundível de sua atualidade em tempos de hibridismo pós – moderno.

Outras cantigas são utilizadas na peça como, por exemplo, **Você gosta de mim, ô maninha**, a qual também está relacionada à diegese da peça e, segundo Alves e Noe (1999) antecipa a morte de um apaixonado, caso receba um “não” do pai da moça.

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

Se ele disser que sim  
Oh maninha  
Tratarei dos papéis

---

<sup>77</sup>A canção está disponível gratuitamente para *download* no *site* do grupo Galpão e também contém a fala de Romeu, transcrita acima.

Oh maninha  
**Se ele disser que não**  
Oh maninha  
**Morrerei de paixão**  
Oh maninha

Palma,Palma,Palma<sup>78</sup>  
Oh maninha  
Pé,Pé,Pé  
Oh maninha  
Roda,Roda,Roda  
Oh maninha  
Abraça quem quiser  
Oh maninha

Essa canção é utilizada quando, com um vidro de remédio nas mãos, Julieta toma o remédio que a fará dormir e entra no carro. Os músicos tocam suavemente **Oh, maninha**. Esta também é a segunda canção que aparece na montagem, logo após a entrada inicial dos atores. Na cena representada na Figura 2, as janelas do carro se abrem lentamente e surgem de trás de cortinas vermelhas as atrizes Inês Peixoto e Fernanda Vianna. Elas apresentam um pequeno teatro de bonecos nas janelas do automóvel narrado por meio da cantiga **Ôh, maninha**.

**Figura 2** - Metateatralidade com teatro de bonecos



Fonte: *Globe to Globe. ROMEO & JULIET* by Galpão. Londres. 2012.

<sup>78</sup> Neste verso a velocidade da canção e da dança aumenta.

Apesar de essa cena ter sido introduzida por Brandão, a peça dentro da peça aparece, segundo Camati (2004, p.59), na maioria das peças de Shakespeare e é “um jogo metateatral”. A metateatralidade está presente, por exemplo, em **Hamlet**, quando o protagonista contrata atores para representarem o assassinato de seu pai na corte.

Enquanto o teatro de bonecos acontece, iniciam a briga e o tiroteio entre as famílias Montecchio e Caputelo. É nessa cena que o príncipe faz seu primeiro discurso e é aqui que elementos de arte popular, os quais permeiam toda a montagem, também aparecem. No tiroteio, os inimigos utilizam pedaços de pau, estilingues de madeira, armas de brinquedo de espoleta. Ao atirarem uns nos outros, além do barulho das pistolas de brinquedo, as personagens também produzem sons com a boca: “ratatata-tata”. Esses detalhes tornam a cena mais cômica que trágica, principalmente quando todos eles caem mortos – em poses extremamente estranhas e desconfortáveis, como com as pernas penduradas na escada e a cabeça para baixo ou segurando uma flor com o braço estendido para cima, por exemplo.

Outras canções como **Oh, Lua Branca** estão na montagem, sendo segundo Alves e Noe (1999) uma modinha de Chiquinha Gonzaga (1847- 1935) popularmente cantada em serestas de pequenas cidades do interior do Brasil.

Oh, lua branca de fulgor e de encanto  
Se é verdade que ao amor  
Tu dás abrigo  
**Vem tirar dos olhos meus**  
O pranto

**Oh, vem matar essa paixão que anda comigo**  
Oh, por quem és, desce do céu,  
Oh lua branca  
**Esta amargura do meu peito,**  
**Oh, vem, arranca!**

Dá-me o luar de tua compaixão  
Oh, vem, por Deus, iluminar meu coração

Essa é a canção com a qual Romeu entra em cena pela primeira vez. Ele canta a canção tristemente ao tocar sua gaita e andar em pernas de pau. A canção descreve o sentimento de Romeu, já que foi desiludido por Rosalina. Como a canção narra, Romeu implora que a lua (a qual está fisicamente presente no cenário) tire

dos seus olhos o pranto, que arranque do seu peito a amargura e que dê-lhe compaixão.

A canção **Cinzas no coração** é de Vicente Celestino (1894-1968):

Cinzas,  
Somente cinzas no coração.  
Cinzas,  
Do nosso amor.  
Juro que estava mentindo quando jurei  
Guardar pra sempre esse amor,  
Que abandonei.

Chega, já é demais  
Tanto amargor.  
Basta  
Não sou **Pierrô**,  
Sou **Arlequim** bem moderno  
Não acredito no amor.

Ela menciona Pierrot e Arlequim, personagens famosas da *Commedia Dell'Arte*<sup>79</sup>. Pierrot é um *clown* triste, apaixonado por Colombina, a qual ama Arlequim. Entretanto, no decorrer da trama, Colombina percebe o amor de Pierrot, deixa Arlequim e eles passam a viver juntos e felizes. Segundo Alves e Noe (1999), a canção representa amor patético e volátil das personagens Pierrot e Arlequim, mas também o mesmo tipo de amor passageiro de Romeu por Rosalina.

De acordo com Pavis (2015, p. 62), a *Commedia Dell'Arte* “revivifica (mais que destrói) os gêneros ‘nobres’, mas esclerosados, como a tragédia cheia de ênfase, a comédia demasiado psicológica, o drama sério demais”; para o autor, ela representa “o papel revelador de formas antigas e de catalisador para uma nova maneira de fazer teatro, privilegiando o jogo e a teatralidade”. Para Pavis, “provavelmente, é esse aspecto vivificante” da *Commedia Dell'Arte* que explica sua enorme influência sobre Shakespeare e Molière, por exemplo.

Na cena do casamento, os noivos cantam suavemente:

(Romeu)

Amo-te muito

---

<sup>79</sup> Segundo o **Dicionário de Teatro** de Patricie Pavis (2015): A *Commedia dell'arte* se caracterizava pela criação coletiva dos atores, que elaboravam um espetáculo improvisado gestual ou verbalmente a partir de um canevas, não escrito anteriormente por um autor e que é sempre muito sumário (indicações de entradas e saídas e das grandes articulações da fábula).

Como as **flores** amam  
O frio orvalho que o infinito chora

(Julieta)

Amo-te como  
Sabiá da praia  
Ama a sanguínea  
E deslumbrante aurora

(Romeu e Julieta juntos)

Oh não te esqueças  
Que eu te amo assim  
Oh não te esqueças  
Nunca mais de mim (2x)

Segundo Alves e Noe (1999) a canção é bastante irônica, em contraste com a cena, pois o casal está ajoelhado na cerimônia do casamento próximo as cruzes que indicam suas mortes.

Durante a canção, Julieta vai ao encontro do marido exibindo habilidosos *Pas de deux* – Passo de dois, que no *ballet* clássico é quando bailarino e bailarina dançam juntos. O narrador esconde-os com um guarda-sol grande e colorido, e então os dois se beijam “escondidos”. Eles iniciam uma música instrumental mais animada, e logo após o casamento, inicia-se a briga (na peça chamada de “estocada”) entre os amigos de Romeu e Teobaldo.

A canção **Última estrofe** é de Orlando Silva (1915 – 1978); para a montagem, o grupo altera a ordem das estrofes e assim, a canção também narra um amor que se perdeu, e acaba narrando a amada (Julieta) desmaiada nos braços dele (Romeu). Segundo Alves e Noe (1999), ela é a narrativa mais longa da montagem e conta a história de amor por meio da tradição da seresta. Notamos que a presença da imagem da lua também é recorrente na canção, o que dialoga com outras canções, falas e cenário da montagem e, de acordo com Alves e Noe (1999), descrevem a extrema melancolia do dueto Romeu e Julieta.

A estrofe derradeira, merencória  
Revelava toda a história  
De um **amor que se perdeu**  
E a **lua** que rondava a natureza  
Solidária com a tristeza  
Entre as nuvens se escondeu  
Cantor, que assim falas à lua  
Minha história é igual à tua

Meu amor também fugiu  
 Disse eu em ais convulsos  
 E ele então, entre soluços  
 Toda a estrofe repetiu  
**Lua...**  
 Vinha perto a madrugada  
 Quando em ânsias minha amada  
 Nos meus braços desmaiou  
 E o beijo do pecado  
 O teu véu estremejado  
 A luzir glorificou  
**Lua...**  
 Hoje eu vivo sem carinho  
 Ao relento, tão sozinho  
 Na esperança mais atroz  
 De que cantando em noite linda  
 Essa ingrata volte ainda  
 Escutando a minha voz  
 A noite estava assim enlutarada  
 Quando a voz já bem cansada  
 Eu ouvi de um trovador  
 Nos versas que vibravam de harmonia  
 Ele em lágrimas dizia  
 Da saudade de um amor  
 Falava de um beijo apaixonado  
 De um amor desesperado  
 Que tão cedo teve fim  
 E desses gritos de tormento  
 Eu guardei no pensamento  
 Uma estrofe que era assim:  
**Lua...**  
 Vinha perto a madrugada  
**Quando em ânsias minha amada**  
**Nos meus braços desmaiou.**

A melancolia se explica, pois essa canção narra o adeus do casal, quando Romeu se despede de Julieta para se exilar em Mântua. Na cena, ela é primeiramente cantada por Romeu, depois por Julieta e ao final por várias personagens em coro. Romeu parte com a mala nas mãos; Julieta fica caída chorando a partida do amado; e o narrador, ao tocar o som do rouxinol longamente, finaliza a cena.

Na cena após a briga de rua, a mãe de Julieta acha que ela está chorando a morte do primo, e diz que ela não fique triste, pois casará em breve. Julieta então pronuncia “nem por *Saint Peter!*” – São Pedro, um dos padroeiros da Inglaterra. Na montagem, o pai de Julieta também refere-se à catedral como “Igreja de *Saint Peter*”.

**É a ti flor dos céus** é canção de Renato Motha (1963 -). Ela não foi adaptada e é cantada por Romeu, após ele ter conhecido Julieta e mais tarde, pela família Capuleto, durante o cortejo fúnebre de Julieta. No cortejo é a Ama quem canta mais alto, mais agudo e demonstra mais desespero pela morte de Julieta, o que também nos descreve o forte vínculo entre as duas personagens. Romeu também canta essa canção quando descobre que Julieta está morta. Essa canção está na cena VIII (BRANDÃO, 2007, p. 43) e é exemplo da narração de Romeu.

As canções da montagem do Galpão diferem do texto, ou o comentam, ou o enfatizam, assumindo assim funções narrativas. Assim como Rosenfeld descreve sobre a visão épica de Brecht, “a música tem na obra uma função autônoma, acrescentando comentários independentes aos eventos cênicos”. Para o autor, a música no teatro épico é “um verdadeiro ator” (ROSENFELD, p.142).

Sendo assim, podemos afirmar que as canções da montagem de **R&J** têm a função de narrar, pois também contam e acrescentam elementos ao enredo. A função das canções do Galpão não é apenas para acrescentar fundo musical ao enredo ou fazer o espectador sorrir, chorar, temer, etc. – como a música nos filmes Hollywoodianos – exemplo culinário. As canções da montagem possuem papel narrativo; além disso, elas interrompem a ação, distanciando o público do conflito, como defendia Brecht.

### 3.4. As personagens do Galpão e o que elas narram

As personagens de Shakespeare e o modo que eles encaram seus conflitos pessoais e coletivos e se “rebelam contra ideias e valores obsoletos” representam o renascer do pensamento da época, como abordamos no primeiro capítulo. Segundo Camati (2014),

Muitas das personagens de Shakespeare representam esse espírito renascentista: ambas, tanto as masculinas quanto as femininas, se rebelam contra ideias e valores obsoletos, e se firmam na sua determinação de pensar e agir de acordo com sua própria consciência individual. (CAMATI, 2014, p. 02)

A tradução de Pennafort mantém todas as personagens que Shakespeare utilizou em **R&J**, a adaptação de Brandão retira algumas personagens como o



**Conde Paris**, os pais de Romeu (**Senhor e Senhora Montecchio**) e os criados das duas famílias, além de adicionar a personagem que conduz a peça, o **narrador**, como veremos no tópico seguinte. Deste modo, discorreremos neste tópico somente sobre as personagens da montagem do Galpão, suas principais características, maquiagem e vestimenta e o que isso nos narra.

Uma das primeiras coisas que notamos no início da peça é a maquiagem e o figurino das personagens. Isso vai ao encontro do que Pavis (2015, p. 163) afirma: “o figurino constitui muitas vezes o primeiro contato e a primeira impressão do espectador do ator e sua personagem, é por ele que poderíamos começar a descrição”. Além disso, para Pavis (2015, p. 170), “o cenário colado ao corpo do ator se torna figurino, o figurino que se inscreve em sua pele se torna maquiagem [...]”. Esse figurino em **R&J** aparece como não realista, mas carnavalizado.

