



***Romeu e Julieta* pelo Grupo Galpão:
Um corpo cómico para um cânone trágico**

Romeo and Juliet by Grupo Galpão: A comic body for a tragic canon

FRANCISCO BRUNO DE SOUSA

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa - FBAUL

francisco.bruno@edu.ulisboa.pt

Resumo

Duas famílias opostas em Verona: de um lado, uma jovem rapariga que nunca tinha pensado em casar, Julieta Capuleto; do outro, um jovem desesperado para amar, Romeu Montecchio. As atrizes e os atores penetram no espaço do Shakespeare's Globe Theatre em 2012 num alegre cortejo, cada qual com um instrumento musical...¹ A tragédia tem início! A proposta deste ensaio é investigar os princípios e dispositivos da adaptação em Shakespeare e a antropofagia cultural enquanto operador intermedial no *Romeu e Julieta* pelo Grupo Galpão, analisando a transmutação desta tragédia em um espetáculo musical simultaneamente popular e erudito, com forte vertente cômica e circense, contribuindo assim para uma melhor compreensão da pesquisa de linguagem desta *encenação galpaniana*.

Palavras-chave: Grupo Galpão – William Shakespeare – *Romeu e Julieta* – Intermedialidade – *Encenação galpaniana*

Abstract

Two opposing families in Verona: on one side, a young girl who had never thought of marriage, Juliet Capulet; on the other, a young man desperate for love, Romeo Montague. The actors and actresses enter the space of the Shakespeare's Globe Theatre in 2012 in a joyful procession, each carrying a musical instrument... The tragedy begins! The aim of this essay is to examine the principles and mechanics of adaptation in Shakespeare and anthropophagy as an intermedial

¹Romeu e Julieta - Grupo Galpão no Globe Theatre – 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=pNvTDEplX0o>.
Acedido em 14/11/2025.

operator in *Romeo and Juliet* by Grupo Galpão, analyzing the transmutation of this tragedy into a simultaneously low and high art musical performance, pervaded by a strongly comedic and circus-inflected dimension, contributing to a better understanding of the experimental ethos of the *Galpanian aesthetics*.

Keywords: Grupo Galpão – William Shakespeare – *Romeo and Juliet* – Intermediality – Galpanian aesthetics

Minibiografia do autor

Francisco Bruno de Sousa (Xico Bruno) é licenciado em Artes Cénicas e especialista em Educação em e para os Direitos Humanos na Diversidade Cultural, ambos pela Universidade de Brasília-UnB. É mestre em Estudos do Teatro pela Universidade de Lisboa e, atualmente, doutorando em Artes Performativas e da Imagem em Movimento.

Produtor cultural, bailarino, ator, docente e investigador, tem vindo a desenvolver projetos no âmbito das “danças urbanas”, cultura Hip Hop e em *Artes Performativas Participativas* com jovens em situação de privação de liberdade no Brasil e em Portugal, tendo como referência a obra de Gil Vicente.

| Introdução: Antropofagia como operador intermedial

O *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, foi publicado em 1928, no auge da efervescência modernista brasileira, e propôs uma nova forma de relação com o colonizador. Nessa perspectiva, no núcleo da prática antropofágica está o gesto ativo de devoração simbólica, de carácter rebelde e alegre, que valoriza os primeiros habitantes do Brasil e entende que a palavra do outro, europeia, hegemónica e elitista, deve ser ingerida, digerida e transformada. O conceito de antropofagia determina a possibilidade de questionar o sistema colonial e, simultaneamente, abre caminho para se pensar a identidade brasileira na sua complexidade (Cândido e Silvestre 246). A renovação da literatura brasileira neste período foi marcada pelo hibridismo e pela transculturação, que opera através do processo digestivo da absorção do estrangeiro, contribuindo para a originalidade brasileira. Neste sentido, o movimento modernista, nas suas diversas facetas, reverberou profundamente em todos os campos artísticos, atingindo diversas camadas socioculturais brasileiras. Como afirma Oswald de Andrade: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (7).

Enquanto instrumento literário e cultural, essa deglutição instaurou um processo de (re)apropriação crítica e de subversão dos códigos estéticos e ideológicos até então legitimados pelo legado europeu. Para os autores Wesley Roberto Cândido e Neles Alves Silvestre, a antropofagia apresentava-se como a via possível para renovar as artes na América Latina, oferecendo a postura crítica que faltara à produção dos românticos. Embora marcada por um ímpeto de rutura e de contestação à herança colonial, evidenciando os paradoxos da formação sociocultural brasileira, a proposta de Oswald revela também um movimento dialético. A antropofagia seria um meio de promover uma união verdadeiramente igualitária entre os seres humanos, ao evidenciar o caráter de interdependência que estrutura a experiência humana (Oswald 243–245).