Alves e Noe (1999) afirmam que a montagem do Galpão possui características carnavalescas, baseada na concepção de Mikhail Bakhtin. O carnavalesco nos remete às festas populares da Idade Média e do Renascimento, as quais descreve Bakhtin (1999, p.8) como “o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”. Essa eliminação de tabus e o rebaixamento de nobres e também da igreja acontece o tempo toda na montagem do Galpão. Um exemplo disso é a figura religiosa mostrada em sua roupa íntima. Quando a cena acontece, **Frei Lourenço** ergue a batina e mostra sua samba canção estampada com imagens de santos, o que expressa uma ideia do “puro” acima da cintura e do “pecaminoso” abaixo; ou então a autoridade religiosa acima e o homem “carnal” abaixo; relativamente como o padre no romance de Manuel Antônio de Almeida, **Memórias de um sargento de Milícias** (1854), que é pego em fragrante na casa da cigana vestindo cueca, meias e sapatos.

Como nas apresentações populares, a montagem do Galpão transita entre o alto e o baixo, o sublime e o grotesco. Em **R&J** isso fica explícito durante toda a montagem, pois nela temos não somente a mistura de classes, mas também a demonstração do lado “solene” e ao mesmo tempo “profano” do ser humano. Essa transição também acontece da alta comédia à baixa comédia, uma comédia até

mesmo rebaixada. Ou seja, o Galpão nos narra esse tempo carnavalesco ao nos narrar o seu “mundo às avessas”, como vimos no prólogo do narrador.

Sobre a maquiagem da montagem de **R&J**, as personagens têm seus rostos pintados de branco, com pequenas linhas pretas na vertical dos olhos e uma linha mais larga vermelha, que corta seus rostos na horizontal, passando pelo nariz, o que torna as personagens **clowns**, como mostram as figuras 01, 02, 03, 04, 05, 06, 08.

Segundo o **Dicionário de Teatro Brasileiro** (2009), *clowns*, com origem no século XVI, tem sua etimologia que reporta aos moradores rústicos e do campo. A origem do *clown* está na baixa comédia grega e romana, na *commedia dell' arte* [com Arlequim e Pierot, como vimos na canção **Cinzas do Coração**, por exemplo], nos ritos e festividades religiosas e nas apresentações populares. Segundo o dicionário, no universo circense, o *clown* é o artista cômico que participa das entradas e reprises e explora o desajuste e a tolice de seus atos. A consolidação do tipo *clown* se deu no final do século XVIII e o termo se consolidou no início do século XIX, com o londrino, considerado pai dos *clowns*, Joseph Grimaldi (1778-1837). Por conta da predominância da cor branca em sua maquiagem, mais tarde criou-se o termo *clown* branco, que tem no outro palhaço, (augusto, ou *clown* secundário/escada), seu contrário. Na montagem do Galpão veremos tanto *clowns* secundários quanto *clowns* brancos, ou seja, todas as personagens, caracterizadas pela sua atuação e figurino, nariz vermelho e maquiagem.

Para Costa (2008), elementos, como figurino, maquiagem, cenário, sonoplastia, etc., têm peso tanto na definição da obra quanto do texto. No que diz respeito ao figurino das personagens de uma encenação, Pavis (2015, p. 163) defende que, “não é fácil dizer onde começa a roupa, e tampouco é simples distinguir o figurino de conjuntos mais localizados como as máscaras, as perucas, os postigos, as joias, os acessórios ou a maquiagem”. Segundo o autor, “o figurino é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator” (2015, p.165).

No Galpão, Villela, Brandão e Moreira afirmam que todo o cenário e figurino da montagem foram inspirados no Barroco Mineiro. Assim, notamos a relação com o Barroco no cenário através da utilização de bastante madeira, decalques coloridos e da cor dourada, que remete ao ouro. Sobre isso, é importante lembrar que em Minas

Gerais o barroco não aconteceu somente como uma cópia do barroco europeu, trazido de Portugal pelos jesuítas, principalmente pela Companhia de Jesus. Nem aconteceu de forma transplantada, mas tomou suas próprias características, temas e formatos. Em Ouro Preto, fundada em 1698, onde o ouro era abundante, até hoje se encontram inúmeras igrejas, pontes de pedra, chafarizes, casarões e tantas outras belezas históricas barrocas, tendo como principal personagem da época o artista Aleijadinho, que projetou a igreja de São Francisco de Assis. Em destaque têm-se outras cidades, como Congonhas do Campo, Mariana e Tiradentes, além de Ouro Preto, tombada pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade em 1980, a cidade onde o Galpão estreou, após várias semanas de ensaios na pequena cidade de Morro Vermelho.

Em relação às personagens fictícias, mas também históricas de **R&J**, no livro **Shakespeare: a invenção do Humano**, Harold Bloom (2001, p. 126) afirma que “o quarteto Julieta, Mercúcio, a Ama e Romeu supera quaisquer lampejos anteriores” na obra. Segundo ele, “a importância dramática de **Romeu e Julieta** decorre desses quatro personagens”. Na montagem do Galpão, eles também aparecem com destaque, quando o autor afirma que a Ama e Mercúcio causariam bastante dano à trama. Pois se na peça de Shakespeare temos a Ama que tenta convencer Julieta a casar-se com Paris, mas depois a ajuda encontrar Romeu, na montagem do Galpão temos uma Ama que ajuda Julieta e ainda demonstra sua preferência por Romeu.

Segundo Heliadora (2010), na época de Shakespeare, os puritanos acreditavam que a confissão dos católicos ao padre era caminho para a prostituição. Nota-se que na peça Julieta, além de se confessar com Frei Lourenço, tem como sua confidente e fiel amiga, uma serviçal, a Ama, e ainda mente para os pais, pecado enorme. Sobre isso, é importante ressaltar que entender o papel e o poder da religião na época em que Shakespeare escreveu é ponto chave para entender essa divisão entre protestantes e católicos.

A personagem **Senhor Capuleto** - pai de Julieta mostra-se patriarcal nas poucas vezes que aparece em cena. No momento em que Julieta nega casar-se com Páris, o discurso exemplifica o pensamento puritano conservador da época, pois, apesar da mãe ter dito antes da festa para a filha ver se o moço lhe agradava aos olhos, o senhor Capuleto não dá tal opção. Na tradução de Pennafort, quando o

pai fica sabendo que a moça não quer casar com Paris, ele a chama de sofista, orgulhosa, fedelha, lambisgóia, cara de cera deslavada e sabichona. Na fala do pai de Julieta “- Ou vais quinta-feira à igreja, ou nunca mais olharás para mim!”. O pai deixa claro que se Julieta não for, ele a levará arrastada e ele ainda acrescenta que o nascimento de Julieta foi uma maldição e diz a ela que “diabos a carreguem”. O pai ainda a chama de descarada, vagabunda desobediente e sem-vergonha. E ainda diz que está com cócegas nas mãos, o que nos parece que ele irá bater em Julieta.

Notamos na tradução de Pennafort que o pai é bastante hostil com a filha e que, na adaptação de Brandão, isso fica mais ameno, tanto pelo fato dele cortar a maior parte do diálogo, quanto na exclusão de algumas palavras. Apesar disso, Julieta demonstra romper com esse patriarcalismo; primeiro, ao casar-se sem o conhecimento dos pais; segundo, ao decidir que não irá casar com Páris forçada pelo pai e sim, fugir com Romeu. Sobre as personagens mulheres em Shakespeare, Camati (2005) afirma que:

Ao mostrar a teatralidade e performatividade dos comportamentos sociais, seus textos levantam questionamentos que revelam uma estrutura de poder patriarcal sob pressão. Mostra que muitas mulheres, longe de serem subservientes, tinham seus próprios meios de subversão e mecanismos de poder apesar das opressões do sistema (CAMATI, 2005, p, 03).

Os pais de Julieta aparecem vestidos inteiramente de preto desde o início da montagem – o que podemos relacionar tanto com o luto quanto com o “obscuro” das duas personagens, conforme a próxima figura. Além disso, a senhora Capuleto carrega um pássaro “empalhado” no braço. A mãe de Julieta não possui muitos diálogos com a filha, somente antes do baile de máscaras e depois, quando anuncia que ela irá casar; o que demonstra o quão distante é o relacionamento mãe e filha. Além disso, todas as vezes que o pai ameaça e chama Julieta de nomes impróprios, a Senhora Capuleto fica atrás dele e faz passos de *ballet* na ponta dos pés o tempo todo que ele fala – como que em uma corda bamba, o que veremos adiante que faz relação à precipitação em cena.

**Figura 3 - Pai e a mãe de Julieta**



Fonte: *Globe to Globe. ROMEO & JULIET* by Galpão. Londres. 2012.

Segundo Pavis (2015, p. 164) “o figurino é tão vestido pelo corpo quanto o corpo é vestido pelo figurino”. No caso da **Ama** de Julieta, a atriz Teuda, além de possuir seios grandes, ainda veste um adereço pendurado em seu pescoço que a faz parecer ter seios gigantescos. Este adereço é feito com tecido e enchimento e a Ama os toca com as mãos ao se referir o dia em que Julieta foi desmamada por ela (mãe de leite) e quando se encanta com a figura de Romeu. Além disso, quando ela chega de carro para chamar Julieta, a Ama coloca os enchimentos para fora da janela do carro antes mesmo de aparecer e ainda, os utiliza para enxugar suas lágrimas quando Teobaldo morre. Sobre o figurino da Ama Lopes (2009) afirma que, “os ornamentos extras” do figurino dela aparecem

Como se seu corpo não tivesse um fim e fosse sempre uma continuação formada por arestas. São estas arestas que facilitam a comunicação com o mundo exterior, que é essencial numa visão de mundo carnalizada, própria do universo da cultura popular (LOPES, 2009, p. 159).

A Ama veste-se de preto, laranja e roxo, com roupas artesanais de crochê e chapéu com flores. Como vimos anteriormente, como se fosse uma mãe, ela é a personagem mais próxima de Julieta, assim como Frei Lourenço aparece como o

mais próximo de Romeu. Julieta chama sua Ama de “Bá”, sugerindo uma redução de Babá.

As falas da Ama foram bastante cortadas por Brandão (pois ela fala bastante na peça – e até é chamada de linguaruda pelo pai de Julieta). Bloom (2001) afirma que a Ama e Mercúcio são na peça de Shakespeare os mais cômicos, e assim, também podemos dizer que na montagem do Galpão eles aparecem, juntamente com o Frei Lourenço, de forma cômica, contribuindo para um caráter de farsa na peça.

A comicidade da personagem é demonstrada em diversas cenas. Em uma delas, a Ama vai falar com Romeu, o qual está em cima de pernas de pau, e levanta a roupa do moço dizendo “- Uau! Ai, senhor, eu desejaria lhe falar...” (Brandão, 2007, p.55). E ainda, quando alerta Romeu que não leve Julieta para a rua da amargura, ela diz “minha ama é muito mocinha; portanto, não vá com pau de dois bicos para cima dela” (BRANDÃO, p.56) e quando o faz, coloca o leque que está na mão entre as pernas, gesticulando-o como órgão genital masculino.

A princípio, a Ama nega o dinheiro que Romeu lhe oferece por entregar mensagem a Julieta, dizendo “propina não”. Contudo, ao ir embora, ela entra no carro, buzina e coloca a mão para fora da janela pedindo dinheiro a Romeu. Ao chegar até Julieta ela relata “Ai, que homem”.

Na montagem no *Globe*, a Ama e a mãe de Julieta utilizam várias vezes o nome inglês *Juliet* para chamá-la. É interessante notar que a Ama demonstra mais o papel de mãe na peça do que a própria Senhora Capuleto – obediente ao marido. Essa “maternidade” é representada o tempo todo, com o cuidado, preocupação e ajuda da Ama com Julieta. Segundo Brandão (2007, p. 12), o rompimento do elo entre Julieta e a Ama acontece após sua noite de núpcias. De acordo com ele, nesse momento, o diretor Villela faz Julieta soltar os cabelos, presos até então. Nota-se assim, que a essa passagem de menina para mulher é demonstrada com essa simbologia do cabelo. No início da peça, Julieta também carrega uma boneca na mão, depois não mais.

A personagem **Julieta**, assim como toda a estrutura da montagem do Galpão, rompe com o drama tradicional. Por exemplo, ao se envenenar, na ponta dos pés, a personagem entra no carro e depois surge no nível mais alto do palco (figura em

anexo no item sobre o cenário) e o mais interessante é que, ao retornar, ela desce pela escada lateral sem se esconder, o que, assim como toda a estrutura da montagem, também rompe com um realismo em cena. Seu figurino é um vestido todo branco com fitas de cetim e pérolas e sapatilhas de bailarina, como veremos no penúltimo tópico sobre o *ballet* na montagem.

É importante ressaltar que Julieta é a personagem mais contestadora da peça. Ela é uma mulher à frente de seu tempo que questiona a autoridade do pai e se rebela contra as exigências da estrutura normativa do patriarcalismo. Julieta assume uma conduta transgressiva quando prioriza sua identidade pessoal em detrimento da identidade social através do sobrenome. Essa escolha fica evidente na cena do balcão na montagem do Galpão (p.44-45). “E eu deixarei de ser Julieta Capuleto!” ou ainda quando questiona o sobrenome de Romeu: “Afinal, que é um Montecchio. Apenas um nome!”. Essa fala de Julieta, bastante sofisticada para ser proferida por uma adolescente, sintetiza a ânsia da humanidade por uma identidade essencial sem nome, uma sociedade sem rivalidades e sem classes sociais.

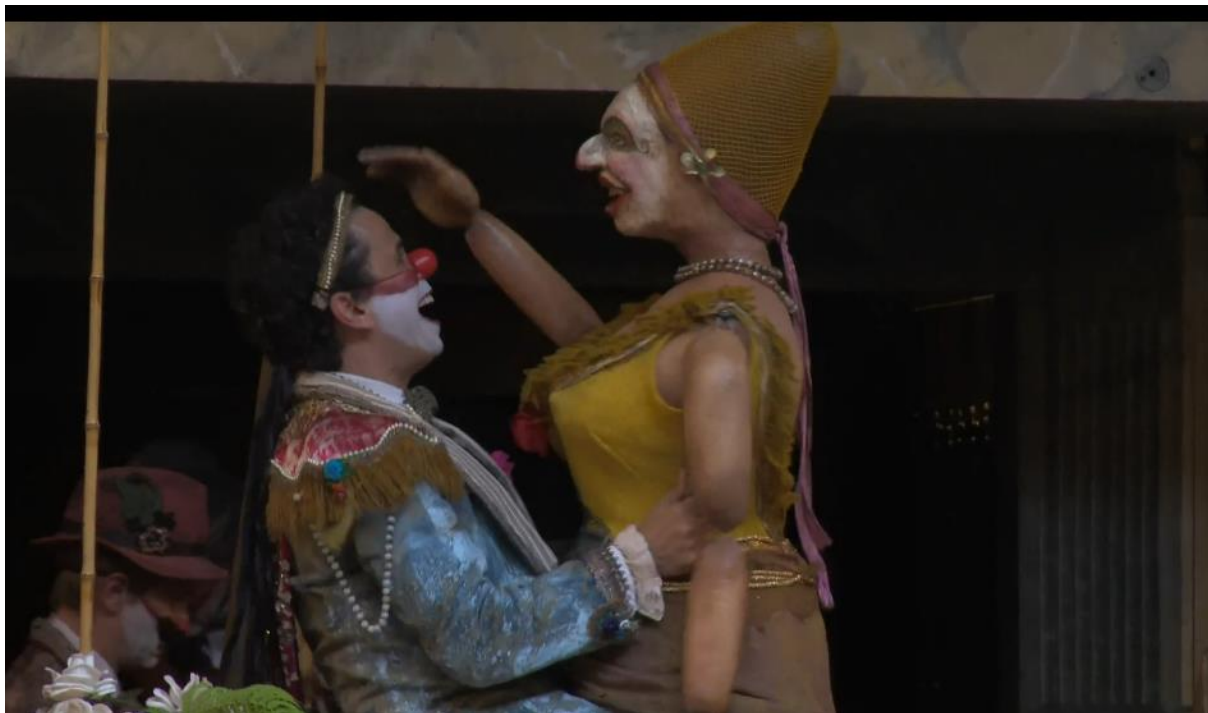
Bloom (2001) descreve **Mercúcio** como uma personagem obscena, fria e encrenqueira, além de, claro, exercer papel bastante cômico na peça. Isso realmente fica claro em suas falas brincalhonas e obscenas na montagem do Galpão, e ainda, na sua comicidade até mesmo na hora de morrer.

Mercúcio contracena na maioria das vezes com o amigo Benvólio. São eles os amigos próximos de Romeu, os quais brincam com ele sobre seus amores e em geral, sobre amor e sexo. Na cena anterior e na cena do baile, conforme mostra a Figura 4, eles carregam bonecas de tamanho grande e dançando, gesticulam cenas de beijos, “passadas de mão”, gemidos e ato sexual com as bonecas, o que é bastante anti-ilusionista.

Na primeira cena que **Romeu** entra tocando **Óh Lua Branca**, ele está aborrecido por amar “a linda Rosalina” e então o amigo **Mercúcio** o alegra e o aconselha a pensar nas outras. Em seguida, na cena em que eles estão se preparando para ir ao baile, Mercúcio conta aos amigos de seus sonhos recentes com a Rainha *Mab*, personagem da mitologia saxônica, e nomeia-a “parteira dos sonhos”. Nas notas de tradução de Pennafort (1968, p. 252), o tradutor afirma que não há registros de tal menção anterior a Shakespeare. Segundo ele, o nome é sem

dúvida do folclore da época do Bardo, que *Mab* em *Welsh* (galês) significa criança e que em registros históricos da Irlanda aparece como rainha das fadas. *Mab* também aparece na montagem de **Um Moliere imaginário**, do Galpão. Ao descrever *Mab*, Mercúcio brinca ao beijar a boneca, erguer sua blusa e mostrar o seio da “moça” e ao “se deitar” com ela em cima do carro.

**Figura 4** - A “namorada” de Mercúcio



Fonte: *Globe to Globe. ROMEO & JULIET* by Galpão. Londres. 2012.

O Mercúcio do Galpão, assim como o de Shakespeare, também é brincalhão e obsceno; um exemplo disso é quando a Ama vai à busca de Romeu e fala com Mercúcio. Ele, ao dançar, troca várias frases em francês com a Ama e, ao despedir-se, levanta sua blusa e os seios da atriz ficam à mostra. Essa cena causa muitos risos na plateia do *Globe* em 2000 e 2012. Mercúcio, por sua vez, apanha da Ama, com um leque, por conta de sua ação.

A “conversa” em francês que a Ama e Mercúcio trocam é composta por um monólogo de Mercúcio e outras frases soltas. Na versão impressa da peça do Galpão (2007) contém a observação “gastando seu formidável francês”.



O monólogo é: ***Que vais-je faire de tout ce temps que sera ma vie? Tu m'as laissé la terre entière. Jevous em prie! Pourquoi? Pour qui? Et ce matin quire vient pourrien? Ne me quittes pas, Madame, la vie em rose, s'ilvous plaît!*** - O que farei da minha vida depois todo esse tempo? Você me deixou a terra inteira. Peça-lhe! Para quê? Por quem? E esta manhã, que serve de nada? Não me deixe Senhora, a vida rosa, por favor! (BRANDÃO, 2007, p. 53-56 - tradução nossa). A parte grifada por nós remete à canção do francês Gilbert Becaud (1927-2001) "***Et maintenant***" de 1962. "***Ne me quittes pas***" é título da canção de 1959 do belga Jacques Brel (1929-1978). "***La vie em rose***" remete à canção de 1940, mundialmente conhecida, da francesa Edith Piaf (1915 - 1963).

As outras frases ditas por Mercucio em seguida são: *Que vais-je faire de tout ce temps que sera ma vie?* - O que farei da minha vida depois todo esse tempo?; *Tu m'as laissela terre entière!* – Você me deixou a terra inteira; que também é da canção "***Et maintenant***", mencionada acima; *Liberté, égalité, fraternité!* – Liberdade, Igualdade, Fraternidade [Foi o lema da Revolução Francesa – 1789]; *Voilà, Madame, c'est Romeu* – Isso, senhora, é Romeu; *D'accord, Madame* – Entendido, senhora. E entre todas as frases durante a dança, a Ama responde sempre *Oui* – sim. (BRANDÃO. 2007, p. 53-56 - tradução nossa)

Apesar da utilização do francês estar presente no texto do Brandão (2007), sabemos que ele ganha outro significado quando apresentado em Londres, pois a rivalidade entre franceses e britânicos é conhecida, por tantas batalhas e guerras travadas durante a História e por isso, nota-se que essas falas em francês conferem, para a plateia inglesa, um tom de "sofisticação" estereotipada e caricaturesca. A maioria da plateia inglesa provavelmente não entende o texto em português, mas entende o francês mesmo descontextualizado, já que elas são retalhos de músicas, lemas, frases soltas, etc. A plateia ri porque percebe a brincadeira leve, até ingênua, com seus vizinhos Europeus.

Além disso, na manhã seguinte ao baile de máscaras, Romeu cumprimenta seus amigos com "*Bonjour* para ambos". Na mesma cena, quando Mercúcio pergunta por que Romeu saiu do baile "a francesa", Romeu responde que teve algo urgente para fazer na noite passada; então o amigo comenta: *Yeah, I know, I know, I*

*know* - sim, eu sei, eu sei, eu sei. A plateia solta gargalhadas tanto quando as personagens usam inglês quanto francês em cena.

A respeito da utilização do inglês, aparecem na cena da Ama com Mercúcio: *See you* – Vejo Você; *Take care* - Se cuide e *Good bye* – Adeus. Os textos em francês foram criados por Brandão, e em inglês foram inseridas por Villela para a apresentação na Inglaterra em 2000. Na tradução de Pennafort (p. 98-100) elas não existem. Ademais, quando a Ama diz *Good bye* para Mercúcio, a personagem obscena de Mercucio toma conta da cena e ele levanta a blusa da Ama e os seios dela aparecem, causando susto, estranhamento e risos no público. Notamos que apesar das falas em francês não aparecerem em Pennafort, Mercúcio se mostra tão cômico e atrevido quanto na montagem. Em ambos os textos, a fala da Ama confirma isso: “Diga-me, meu senhor, quem é esse atrevido vendeiro de insolências que tem o seu armazém tão bem sortido de asneiras?” (PENNAFORT, p. 100) e (BRANDÃO, p. 56). Sendo mais um dos *clowns* da peça, ele carrega suas próprias flores nas mãos enquanto morre.

**Figura 5** - A divertida morte de Mercúcio



Fonte: *Globe to Globe. ROMEO & JULIET* by Galpão. Londres. 2012.

Quando é atingido por uma das espadas de Teobaldo, uma de madeira e outra uma Espada de São Jorge ou Espada-de-ogum, Mercúcio pronuncia *I am hurt* – Eu estou ferido, e então retira o nariz vermelho de plástico. Ele vai morrendo aos poucos, de olhos abertos e sorrindo, como se não se entregasse à morte. Isso faz da morte, que seria algo trágico, uma das cenas mais engraçadas da montagem do Galpão.

Um detalhe importante é que Mercúcio veste nariz vermelho de *clown* durante o início da peça e assim como outras personagens, volta em cena, mesmo depois de morto (o que seria inadmissível no teatro aristotélico). Entretanto, na cena da morte de Julieta, Mercúcio volta em cena vestindo nariz branco, o que poderia ser relacionado com o “fantasma” de Mercúcio. Além disso, em uma das cenas finais, é o mesmo ator que contracena com Frei Lourenço, ao dizer que não pode entregar a carta que explicava o plano a Romeu.

A personagem que toca violão com Mercúcio, na cena da figura 6, é seu amigo **Benvólio** – o qual aparece na maioria das cenas, mas possui falas apenas na cena sobre Rosalina e na cena do baile.

**Figura 6** - “Mercúcio” e seu novo nariz



Fonte: *Globe to Globe. ROMEO & JULIET* by Galpão. Londres. 2012.

A atriz Lydia Del Picchia atua como **Sansão** e como um **criado dos Capuleto**. Entretanto, na montagem do Galpão não há diálogos para essas personagens. Ainda assim, a atriz está o tempo todo em cena e mesmo que em segundo plano, percebemos sua atuação como se estivesse em primeiro plano. É ela, por exemplo, que tira as pernas de pau de Teobaldo quando ele morre e ajuda a senhora Capuleto e a Ama carregá-lo ou quando no início da peça ela passa “pilotando” um aviãozinho de papel.

O primo de Julieta, **Teobaldo**, veste paletó marrom, chapéu, bigode preso com elástico, meias listradas coloridas, botas e utiliza pernas de pau mais baixas que a dos outros. Em Shakespeare, durante o baile, a personagem Teobaldo fala ao tio que ali há um Montecchio intruso. Na montagem do Galpão, ele fala isso à tia, demonstrando, na hora de sua morte, que ele era seu queridinho. A senhora Capuleto o chama de *Tybald*, assim como Julieta é chamada de *Juliet*, somente nas apresentações no *Globe*.

Na montagem, Teobaldo é gago e seu inimigo, Mercúcio, faz piada disso, imitando-o antes de iniciarem a briga. Ao encontrar Romeu, pouco antes da luta, Teobaldo diz “*here is my man*” – aqui está meu homem, no sentido de ter encontrado quem ele estava procurando. Mercúcio responde “*I see, I see, I see*”. Ele chama Teobaldo de “caçador de ratos” e de “rei dos gatos”. Ao lutarem, Mercúcio produz sons de cachorro e Teobaldo produz sons de gato.

A morte de Teobaldo é algo interessante de destacar, pois assim como a morte de Mercúcio, sua morte também é vagarosa e nada trágica. Ele mesmo segura a espada cravada no peito, espada a qual se torna também sua urna funerária, como mostra a figura 8. Nessa cena, a senhora Capuleto, tia de Teobaldo, faz gestos exagerados de tristeza e tenta inúmeras vezes fazer com que os braços e pernas do morto parem no lugar. Nesse momento, a mãe de Julieta se abaixa para chorar, e quando se aproxima ao sul do corpo do morto, ele levanta o rosto bastante “animado” com o movimento.

Nota-se na cena de segundo plano, que pode ser vista na figura 7, que o braço de Mercúcio está estendido para o alto; pois após a fala do Príncipe, expulsando-os dali e exilando Romeu, o Príncipe joga uma flor branca para Mercúcio

e uma flor vermelha para Teobaldo. Ou seja, os dois mortos seguram suas próprias flores do funeral.

**Figura 7** - Teobaldo, um homem difícil de morrer (também).



Fonte: *Globe to Globe. ROMEO & JULIET* by Galpão. Londres. 2012.

Sobre a cena da morte de Teobaldo, Brandão (2014) relata que nos ensaios de 1992,

Expulsos pelo Príncipe, os personagens “vivos ou mortos” saem de cena em seu cortejo fúnebre e caricato, mas a saída de Teobaldo está feia e ele [o diretor – observação nossa] introduz a Ama para ajudá-lo. A solução final é transformar as pernas de pau do vilão em uma espécie de urna boschiana<sup>80</sup> que carrega o morto peripatético ao som do *acordeon* (BRANDÃO, 2014, p. 73).

Nessa encenação em que as pernas de pau são utilizadas como meio de locomoção do corpo de Teobaldo, pode-se fazer relação com a montagem *Zeit für's Paradies* do FTM (1980), como apresentado anteriormente nessa pesquisa. A cena do Galpão, assim como a do FTM é extremamente cômica e nos remete à uma

---

<sup>80</sup> O objeto urna nos remete à urna funerária. No dicionário: “Um caixão, ataúde ou esquife. É um recipiente geralmente feito em madeira, apto para guardar um cadáver esticado em posição horizontal quando da ocasião de seu funeral e enterro”. O adjetivo boschiana está relacionado à obra do pintor e gravador holandês Hieronymus Bosch, também conhecido como Jeroen Bosch (1450 – 1516).



comédia rebaixada, já que Teobaldo está caminhando, de olhos abertos e língua de fora, como mostra a figura a seguir.

**Figura 8** - O cortejo fúnebre, mas cômico de Teobaldo.



Fonte: *Globe to Globe. ROMEO & JULIET* by Galpão. Londres. 2012.

Sobre a personagem **Romeu**, Eduardo Moreira é um dos atores que utiliza as pernas de pau durante quase toda a peça. Ele utiliza as pernas de pau mais altas do que as outras personagens; é ele quem “anda nas alturas” – o que pode simbolizar ser ele o apaixonado que anda com “a cabeça nas nuvens” ou “no mundo da lua”. Na cena em que conhece Julieta, Romeu retira as pernas de pau para subir no palco de cima do carro – “varanda”; nesse momento, percebemos que suas botas são presas nas pernas de pau. Na mesma cena, notamos um improviso, quando a Ama chama Julieta e ela está “na varanda” com Romeu. Ela insiste em chamar Julieta várias vezes, ao mesmo tempo em que Romeu não consegue vestir as pernas de pau.

A personagem Romeu aparece na montagem como um jovem que se apaixona e desapaixona de um dia para o outro (por Rosalina e depois por Julieta) e aparece triste, como um Pierrot.

Julieta e Romeu se beijam ou quase se beijam diversas vezes no primeiro encontro. A forma que os dois se aproximam um do outro acontece por meio de uma

fita que o narrador vai puxando. Além disso, nessa cena, Julieta faz passos de *ballet* e Romeu segura o pé da bailarina Julieta, demonstrando uma inversão cênica, como apontam Domingues (2005) e Alves e Noe (1999), e até mesmo um estranhamento, já que corriqueiramente, ele seguraria sua mão.

Uma das vezes que Romeu beija Julieta, ele também “cai de amores” por ela, caindo para trás em cima das pernas de pau e o narrador o segura – e comicamente, cai também, conforme a próxima figura.

**Figura 9** - *Romeo Falls in love* – Romeu cai de amores.



Fonte: *Globe to Globe. ROMEO & JULIET* by Galpão. Londres. 2012.

A morte de Romeu é, juntamente com as outras mortes, uma das cenas mais anti-dramáticas da montagem. Ele encontra Julieta “morta” e toma veneno para morrer com ela. A imagem do veneno é recorrente nas peças de Shakespeare; tem-se, por exemplo, o envenenamento das personagens: Rei Hamlet por seu irmão e ainda, o envenenamento de Otelo, simbólico - pelas palavras de Iago. Entretanto, em **R&J** o envenenamento aparece como uma forma de suicídio. O efeito desse ato aparece bastante gradual no Galpão, pois conforme vai morrendo, Romeu desce

uma escada lateral do Globe e vai dando passos em câmera lenta, com um guarda-chuva preto na mão. Essa morte em doses homeopáticas dura até o momento em que Romeu se aproxima da cruz que indica: Romeu 1996 – 2012, e então cai morto. Conforme mostra a figura abaixo

**Figura 10** - Romeu e sua cruz.



Fonte: *Globe to Globe. ROMEO & JULIET* by Galpão. Londres. 2012.

Sobre a morte de Mercúcio causada pela luta com Teobaldo, Lopes (2009) afirma que,

A diferença da sociedade da época de Shakespeare pode ser percebida neste momento, já que é a morte de Mercúcio, amigo de Romeu, que faz com que este se sinta obrigado a uma vingança contra um membro da família de Julieta. Os desentendimentos com Teobaldo são até superados por Romeu, pelo amor a Julieta, mas a morte do amigo não deixa dúvidas quanto à necessidade de vingança. As convenções sociais faziam com que houvesse a tendência de se colocar a amizade masculina acima do amor entre homens e mulheres. Assim, embora não haja dúvidas sobre o amor de Romeu por Julieta, não havia para ele outra saída que não fosse matar Teobaldo e vingar seu amigo morto. (LOPES, 2009, p. 162)

Essa vingança de Romeu em relação a morte do primo aparece na montagem do Galpão, entretanto, Romeu aparece menos carregado de ódio. Também podemos dizer que o Romeu galpaniano aparece um tanto mais chorão e covarde, pois após matar Teobaldo e ficar “embaixo da saia do Frei”, como realmente ele



aparece em cena, Romeu tenta cortar os pulsos de modo bem dramático, mesmo que com uma planta espada de São Jorge; entretanto, ele é impedido pelo Frei Lourenço. E isso gera um efeito bastante cômico.

**Frei Lourenço**, também chamado de Frade, usa traje de padre marrom, uma imagem grande de Santa Rita de Cássia<sup>81</sup> pendurada no pescoço, meias listradas coloridas, imagens de santos coladas na bata, samba-canção branca, peruca loira, um *cap* preto e dourado, óculos escuros e botas. O Frei demonstra um sotaque singular, o qual nos parece um estrangeiro que aprendeu a falar português. Além do domínio das línguas, a personagem ainda demonstra o dom de tocar gaita de boca, que faz a plateia rir quando toca *What is Youth*<sup>82</sup> – O que é juventude, de Nino Rota.

**Figura 11** - Frei Lourenço e seu look.



Fonte: *Globe to Globe. ROMEO & JULIET* by Galpão. Londres. 2012.

O Frei, assim como outras personagens, também utiliza inglês na montagem do *Globe*. Um exemplo disso é quando Romeu confessa ao Frei que está

<sup>81</sup>Santa Rita de Cássia, italiana (1381-1457) é conhecida por ser a padroeira das causas impossíveis e santa à qual são atribuídas rosas e crucifixos.

<sup>82</sup>A música foi trilha sonora do filme *Romeo and Juliet* de 1968 e foi regrava por Henry Mancini (1969); Andy Williams (1997) e André Rieu (1998).

apaixonado por uma Capuleto, ele comenta em inglês “*Oh, Saint Paul!*” - São Paulo (outro dos padroeiros da Inglaterra). Em outro momento, ao despedir-se de Romeu, ele o chama novamente e diz: ***Mind the Gap!***, causando muito riso na plateia, pois faz referência ao aviso dos metrô de Londres, o qual pede que os passageiros prestem atenção e tomem cuidado com o espaço entre a plataforma e o trem. Outro exemplo é quando Romeu chega para casar e o Frei diz: *Come in* – Entre. Ainda, quando Julieta pede ao Frei que feche a porta e a ajude com algum plano. O Frei então pede que ela feche a porta: “*Close the door!*”. Nessa mesma cena, o Frei também chama Julieta carinhosamente de “Juju”.

Quanto ao **Príncipe de Verona**, em Pennafort ele possui longos discursos; em Brandão, ele aparece somente para duas falas. É o mesmo ator que faz também o papel de pai de Julieta, trocando o figurino sem o cuidado de se esconder do público. O príncipe nos parece tão autoritário quanto tantos outros monarcas da História mundial. Além disso, ele também é um dos músicos da montagem, tocando violão. Ele faz uso de seu poder não somente para manter certa “ordem” social, mas também para expulsar aquele que julga merecido de ser desterrado (Romeu, e nenhum outro membro da família Capuleto).

**Figura 12** - O Monarca da peça.



Fonte: *Globe to Globe. ROMEO & JULIET* by Galpão. Londres. 2012.

Sobre as bonecas, podemos considerá-las cenário e personagens. Elas são produzidas pelo artista Agnaldo Pinho<sup>83</sup> com papel machê, como os bonecos da cena metateatral do início da montagem, e também fazem parte do cenário da peça. Os bonecos são mulheres (de vestido, brincos, colar, batom), possuem as feições disformes e contracenam com personagens homens, na cena do baile na casa dos Capuleto. Segundo Lopes (2009) este tipo de teatro com bonecos é conhecido no nordeste como **teatro mamulengo**<sup>84</sup> e segundo Miranda Júlio (2010), eles podem ser também talhados no mulungu, madeira típica do sertão brasileiro, e vestidos de chitão. Como vimos na figura 05, Mercúcio e Benvólio “contracenam” com as bonecas como se dançassem e as namorassem; e isso nos parece mais um elemento de estranhamento, ou seja, de anti-ilusionismo.

### 3.5. O Cenário da montagem e o que seus elementos narram

Segundo a autora Caroline Spurgeon em **A imagística de Shakespeare** (2006), as imagens recorrentes que aparecem nas peças do Bardo nos mostram o caminho do funcionamento interior da sua imaginação e de como supostamente suas peças seriam montadas. Sendo assim, ela apresenta imagens presentes frequentemente na tragédia **R&J**, o que podemos relacionar também com o uso de tais imagens na montagem do grupo Galpão. Para Spurgeon:

Em **Romeu e Julieta** a beleza e o ardor do amor jovem são vistos por Shakespeare como a radiante glória do sol e da luz das estrelas em um mundo escuro. A imagem dominante é luz, em todas as suas formas e manifestações: o sol, a lua, o relâmpago, o clarão da pólvora e a luz refletida da beleza e do amor; enquanto, por contraste, temos a noite, a escuridão, as nuvens, a chuva, a névoa e a fumaça. (SPURGEON, 2006, p. 291)

---

<sup>83</sup> O artista plástico mineiro possui uma bonecaria e cria bonecos em diversos materiais e linguagens, Marionetes, Articulados, Fantoches, Habitáveis e Autômatos.

<sup>84</sup> “Teatro de bonecos popular original de Pernambuco, que depois proliferou por diversas regiões do Brasil.[...] De modo geral, os autores da peça para mamulengos são os próprios bonequeiros, que não se preocupam em registra-las por escrito [...] Sua arte ‘representa simultaneamente uma dramaturgia e uma história de transmissão oral [...]’ (DICIONÁRIO DE TEATRO BRASILEIRO, 2009, p. 189)

Algumas destas imagens são trazidas para a montagem do grupo Galpão em seu cenário, com a utilização da lua em vários momentos, como por exemplo, quando Romeu está se declarando a Julieta e assobia para que a lua chegue mais próxima deles. Essa lua está pendurada em uma vara de pescar, enfeitada com miçangas e flores, e é manuseada pelo narrador da montagem. Igualmente, no momento que Romeu se despede de Frei Lourenço, ele leva a lua junto com ele, com a vara de pescar nos ombros.

Também o uso de fumaça artificial no início do espetáculo de 2000 (com a luta entre as famílias) é um elemento que segundo, Spurgeon (2006), é corriqueiro na imagística de Shakespeare. Ademais, menções à lua e ao sol aparecem na adaptação do texto por Brandão e nas canções utilizadas na peça e no cenário.

Como vemos abaixo, o Galpão montou em Londres o mesmo palco que montava nas apresentações de rua no Brasil. Apesar de substituir a veraneio brasileira vermelha por uma cinza britânica e ter tido muito trabalho para colocar o automóvel dentro do *Globe*, o pequeno, mas detalhado cenário não realista aparece na réplica do teatro de Shakespeare em 2000 e em 2012.

Com os mesmos adereços das apresentações de rua no palco do *Globe*, sabemos que o efeito da montagem na rua é outro, já que a função das pernas de pau, por exemplo, se concretiza na rua, pois facilita o público visualizar as personagens. No *Globe* as pernas de pau não perdem sua função. Moreira (2012), em entrevista à BBC, afirma que as “[...] pernas de pau são muito úteis para que o público possa ver os atores”, assim como notamos que os níveis do palco também têm a mesma função. Além disso, na rua, o carro é o palco propriamente dito e, no *Globe*, apesar de não ser o palco, ele não perde sua função, e ainda passa a ideia de um teatro ambulante, mesmo que dentro de um teatro. A próxima figura ilustra o cenário e a utilização do automóvel.

**Figura 13** - Um cenário motorizado.



Fonte: *Globe to Globe*. **ROMEO & JULIET** by Galpão. Londres. 2012.

Como a figura anterior mostra, notamos que nessa montagem no *Globe* o diretor utilizou todo o espaço para adicionar ainda mais níveis de palco ao espetáculo. Nota-se em nível 1 o chão do *Globe*, onde os atores entram andando entre a plateia em pé, até chegar ao nível 2, o palco de três lados do *Globe*. Em nível 3 está o palco acima do capô do automóvel; em nível 4 o palco em cima do teto do carro; e em nível 5, a parte mais alta do *Globe*, que representa o mausoléu da família de Julieta, como mostra figura 14. Neste mesmo local do teatro, muito provavelmente, segundo Bárbara Heliodora (2014), acontecia a cena da varanda.



**Figura 14** - O mausoléu e o figurino de Julieta.



Fonte: *Globe to Globe. ROMEO & JULIET* by Galpão. Londres. 2012.

Além disso, duas escadas móveis são utilizadas como níveis no palco, onde o narrador se posiciona e onde uma das cenas da varanda acontece.

Para muitos leitores e espectadores, a cena mais famosa de **R&J** é a cena da varanda, onde os jovens se encontram e trocam juras de amor. Nessa cena, na maioria das montagens, Julieta se encontra no alto do cenário, na varanda. Na montagem do Galpão, ao contrário, o diretor Vilella inverte essa posição, colocando Julieta abaixo de Romeu. Julieta encontra-se dentro do carro veraneio e Romeu está escutando suas falas em cima do carro, como veremos na próxima página.

**Figura 15** - A cena da varanda “às avessas”.



Fonte: *Globe to Globe. ROMEO & JULIET* by Galpão. Londres. 2012.

Deste modo, a presença do carro no cenário é um elemento, além de importante, inovador, ousado e não convencional. A utilização do automóvel nos remete ao teatro surgido no século XII na Europa, o teatro mambembe, e também lembra o teatro inglês entre os séculos XV e XVI, descrito por Heliodora (2014), apresentado em guildas em cima de carroças. Do mesmo modo, o Galpão utiliza o automóvel como cenário, palco e camarim. Sobre explorar a Veraneio como um elemento central no cenário, Brandão (2003) afirma que isso traduz de modo contemporâneo “[...] as antigas carroças das trupes mambembes que levavam o espetáculo a todos os cantos do país”. Para Brandão, isso confere “[...] a um texto clássico uma imagem circense, interiorana, mineira e popular [...]” (BRANDÃO, 2003, p. 21). É essa perspectiva que imanta toda a peça.

O grupo explora esse elemento automotivo ao máximo, adicionando ao espetáculo até mesmo a buzina (quando a Ama precisa chamar Julieta) e o motor ligado do carro como elementos da peça; as janelas com o **metatreatro** e as diversas aparições das personagens; as portas e até mesmo o porta-malas. O carro

é todo enfeitado com decalque de flores coloridas e franjas douradas, sendo um dos elementos cênicos da cultura popular mineira, descrito pelo próprio grupo e mencionado na maioria das análises da montagem de **R&J** do Galpão encontradas; como Costa (2008), por exemplo, relaciona essas características ao Barroco mineiro como uma característica também do diretor Villela. Sobre ele, Costa descreve:

Também mineiro, nascido em Carmo do Rio Claro, suas criações têm fortes características barrocas e referências ligadas à sua criação e cultura interioranas, formando três pilares distintos: o imaginário do povo mineiro, as festas populares e o circo-teatro. O próprio Gabriel diz que procurou o Grupo Galpão buscando estreitar sua relação com a rua e o povo do interior, pois via no grupo a sabedoria artística do artista mambembe (COSTA, 2008, p.04)

O carro é utilizado o tempo todo e também representa os momentos em que as personagens se locomovem, por exemplo, quando a Ama vai ao encontro de Romeu e quando Romeu diz que irá ao encontro de Julieta morta: “esta noite dormirei contigo”. Quando a família descobre que Julieta está morta, o carro é retirado para o lado do palco (o que na apresentação de 2012 até causa susto na plateia), todos aparecem em preto, de costas para o palco, todos cantam **É a ti flor dos céus** lentamente. Em cena anterior, quando Romeu conhece Julieta, ele também canta a mesma canção, e a lua vem ao encontro de suas mãos.

Guarda-chuvas bastante coloridos e enfeitados com franjas, flores e trabalhos de crochê fazem parte do cenário e se tornam parte do figurino de alguns personagens no decorrer da peça. Na cena que Romeu chega apaixonado por Rosalina, ele entra com o guarda-chuva na mão, a gaita em outra e, não bastasse o equilíbrio exigido em cima de pernas de pau, ele ainda, toca a gaita e canta **Óh, Lua branca**. Nos momentos que antecedem esta cena em que a Ama descobre que Julieta está “morta” é possível notar que o narrador vai desarmando e tirando os guarda-chuvas coloridos do cenário. Mais adiante, o espectador pode entender a ação, pois Julieta aparece “morta” e a família e a Ama carregam guarda-chuvas pretos, em gesto de luto.

As flores remetem ao popular e interior do Brasil, fazendo parte de todo o cenário e o figurino das personagens, como coroas de flores na cabeça e nas roupas. Ademais, flores estão presentes ao redor de todo o cenário, até mesmo no



decalque dos violões. No chão do nível 2 e no topo do carro no nível 3 e 4, há em cada canto vasos de flores de lata decorados; neles identificamos rosa branca, vermelha e *pink*, samambaia, arruda, alecrim e espada de São Jorge. Ao todo são treze vasos no cenário e são estas mesmas flores que Mercúcio utiliza quando morre.

Quanto a outras plantas, o alecrim, considerada a planta da alegria, é utilizada na montagem no *Globe* quando o Frei vai benzer o casal de noivos. Ele também utiliza a planta e a língua inglesa para brincar com o público “*How many sinners here, ah? What have you done? Come on, holy water for you*” - “Quantos pecadores aqui, hein? O que vocês andaram fazendo? Digam! Água benta para vocês” e os abençoa com água benta. Pouco antes, ele abençoa os recém casados com o sinal da cruz, demonstrando seu Latim “*In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Amen*”. Nessa “brincadeira”, até o narrador, seu assistente, leva um banho de água benta.

No baile na casa dos Capuleto, plantas também são utilizadas como máscaras que cobrem o rosto dos convidados. Além disso, no baile, há uma dança com uma longa fita de cetim, com a qual outras personagens “levam” Romeu até onde está Julieta. Outro exemplo, e elemento antidramático, é o punhal que Julieta utiliza para se matar: já citada, a Espada de São Jorge, muito utilizada na cultura afro-brasileira, traz mais um elemento regional para a cena, assim como torna seu suicídio menos dramático, do que a utilização de um punhal seria. Na montagem de 2000, por exemplo, Julieta coloca o “punhal” dentro do decote do vestido ao se matar; em 2012, ela apenas encosta a planta no peito, pelo lado de fora da roupa.

Além disso, o chão do palco no nível 2 é todo contornado por uma marcação de cal branca. Neste mesmo nível é que estão dispostos no chão os desenhos dos corpos figurados (imperfeitamente) do casal, também com cal, desde o início do espetáculo, ou seja, quando Julieta e Romeu ainda estão vivos. Perto de cada uma das marcações, fincada numa lata enferrujada, há uma cruz feita de lasca de madeira, com o nome de cada um e a data de nascimento e morte das personagens, conforme o ano de apresentação do espetáculo (Julieta, 1998 – 2012). Para Brandão (2001, s/p), esses corpos no chão “realizam a morte em vida, rúbor ósseo a calcinar o amor na face dos mortais”.

Sobre a iluminação, segundo Pavis (2015, p. 179), ela sempre ocupa “lugar chave na representação, já que ela a faz existir visualmente além de relacionar e colorir os elementos visuais (espaço cenografia, figurino, ator, maquiagem) [...]”. Em **R&J**, quando montada na rua, alguns refletores são utilizados ao redor do local de apresentação. No caso do *Globe*, a abertura no topo do teatro proporcionou a luz natural necessária para a montagem. As apresentações em Londres aconteceram durante a tarde, na temporada de Verão, como tradição do teatro *Globe*. Apesar de não utilizarem luz artificial na filmagem analisada, é importante frisar que a luz de uma montagem teatral também é considerada uma instância narrativa.

Sobre a utilização de microfones, nas montagens de **R&J**, o Grupo Galpão ainda não os utilizava em cena. Entretanto, nas apresentações atuais, todos eles usam microfones sem fio, já que em diversas das suas montagens recentes, os atores também cantam. Exemplo disso é a montagem de **Os gigantes da Montanha** e em cartaz o **Sarau do Galpão**.

Como vimos neste tópico, todos esses elementos que aparecem no cenário da montagem também narram o popular e o circo-teatro do Galpão e se exemplifica na singeleza de uma cidade de interior do Brasil pela celebração de casamento, roda de ciranda, dança de bonecos ou cortejo fúnebre.

### **3.6. Arte Circense, Ballet e a precipitação: narração na ponta da língua e na ponta dos pés.**

A arte dos circos utilizada em cena pelos atores é resultado não só de muitos meses de treino e direção de Villela, como também da influência da primeira oficina com o **FTM**, da qual os criadores do Galpão participaram. Na montagem, os clowns, a atmosfera de picadeiro, acrobacias, como cambalhotas e as pernas de pau nos remetem ao chão de circo. Identifica-se facilmente que toda a montagem de **R&J** é permeada da arte circense, o que a torna ainda mais popular. Sobre isso, Moreira (2012, s/p), afirma que a montagem da tragédia dos amantes de Verona tem espírito e “[...] é contada como uma brincadeira mambembe em que o jogo dos atores faz um tributo à alegria e deslumbramento do teatro popular.”

A arte da dança também está presente o tempo todo. A dança de roda e ciranda, como visto anteriormente, também é marca do popular na montagem. Além disso, o *ballet* também está presente e notamos que seu movimento permeia a peça e um exemplo disso é a cena da morte de Julieta. Ao se matar de maneira pouco dramática, Julieta faz os passos ponta e meia ponta do *ballet*<sup>85</sup> e na medida em que está morrendo, ela bate os braços, como se possuísse asas de um pássaro ou de uma borboleta.

É através dos elementos da dança, da arte circense e das falas das personagens que o diretor Villela adiciona a precipitação ao espetáculo, termo baseado na obra do diretor britânico de teatro e cinema Peter Brook (1925 - ). Segundo Moreira (2012, s/p), **Romeu e Julieta** é uma tragédia de precipitação “[...] em que os personagens agem muito mais do que pensam”.

Para Brook, o teatro é um espaço vazio repleto de possibilidades (Brook, 2015) e segundo ele, nesse espaço vazio, as palavras de Shakespeare têm muita importância. Segundo o autor, a impulsão que faz os atores balançarem sobre um trapézio deve se encontrar no que eles dizem, pois para Brook, em **Romeu e Julieta**, por conta da velocidade e da urgência de tomada de decisões e ações, a movimentação da peça é muito veloz, e geralmente a ação das personagens vem antes da reflexão. Para Brook (2015), **Romeu e Julieta** é a tragédia da instabilidade, da brevidade, ou seja, da precipitação. No Galpão isso aparece até mesmo no comentário do narrador: “**verdade é que se está sempre num balanço!**” (BRANDÃO. 2007, p. 43), o que, segundo Alves e Noe (1999, p, 272), demonstra a ideia de que “viver é perigoso, a vida frágil, o rompimento é comum, a mudança é inevitável e tudo é instável nesse circo de inversões<sup>86</sup>” (tradução nossa). Em Brook, o impulso do balanço do corpo dos atores deve estar presente também na pronúncia das palavras das personagens. Para ele, as palavras em Shakespeare devem ser pronunciadas com entonação, pausa e gesto, os quais devem fazer parte do significado verbal.

---

<sup>85</sup> Quando a bailarina fica na ponta dos pés.

<sup>86</sup> “*living is dangerous, life is fragile, disruption is likely, change is inevitable, and all is unstable in this circus of inversions*”

Sendo a precipitação uma queda rápida, podemos relacionar a rapidez com que a ação acontece na peça, através das velozes falas em prosa e verso das personagens. Sobre essa rapidez da ação e da palavra, ela conduz a tragédia, segundo Brandão (2001, s/p), na “velocidade própria da juventude dos amantes”. Na tragédia de Shakespeare propriamente dita, tudo acontece muito rapidamente. A paixão dos jovens, o casamento, o suicídio. Um exemplo da ação rápida é a fala de Julieta: “Galopai a toda a brida em direção ao palácio de Febo!”. Percebemos que nas encenações do **R&J** no *Globe* a parte em que Julieta declama: “Galopai, Galopai, a toda a brida...” (BRANDÃO, 2007, ato III, cena 2) é retirada, provavelmente por conta do tempo de espetáculo ter sido reduzido. Entretanto, isso se traduz, por exemplo, na pressa que Julieta demonstra em saber o que a Ama conversou com Romeu sobre o casamento.

Essa velocidade também se expressa “[...] com a adoção de técnicas de circo, somando-se o conhecimento das habilidades de picadeiro do Grupo Galpão com as formas populares de representação de circo-teatro trazidas por Gabriel Villela” (BRANDÃO, 2001, s/p). Para o *dramaturg*, o uso da técnica circense é o que

[...] 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, concentrados na força do texto shakespeariano, a virtuosidade exigida do corpo dos atores, equivale à virtuosidade retórica e confere ao texto a pronúncia acrobática e vibrante com que as palavras da clássica tradução de Pennafort se convertem em ação, para explodir junto à plateia, acrescidas de um sentido não racional, vivo e imprevisto. (BRANDÃO, 2001, s/p)

O desequilíbrio, ou a vertigem, aparece também quando as personagens (descritas anteriormente: Julieta, seus pais, Romeu e Mercúcio) tentam se equilibrar com o guarda-chuva nas mãos, como se estivessem em uma corda bamba ou quando estão em cima das pernas de pau e parecem que vão cair na plateia (Romeu, Teobaldo, Mercúcio e Benvólio). Sobre isso, Moreira (2012, s/p) afirma que “[...] a perna de pau dá muito bem essa ideia de uma certa falta de equilíbrio. Você está lá em cima mas pode cair a qualquer momento.” Sobre a precipitação, ainda poderíamos apontar a queda (literal) de Romeu de cima das pernas de pau, demonstrando ter (rapidamente) caído de amores por Julieta. Sobre o uso das pernas de pau, Moreira (2012, s/p) afirma que “há também uma intenção simbólica

por trás do uso do adereço”. Para Moreira (2010 p.95), o diretor Gabriel Villela foi de extrema importância para a difícil tarefa de andarem em pernas de pau na montagem de **R&J** e para utilizarem a ideia de precipitação de Brook no palco, e ainda, para Brandão (2007, p. 7) a precipitação em **R&J** do Galpão “domina o percurso do casal ao longo da tragédia”.

Podemos dizer que a precipitação também está na gagueira de Teobaldo e nas falas rápidas e atropeladas de Mercúcio e do Frei Lourenço.

A música da peça também demonstra a precipitação em cena; segundo Moreira (2012, s/p), a cada ensaio da remontagem de 2012, “[...] as vozes dos atores retomavam o tônus vigoroso exigido pela vertigem do enredo da peça”. Um exemplo seria o constante esforço para manter equilíbrio dos atores enquanto pronunciavam suas falas, demonstrando um diálogo constante e um clima uma indissociável entre expressão verbal e corporal.

Sobre o trabalho com o texto da peça, Brandão (2007) diz que a tarefa de fazer os cortes no texto foi extremamente difícil, já que teve que reduzir a peça em mais da metade da tradução de Pennafort, criar a vertigem pretendida pelo diretor e manter a tensão dramática. Isso acontece também ao envolver os espectadores lentamente ao espetáculo e acelerar o ritmo, progressivamente, até a precipitação final. Ou seja, esse balanço e vertigem constante das personagens para evitar a queda não é suficiente para evitar a queda final, ou seja, a morte de Julieta e Romeu e outras personagens.

Brandão (2003) afirma em seus diários que o diretor Gabriel Villela fazia com que os atores declamassem suas falas enquanto atravessavam e equilibravam-se em cima de uma trave de cinco centímetros de largura e cerca de dois metros de altura do chão. A atriz Inês Peixoto (2012) afirma que o perigo da queda trouxe ao texto uma qualidade diferente. Segundo Moreira (2012, s/p) na retomada dos ensaios em 2012, Villela fez o mesmo, pois isso “[...] era a chave para que o espírito do risco da precipitação e da queda iminente se concretizasse plenamente nos corpos e nas vozes dos atores.” Os estudos de Gabriel para os treinos com o time Galpão incluíram a análise de **Romeu e Julieta** de George Cukor, os comentários de Peter Brook em **Shakespeare: fonte e utopia**, além dos depoimentos de Brook

sobre **Sonhos de Uma Noite de Verão** (DUPRAT, 2016). Segundo Duprat, Villela aplicava conceitos de instabilidade e exílio nos ensaios.

No Galpão, vemos que o desequilíbrio constante da palavra e do corpo das personagens fica claro, por exemplo, no esforço das personagens para equilibrarem-se numa espécie de corda-bamba imaginária, na instabilidade constante das personagens em cima de pernas de pau e nos passos de ponta e meia ponta e outros elementos do *ballet* que aparecem em cena, e nos outros exemplos mencionados acima.

Direcionando-nos para as considerações finais desta dissertação, lembramos que esse capítulo teve como objetivo primordial apresentar os principais elementos estéticos da montagem de **R&J** do Galpão e discutir de maneira mais específica como o teatro produzido por eles se apresenta como um teatro épico, brasileiro e popular e que o todo (forma e conteúdo) de **R&J** se alimenta dos elementos narrativos discutidos, constituindo a gênese da montagem.

### 3.7. **Romeu e Julieta do Galpão: o que a crítica já narrou.**

Na capa do DVD da montagem do **Galpão** lê-se a afirmação do britânico Charles Spencer (2000): “*I guarantee that you will have never seen a **Romeo and Juliet** like this. Galpão’s **Romeo and Juliet** is a mad and manic delight, persuasive proof that Brazil really is where the nuts come from. (...) blessed with real charm*”.<sup>87</sup>

Apesar da citação de Spencer sobre a montagem em Londres, não mencionaremos análises e críticas inglesa sobre tal apresentação, pois esse não é nosso objeto de análise. Entretanto, é fundamental sabermos como a montagem tem sido estudada e analisada pela crítica aqui no Brasil. Há muitas pesquisas, artigos e publicações sobre a montagem de **R&J** do Galpão.

---

<sup>87</sup>Eu garanto que você nunca terá visto um Romeu e Julieta como este. Romeu e Julieta do Galpão é um encanto louco e maniaco, prova persuasiva de que o Brasil é realmente de onde os loucos vêm. (...) abençoado com verdadeiro encanto (tradução nossa).

Outros exemplos dessa pesquisa estão compilados a seguir; por hora, adiantamos e comentamos dois destes trabalhos, os quais não aprofundam a análise sobre a linguagem de **GSV** na montagem.

- a) O artigo **O que os críticos têm a contribuir para a compreensão da trajetória do grupo galpão?** de Souza e Maranhão (2009), apenas cita Brandão (2002) dizendo que **R&J** mescla Shakespeare com “a particularidade do estilo de Guimarães Rosa, do folclore brasileiro e do circo” (SOUZA; MARANHÃO, 2009, p. 25) e afirma que a montagem do Galpão utiliza “elementos regionais da cultura popular em suas peças, como é o caso da mescla de Guimarães Rosa ao texto **Romeu e Julieta** de Shakespeare” (2009, p. 16).
- b) O artigo **A representação da mineiridade: o corpo e o Galpão das gerais**, de Costa e Nercolini, (2010), faz uma análise da trajetória do grupo Galpão à luz da teoria dos estudos culturais de Stuart Hall e Raymond Williams. Entretanto, o trabalho apenas menciona que a montagem utiliza “elementos regionais da cultura popular em suas peças, como é o caso da mescla de Guimarães Rosa ao texto **Romeu e Julieta** de Shakespeare” (COSTA; NERCOLINI, 2010, p. 16).

Nas próximas páginas, os artigos foram elencamos por ano de publicação e demonstram algumas das pesquisas disponíveis online.

Nome do Trabalho	Autor/a	Ano	Tema	Disponível em
<b><i>Life is an inverted circus: Grupo Galpão's Romeu e Julieta adapted from Pennafort's translation of Shakespeare's</i></b>	Júnia de Castro Magalhães Alves; Marcia Noe.	1999	Analisa a montagem explorando características e influencias modernas.	<a href="https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewArticle/8191">https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewArticle/8191</a>
<b><i>Words that sing, music that speaks: sounds and songs in William Shakespeare's Romeo and Juliet in performance</i></b>	Daniela Lapoli Guimarães	2005	Tese que analisa a palavra e a música em quatro produções de <b>Romeu e Julieta</b> , incluindo a do Galpão	<a href="https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/101929">https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/101929</a>
<b>Grupo Galpão: a mineiridade na cena contemporânea</b>	Fernanda Miranda Alves Costa	2008	Analisa a montagem baseando-se em teorias Latino-Americanas dos Estudos Culturais	<a href="http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14402.pdf">http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14402.pdf</a>



<p><b>O que os críticos têm a contribuir para a compreensão da trajetória do grupo galpão?</b></p>	<p>Carolina Machado Saraiva de Albuquerque Maranhão; Mariana Mayumi Pereira de Souza</p>	<p>2009</p>	<p>Analisa a trajetória do grupo teatral Galpão à luz da teoria crítica frankfurtiana.</p>	<p><a href="http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/semiasoc/article/view/7712">http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/semiasoc/article/view/7712</a></p>
<p><b>A trajetória de Romeu e Julieta: do teatro inglês renascentista ao teatro popular brasileiro</b></p>	<p>Rogério Lopes</p>	<p>2009</p>	<p>Faz uma análise comparativa de <b>Romeu e Julieta</b> de Shakespeare e de Ariano Suassuna</p>	<p><a href="http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11281">http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11281</a></p>
<p><b>A criação de figurinos por Gabriel Villela- um estudo de caso</b></p>	<p>Dalmir Rogério Pereira</p>	<p>2010</p>	<p>Analisa figurinos criados por Gabriel Villela, incluindo para <b>Romeu e Julieta</b> do Galpão.</p>	<p><a href="http://colociomodacom.br/anais/anais/6-Coloquio-de-Moda_2010/71205_A_criacao_de_figurinos_por_Gabriel_Villela_-_um_estudo.pdf">http://colociomodacom.br/anais/anais/6-Coloquio-de-Moda_2010/71205_A_criacao_de_figurinos_por_Gabriel_Villela_-_um_estudo.pdf</a></p>

<p><b>A representação da mineiridade: o corpo e o Galpão das gerais</b></p>	<p>Fernanda Miranda Alves Costa e Marildo José Nercolini</p>	<p>2010</p>	<p>Através de estudos culturais, o artigo apresenta uma análise da identidade mineira do Galpão.</p>	<p><a href="http://www.cult.ufba.br/wordpress/24557.pdf">http://www.cult.ufba.br/wordpress/24557.pdf</a></p>
<p><b>Shakespeare e as indicações espaciais: Um estudo sobre o espaço cênico em encenações brasileiras contemporâneas</b></p>	<p>Joana Angelica Lavallé de Mendonça Silva</p>	<p>2012</p>	<p>Analisa encenações brasileiras de Shakespeare: incluindo <b>Romeu e Julieta</b> do Galpão</p>	<p><a href="http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/3028/2450">http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/3028/2450</a></p>

<b>Alinhaves entre traje de cena e moda: estudos a partir de Gabriel Villela e Ronaldo Fraga</b>	Dalmir Rogério Pereira	2012	Tese sobre moda e o figurino da montagem de <b>Romeu e Julieta</b> do Galpão	<a href="http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-05032013-101715/publico/DalmirTese.pdf">http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-05032013-101715/publico/DalmirTese.pdf</a>
<b>Novas perspectivas para uma antiga arquitetura: um Romeu e Julieta brasileiro no Shakespeare's Globe</b>	Evelyn Furquim Werneck Lima	2013	Analisa a arquitetura do <i>Globe</i> e montagem de <b>Romeu e Julieta</b> do Galpão em 2000.	<a href="http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371329957_ARQUIVO_revisto_EvelynLima-ANPUH.pdf">http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371329957_ARQUIVO_revisto_EvelynLima-ANPUH.pdf</a>
<b>Fotografias como documentos textuais - pontuações sobre as encenações de Romeu e Julieta e Um Molière Imaginário (Grupo Galpão – 1992/1998)</b>	Ana Maria Carneiro	2016	Utiliza fotografias para analisar as montagens do Galpão	<a href="http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/36205">http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/36205</a>
<b>O grupo de Teatro Galpão: arte, cultura e engajamento</b>	Katia Rodrigues Paranhos	2016	Faz um panorama do engajamento da arte do Galpão	<a href="http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/7704/5871">http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/7704/5871</a>

Como já mencionamos no tópico sobre o narrador, apesar da leitura das diversas pesquisas descritas, notamos que, além de Alves e Noe (1999), não foi encontrada nenhuma análise que se aprofundasse na linguagem da adaptação e a metatextualidade com **GSV**. Com nossa pesquisa, também não identificamos um estudo detalhado do uso do conceito de precipitação de Peter Brook, utilizado pelo diretor Villela e descrita no tópico anterior. Apesar da relevância da precipitação na montagem, afirmamos que, além dos estudos de Alves e Noe (1999); Alves e Noe (2006) e Domingues (2005), não foram encontradas análises sobre tal elemento, o que aparece são apenas menções à precipitação, como no artigo de Duprat (2016) e nada mais aprofundado. Isso nos mostra que ainda há muito escopo para futuras pesquisas sobre a montagem.

Além disso, esse tópico elencou apenas algumas das análises existentes e elas são exemplos de estudos que contemplam a montagem de **R&J** do Galpão e áreas como Moda, Arquitetura e Design de Interiores, Literatura, Artes cênicas, História, Fotografia, Estudos da Tradução e Estudos Culturais, sendo exemplos da relevância da montagem no cenário, não só teatral, mas cultural e transdisciplinar, o que possibilita muitas outras análises.

Segundo Martins (2004), traduções, montagens e análises críticas contribuem para criar novas identidades do texto shakespeariano e para reforçar outras já existentes. Segundo ela, deve-se “estudar a cultura sob uma perspectiva não elitista”, mas “ênfatizando o pluralismo e a diferença” (2004, p.8), e assim, acreditamos que também devem acontecer os estudos acerca da obra de William Shakespeare.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando o modelo dramático burguês, que vinha para o Brasil através de peças, traduções, formas e conteúdos de teatro importados da Europa, passa a ser questionado no século XX - principalmente após a **Semana de Arte Moderna** em 1922, e com a chegada do **Teatro Épico**, percebe-se que com sua forma engessada o teatro já não dá conta da complexidade de nossos conteúdos. Por isso, naquela época, quanto mais o teatro brasileiro se aproximava da realidade social de nosso país, mais próximos chegávamos a uma forma popular e brasileira. Um exemplo disso é a criação de grupos amadores de teatro nos anos 1920-40, a modernização do teatro de grupos independentes nos anos 1950-60 e mais tarde, nas décadas 1980, 1990 e 2000, com os grupos de teatro e coletivos. Isso nos mostra que, durante e através da modernização do teatro no Brasil, eram criadas condições para que passássemos a discutir nossa realidade nacional no palco – não somente pelo conteúdo, mas também pela forma. Pois vimos que as personagens da peça, o cenário, a maquiagem *clown*, as pernas de pau, a precipitação e a narração (por meio do narrador e das canções, por exemplo) contribuem para a composição do mosaico da peça.

Apesar de se passar em Verona, não detectamos uma tentativa do grupo em representa-la como algo datado e nem tão pouco como algo universal. Vimos que não houve a intenção de trazer a cidade Italiana para o palco Brasileiro, pelo contrário, com o Galpão, podemos dizer que mais importante que recriar a cidade dos Montecchio e dos Capuleto com ar de naturalismo histórico é entender que a cidade italiana, em oposição à ação dos dois jovens apaixonados, está petrificada diante da guerra civil entre duas famílias politicamente poderosas e é isso que a peça nos mostra: uma sociedade inundada de contradições, mas não imutável.

Vimos que o tema em **Romeu & Julieta** de Shakespeare é coletivo e crítico, como por exemplo, a opressão do sentimento e a paz social - representada em Verona. A montagem do Galpão nos mostra que Shakespeare já tratava de questões sociais, da comunidade, mas que foi lido diferentemente em outras épocas. Sendo assim, como no teatro de Shakespeare, o teatro do Galpão mostra-se uma arte não individualizante. Desmitifica-se então **Romeu & Julieta** como uma peça

centrada num par romântico, pois devemos principalmente considerar que, desde Shakespeare a peça trata de uma tragédia de revolta contra a ordem social.

Além disso, a peça não segue, no que diz respeito à sua construção, um estilo realista. Ela enfoca os conflitos intersubjetivos de suas personagens centrais, mas também mostra suas contradições e suas opressões. Deste modo, tanto no plano da forma quanto frente ao conteúdo, a montagem é antirrealista; pois sua temática social está alinhada não a conflitos individuais e domésticos. Ela é, portanto, coletiva enquanto tema e forma, já que é construída através da oposição, do contraste, do não favorecimento e da reafirmação dos anseios do mundo burguês e nem feita apenas para um público burguês. Além disso, a peça é adaptada ao cenário brasileiro.

A influência do Teatro Medieval em Shakespeare, como discutido nesse trabalho, e a constituição de ambos os públicos por diferentes classes sociais, nos indicam que Shakespeare pode ser ainda hoje popular, atual e não datado. Shakespeare pode alcançar e penetrar todas as classes sociais, ou seja, não é uma arte apenas para os que possuem um poder aquisitivo maior. Shakespeare pode estar ao alcance de todos, independentemente das diversas interpretações que sua obra ganhe em diferentes culturas.

Vimos que o popular e o atual do Bardo ocorrem principalmente porque grupos e coletivos de teatro como o **Galpão** e **Os clowns de Shakespeare**, por exemplo, tornam o Bardo mais acessível – tirando-o de um altar sagrado e intocável, que por vezes a própria academia e a crítica o coloca. Percebemos que o Galpão coloca Shakespeare entre nós, e faz isso com maestria, dando a forma e ao conteúdo o mesmo grau de importância, e ainda, demonstrando coletividade, pesquisa e criticidade em seu processo de construção – tanto na construção da montagem, quanto na formação de ator/atriz e público.

Desse modo, podemos também desconstruir muitos mitos acerca da obra Shakespeariana, como por exemplo, a ideia de que é algo difícil e de impossível acesso às classes menos privilegiadas. Esta pesquisa nos proporcionou notar que Shakespeare não é hermético. Assim como Brecht não acreditava ser um “pecado” copiar partes de uma história que alguém já contou e nem no conceito de autor como um outro Deus, também acreditamos que não seja uma ofensa montar

Shakespeare desta ou daquela maneira ou ser “infiel” ao “original”. Ora, quanto mais grupos e outras culturas montarem a obra de Shakespeare “sob múltiplos olhares”, mais ele estará vivo, já que sua obra não é datada e pode sim ser lida de diversas formas. Pois, assim como a Teoria da Tradução não mais chama uma versão de infiel, mas a vê como uma escolha diferente do tradutor; também no Teatro Épico considera-se valiosa a diversidade de montagens. Já disse Heiner Müller sobre as peças de Brecht: “utilizar Brecht sem criticá-lo é traição” (MÜLLER, 2003, p. 55 apud GATTI, 2013). Desta maneira, é nossa missão, juntamente com coletivos e grupos de teatro como o Galpão e outros aqui citados, continuarmos “traindo” e não retraindo a obra do Bardo, fazendo isso História adentro e mundo afora.

Acreditamos que essa pesquisa contribui para a linha de pesquisa Literatura e Construção de Identidades ao passo que nos apresenta um Shakespeare localizado historicamente e nos mostra que ainda há escopo para estudar, tanto a obra do Bardo, quanto tantas outras montagens que assim como **R&J** do Galpão inova em sua forma, conteúdo, linguagem, os quais são formadores da identidade do grupo e se aproximam das formas épicas na construção de seus espetáculos.

Percebemos com essa pesquisa que Shakespeare faz sentido quando localizado nesse contexto de re-construção dialógica e histórica do Galpão. É como se “*to be or not to be*”, por meio não da aproximação, mas de um processo antropofágico, se transformasse em “*Tupi or not Tupi*” e o “*Why*” em “Uai sô”. Notamos que a mediação do grupo impede a mera e enganosa aproximação entre o texto em inglês do século XVI e a matéria social bruta do Brasil do século XX/XXI (principalmente por meio das canções populares, da atmosfera circense, dos *clowns*, da interação com o público).

Notamos também que a obra **GSV** de Guimarães Rosa é um ponto alto dessa mediação. Nela, o falar regional não se perde em regionalismo (como em **Os sertões** de Euclides da Cunha, por exemplo), tampouco Shakespeare é trazido em estado bruto para o sertão. Entretanto, essa não é a única mediação na montagem. Vemos que há também a âncora no mundo material e ideológico brasileiro e mineiro pelo cancionário e cenário e pela representação rebaixada das personagens, pela sua caracterização (figurino, maquiagem de *clown*) e atuação, repletas, ao mesmo tempo de complexidade e simplicidade.

Percebemos que essa simplicidade envolve um quadro complexo ao não indicar um realismo cênico típico, como o do teatro Naturalista. Ademais, o rebaixamento dos nobres no Galpão exige técnicas das mais elaboradas para o enfraquecimento das relações, como lirização e epicização, desde a entonação por meio da precipitação inesperada (não natural, não dramática) ao figurino, os quais não aparecem como cópias simples, mas demonstram a elaboração da montagem, a profundidade e complexidade do simples e da singularidade do Barroco Mineiro.

Por fim, é importante ressaltar que é quando todos os elementos analisados nessa dissertação entram em relação uns com os outros, que tudo isso “crepita” na brasa da precipitação e explode a contradição dialética que faz a tessitura e organiza essa excelente encenação. A montagem, independentemente do número de vezes que assistamos, nunca é igual, afina e desafina, e assim como no teatro, circo da vida, também com seus atores e atrizes, homens e mulheres. Pois então, “- O senhor [e a senhora]... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão”. (ROSA, 1994, p. 25)



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, J; NOE, M. **O Grupo galpão e o circo: uma estética do teatro brasileiro.** In: ALVES, J; NOE, M. (Org.). O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão. Belo Horizonte: PUC, 2006.

\_\_\_\_\_. ***Life Is An Inverted Circus: Grupo Galpão's Romeu E Julieta Adapted From Pennafort's Translation Of Shakespeare's.*** Ilha do Desterro. Florianópolis. N. 36. P. 265 – 281. Jan – jun -1999.

ARISTÓTELES. **Poética.** Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ARRIGUCCI Jr. D. **Teoria da Narrativa: Posições do Narrador.** In: Jornal de psicanálise. Instituto de Psicanálise - SBPSP. v. 31 – nº 57, p. 9-44, 1998.

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: Hucitec, 1999.

BARTHES, R. **Análise Estrutural da Narrativa. Pesquisas Semiológicas. Introdução à análise estrutural da narrativa.** Editora Vozes Limitadas. 1973.

BENJAMIN, W. **Teses sobre o conceito de História.** Ano.

\_\_\_\_\_. **O que é o Teatro Épico: um estudo sobre Brecht.** In: **Obras escolhidas vol. I: Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. **A tarefa do tradutor.** Tradução de Fernando Camacho. 2008.

BOHANNAN, L. ***Shakespeare in the Bush***. Natural History, Aug/Sept. 1966.

BOLLE, W. **Representação do povo a invenção de linguagem em Grande Sertão: Veredas**. Belo Horizonte. PUC MINAS. 2002. Disponível em [http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas\\_Scripta/Scripta10/Conteudo/N10\\_Parte\\_01\\_art28.pdf](http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta10/Conteudo/N10_Parte_01_art28.pdf) acesso em 15 de Dezembro de 2016.

BONNICI, T; ZOLIN, L. O. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª edição. EDUEM. Maringá: 2009.

BORGES, L. M. **Da narrativa no teatro ao teatro narrativo. Estudos sobre teatro**. Revista Cena 20. Outubro de 2012. Disponível em: <http://revistacena20.com.br/estudos-sobre-teatro/teatronarrativo>. Acesso em 25 de setembro de 2016.

BRANDÃO, C. A. L. **Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito**. Belo Horizonte: O Grupo, 1999.

\_\_\_\_\_. **Grupo Galpão: diário de montagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2003a. (Livro 1 Romeu e Julieta).

\_\_\_\_\_. **Romeu & Julieta**. CENALUSOFONA. Portugal. 2001. Disponível em <http://www.cenalusofona.pt/mem2001/romeu.html>. Acesso em 10 de Janeiro de 2017.

BLOOM, H. **Shakespeare: a invenção do homem**. Tradução José Roberto O'shea. Editora Objetiva. Rio de Janeiro. 2001.

BOQUET, G. **Teatro e sociedade: Shakespeare**. Editora Perspectiva. 1989. São Paulo.

BRADBROOK, M. C. **Themes and conversations of Elizabethan tragedy**. Cambridge University Press. Great Britain. 1973.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

\_\_\_\_\_. **Gesammelte Werke**. Editado por Suhrkamp Verlag em colaboração com Elisabeth Hauptmann. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1976.

BROOK, P. **O Ponto de Mudança**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1994.

\_\_\_\_\_. **O espaço vazio**. Apicuri. São Paulo. 2015.

CAMATI, A S. **A recriação do prólogo e da cena de abertura do texto shakespeariano Romeu e Julieta por Baz Luhrmann**. RECORTE– revista eletrônica ISSN 1807-8591 Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso / UNINCOR V. 13 - N.º 1 (janeiro-junho - 2016). Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/3031/2434>. Acesso em 27 de dezembro de 2016.

\_\_\_\_\_. **Questões de gênero e sexualidade na época e na obra de Shakespeare**. Scripta Uniandrade, v. 12, n. 2, jul.-dez. 2014. Disponível em: <http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/article/download/523/340>. Acesso em 20 de Outubro de 2016.

\_\_\_\_\_. **Shakespeare no Parque**. Em: AQUINO, Ricardo B. & MALUF, Sheila D. (orgs). **Dramaturgia e Teatro**. EDUFAL. Maceió. 2004

\_\_\_\_\_. **O travestimento como linguagem cênica em Shakespeare**. Em: IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Ano 2005. Disponível em <  
<http://portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Dramaturgia/O%20travestimento%20como%20I>

inguagem%20cenica%20em%20Shakespeare%20-%20Anna%20Stegh%20Camati.pdf > Acesso em 15 de Setembro de 2016.

\_\_\_\_\_ ; MIRANDA, C. A. (orgs): **Shakespeare sob múltiplos olhares**. Editora solar do Rosário. Curitiba. 2009

\_\_\_\_\_. **O teatro de rua brasileiro como arte pública: a megera domada do grupo UEBA**. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/22055/22055.PDF>

CAMPOS, C. A. **Zumbi, Tiradentes**, São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 7. Ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1985.

CARLSON, M. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. Editora da UNESP, 1997.

CHKLOVSKI, Viktor. **A arte como procedimento in Teoria da literatura: os formalistas russos**. Porto Alegre, Globo, 1976.

CLOWS DE SHAKESPEARE. Disponível em: <http://www.clowns.com.br/site2011/espeticulos/1/sua-inceleuca-ricardo-iii-2010>. Acesso em 14 de outubro de 2014.

COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. RJ: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Sinta o drama**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. **O teatro de Grupo e alguns antepassados**. Revista Próximo Ato: Teatro de Grupo (páginas 53-55). São Paulo. Itaú Cultural. 2011.

\_\_\_\_\_. **Nenhuma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética.** São Paulo: Expressão Popular, 2012.

\_\_\_\_\_; Estevam, D; Bôas Villas, R (orgs). **Agitprop: cultura política.** São Paulo: Expressão Popular, 2015.

\_\_\_\_\_. **Breve Mensagem aos Curingas e Não-Curingas: De Brecht a Boal, Ou Em Busca De Um Teatro Épico e Dialético.** Disponível em: <http://blog.esquerdaonline.com/?p=6076>. Acesso em: 29 de dezembro de 2016.

COSTA, F. **Grupo Galpão: A Mineiridade Na Cena Contemporânea.** IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador. 2008. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14402.pdf> acesso em 20 de Janeiro de 2017.

SOUZA, M. **A arte de (sobre)viver coletivamente: estudando a identidade do Grupo Galpão.** Belo Horizonte: UFMG, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rausp/v48n1/02.pdf>.

DIE ZEIT. **Kririk in Kurze.** Disponível em: <http://www.zeit.de/1977/14/kritik-in-kuerze> Berlim. 1977. Acesso em 06 de Janeiro de 2016.

\_\_\_\_\_. **Theater Piraten.** Disponível em: <http://www.zeit.de/1977/16/theater-piraten> Berlim. 1977. Acesso 06 de Janeiro de 2016.

DORT. B. **O Teatro e sua realidade.** Tradução Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DOMINGUES. I. **A tradução intersemiótica: a montagem de Romeu e Julieta para o grupo Galpão.** Editora UFMG. Belo Horizonte. 2005.

DUPRAT, A. C. D. Grupo Galpão: pensamento e obra. **HACER - História da Arte e da Cultura**: Estudos e reflexões, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <http://www.hacer.com.br/#!blank-1/le5iz>. Acesso em: 20 de Janeiro de 2016.

FLORY, A. V. **Literatura e teatro: encontros e desencontros formais e históricos**. Revista JIOP, número 1. Maringá, 2010.

\_\_\_\_\_; PASCOLATI, S. (orgs). **Teatro e Intermidialidade**. EDUEM. Maringá. 2015

EAGLETON, T. **Teoria Literária: uma introdução**. Tradução Waltersin Dutra. Martins Fontes. São Paulo. 1997

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. <http://www.itaucultural.org.br> Acesso em 02 de setembro de 2016.

GATTI, L. **O Fatzer de Brecht e o Fatzer de Müller**. ArteFilosofia N. 15. Ouro Preto. 2013. Disponível em [http://www.raf.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_15/\(95-118\)Luciano%20Gatti.pdf](http://www.raf.ufop.br/pdf/artefilosofia_15/(95-118)Luciano%20Gatti.pdf) Acesso em 10 de Fevereiro de 2017.

GALPÃO. Subtexto revista do teatro do galpão cine Horto. **Grupos de Teatro no Brasil: convergências e divergências**. Editora Argvmentvm: Minas Gerais. Número IV ano 2007. Disponível em: <http://galpaocinehorto.com.br/wp-content/uploads/2013/09/subtexto4.pdf>. Acesso em 23 de Outubro de 2016.

\_\_\_\_\_. **Subtexto revista do teatro do galpão cine horto. Grupos de Teatro no Brasil: convergências e divergências**. Editora Argvmentvm: Minas Gerais. Número V ano 2008. Disponível em: <http://galpaocinehorto.com.br/wp-content/uploads/2013/09/subtexto5.pdf>. Acesso em 22 de outubro de 2016.

\_\_\_\_\_. GALPÃO. Disponível em: <http://www.grupogalpao.com.br> Acesso em 19 de outubro de 2016.

GOMES, C. M. (1961) **William Shakespeare no Brasil** - Bibliografia. Separata do volume 79 (1959) dos Anais da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: MEC. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/anais/anais\\_079\\_1959.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_079_1959.pdf) Acesso em 20 de agosto de 2016.

GOMES, E. **Shakespeare no Brasil**. Ministério da Educação e Cultura. Serviço de documentação.

GUINSBURG, J\_\_\_\_ et al. (org.). **Dicionário do Teatro Brasileiro. Temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva/ SESC São Paulo, 2009.

HALL, S. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo** in <http://www.ufrgs.br/neccso/downloadtextos.html> acesso em 13 de julho de 2016.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

\_\_\_\_\_. **Quem precisa da identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HELIODORA, B. **O homem político em Shakespeare**. Paz e Terra. 2003.

\_\_\_\_\_. **Shakespeare – o que as peças contam**. Edições de Janeiro. Rio de Janeiro. 2014.

\_\_\_\_\_. **Shakespeare: sempre contemporâneo**. (org. Claudia Braga). **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **Shakespeare no Brasil**. Marlene Soares dos Santos & Liana de Camargo Leão (org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**, 321-334. Curitiba: Beatrice. 2008.

\_\_\_\_\_. **A Inglaterra e o Teatro Elisabetano**. Em: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns (orgs): **Shakespeare sob múltiplos olhares**. Editora solar do Rosário. Curitiba. 2009.

\_\_\_\_\_. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva. 1997.

HUTCHEON, L. ***Beginning to theorize adaptation. A theory of adaptation***. New York: Routledge, 2006. 1-32.

LACAN, J. O Seminário – livro onze – **Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar. 1985.

\_\_\_\_\_. O Seminário – livro cinco – **As formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar. 1999.

LEAO, L. **Korol Lir, de Grigori Kozintsev: Imagens, personagens e solilóquios**. Em: MALUF, S. D; DE AQUINO, R. B. (orgs). **Olhares sobre textos e encenações**. 2007

\_\_\_\_\_. **Shakespeare digital Brasil** (projeto da UFPR). <http://www.shakespearedigitalbrasil.com.br/>

LOPES, R. **A trajetória de Romeu e Julieta: do teatro inglês renascentista ao teatro popular brasileiro**. ArtCultura, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 155-168, jul.-dez. 2009.

LOWY, M. **Walter Benjamin - Aviso de Incêndio - Uma Leitura das Teses "Sobre o Conceito de História"**. São Paulo. Boitempo Editorial. 2005.



LUDOWYK.E.F.C. **Understanding Shakespeare**. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.

MABILLARD, A. **Words Shakespeare Invented**. *Shakespeare Online*. 2000. Disponível em < <http://www.shakespeare-online.com/biography/wordsinvented.html> > acesso em 20 de Fevereiro de 2017.

MAGALDI, S. **Um palco brasileiro**. In: \_\_\_\_\_. Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 1996.

\_\_\_\_\_. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **Tendências contemporâneas do Teatro Brasileiro**. Revista USP. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/viewFile/8963/10515>. Acesso em 19 de agosto de 2016. Acesso em 23 de outubro de 2014.

MAGNO, P. C. **O teatro do estudante**. Dionysos. Rio de Janeiro. n. 23, p. 3, 1978.

MARTINS, A. P. M. (org). **Visões e identidades brasileiras de Shakespeare**. Editora Lucerna. Rio de Janeiro. 2004.

MOREIRA, E L. **Grupo Galpão - Uma história de encontros**. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. **Blog do Galpão**.

Disponível em: <http://www.grupogalpao.com.br/blog/index.php/25-anos-de-encontros-10-teatro-livre-de-munich/>. Acesso em agosto de 2016.

\_\_\_\_\_. **Grupo Galpão reestrea Romeu e Julieta em Londres.** Disponível em [http://www.bbc.com/portuguese/videos\\_e\\_fotos/2012/04/120420\\_romeuejulieta\\_pc.shtml](http://www.bbc.com/portuguese/videos_e_fotos/2012/04/120420_romeuejulieta_pc.shtml). Acesso em 20 de janeiro de 2017.

MININE, R. **A nova Democracia que vive com o povo.** A NOVA DEMOCRACIA (jornal online). Disponível em: <http://www.anovademocracia.com.br/no-23/685--que-vive-com-o-povo>. Último acesso em 03 de setembro de 2016.

MÜLLER, H. **Fatzer ± Keuner**, in Werke 8, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998. Tradução brasileira de Ingrid Koudela in: Koudela (org.), Heiner Müller: o espanto no teatro. São Paulo, Perspectiva, 2003.

NETO, J. P. Em: **Marxismo e alienação:** KONDER, Leandro. 2ª edição. Expressão Popular. São Paulo. 2009.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro.** Direção de Tradução J. Guinsburg e Mária Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. **A análise dos espetáculos.** Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas.** Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PEIXOTO, F. **Brecht: vida e obra.** RJ: Paz e Terra, 1974.

PRADO, D. A. **História Concisa do Teatro Brasileiro.** São Paulo: Edusp, 1999.

\_\_\_\_\_. **Apresentação do teatro brasileiro moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. **João Caetano: o ator, o empresário, o repertório.** São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.

ROSA, G. **Grande sertão: veredas.** Nova Aguilar. São Paulo. 1994.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **Shakespeare e o pensamento renascentista** in Texto/Contexto. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. **Prismas do teatro.** São Paulo: Edusp/Unicamp/Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. **Teatro Moderno.** São Paulo, Perspectiva, 1977.

RISÉRIO, A. **Anos 70: Trajetórias.** São Paulo. Iluminadas. Itaú Cultural. 2005

SCHAPER. K. H. **Bertolt Brecht.** F. Ungar Pub Co. New York. 1977

SCHWARZ, R. **Grande-sertão e Dr. Faustus.** In: COUTINHO, Eduardo, F. **Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

\_\_\_\_\_. **A hora do teatro épico no Brasil.** RJ: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Sequências Brasileiras.** São Paulo: Cia das Letras, 1999.

SHAKESPEARE, W. **The complete work of William Shakespeare.** London. 1980.

\_\_\_\_\_. **Romeu e Julieta.** Tradução de Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira. 1937. 4ª Edição, 1968.

\_\_\_\_\_. **Romeu & Julieta** / William Shakespeare; tradução de Onestaldo de Pennafort; adaptação de Cacá Brandão – Belo Horizonte: Autêntica / PUC Minas, 2007.

SOUZA, P. J. G. **Documentário: Grupo Galpão em Londres - R&J no *Globe Theatre* ou Shakespeare pra Inglês ver**. Vidiolar S/A. Belo Horizonte, 2007.

SPURGEON, C. **A imagística de Shakespeare e o que ela nos revela**. São Paulo, Martins Fontes, 2006. Tradução de Bárbara Heliodora.

STEVENS, K; MUTRAN, M. **O teatro inglês da idade média até Shakespeare**. Global Editora. São Paulo. 1988.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

\_\_\_\_\_. **Teoria do drama burguês**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2004.