Cândido e Silvestre estabelecem uma importante interlocução entre autores sobre a relevância da relação entre culturas distintas. Nesta perspectiva, Roberto Ribeiro (2008)² indica que não se trata de uma simples relação de influências de uma transformação mútua; já o teórico cultural indiano Homi K. Bhabha (1991)³ afirma que o híbrido desafia a autoridade dominante porque rompe com a ideia de uma origem cultural pura e obriga ao reconhecimento da diferença. Esse híbrido emerge nos *entre-lugares*, que são os espaços intersticiais onde novos significados são produzidos a partir do encontro e do confronto entre culturas. De forma convergente, Silviano Santiago (2000)⁴ entende esses *entre-lugares* como espaços de assimilação, aprendizagem e resistência. Assim, tanto para Bhabha como para Santiago, o processo antropofágico constitui um espaço privilegiado de contacto, fricção e reinvenção cultural (Cândido e Silvestre 248).

Tal como o ato antropofágico, a intermedialidade implica devorar, reaproveitar e incorporar outras formas expressivas, como o teatro, o cinema, a música e a *performance*, podendo gerar uma nova síntese estética. Deste modo, o trabalho de adaptação de *Romeu e Julieta* pelo Grupo Galpão pode ser interpretado como um processo *antropofágico-intermedial*, em que o empréstimo de elementos de diferentes meios não resulta numa mera colagem, mas numa

² Ribeiro, Roberto C. 2008. “Duplo estilete: crítica e ficção em Silviano Santiago.” Tese de doutoramento. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

³ Bhabha, Homi K. 1991. “A questão do ‘Outro’: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo.” In *Pós-Modernismo e Política*, editado por H. B. Holanda, 177-203. Rio de Janeiro: Rocco.

⁴ Santiago, Silviano. 2000. “O entre-lugar do discurso latinoamericano.” In *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, 11-28. Rio de Janeiro: Rocco.

transformação criativa no seu próprio território cultural. Encenar um texto teatral clássico no espaço público é também um gesto político, democratizando o acesso à obra de Shakespeare, frequentemente associada às elites culturais e literárias. “*Tupi or not tupi that thes question*” (Andrade 7).

| Adaptação e transmediação de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare

Conforme defende Harold Bloom em sua apaixonada, mas eurocêntrica, análise: “Sem Shakespeare, não haveria cânone” (Bloom 1994, 53). William Shakespeare e Dante Alighieri ocupam o centro do cânone literário, sendo superiores a todos os outros escritores ocidentais em acuidade cognitiva, energia linguística e poder de invenção (57). As adaptações de dramas de Shakespeare vão, retroativamente, reforçando o cânone e até à publicação do livro de Kamilla Elliott *Theorizing Adaptation* (2020) as publicações e estudos de adaptação em torno de Shakespeare eram já 3.288. Para se ter uma ideia da disparidade entre autores, a segunda posição nesta lista de autores era ocupada por Jane Austen, com apenas 406 publicações de adaptação das suas obras. Shakespeare supera, em número, todos os outros autores somados (Elliott 36-38, tradução minha).

Até a escritora e dramaturga portuguesa Natália Correia escreveu uma peça existencial pós-simbolista intitulada *D. João e Julieta*, onde os personagens que intitulam o drama estabelecem uma relação arquetípica (Nascimento Rosa, 2023). Nesta versão, *D. João*, que representa o protótipo dos sedutores, entra em cena para seduzir e cinge a máscara com a memória erótica-lutuosa do *Romeu shakespeareano* (Nascimento Rosa 42). Este é um bom exemplo de como a adaptação consegue adicionar variações que contribuem para a sobrevivência de uma fonte primária em novos ambientes e com mudanças acentuadas (Dryden, [1680]1975 – referido por Elliot 41, tradução minha)⁵. Kamilla Elliott insiste que todos os estudos de adaptação desconstroem a fidelidade e a supremacia dos originais: “De facto, a principal tarefa do adaptador é saber o que seleccionar e o que descartar de um texto-fonte, o que requer não apenas gosto e julgamento estético, mas também infidelidade à fonte” (18, tradução minha).

⁵ Dryden, John. 1680/1795. “Preface Concerning Ovid’s Epistles.” In *The Works of the British Poets, with Prefaces, Biographical and Critical*, editado por by Robert Anderson, vol. 6, 346–50. Londres: John & Arthur Arch.

O próprio Shakespeare foi um adaptador, dominando bem a arte de apropriar-se de mitos, contos de fadas, histórias e crônicas dos seus contemporâneos (Sanders 26-59). É importante realçar que antes de pertencer ao cânone literário ocidental, Shakespeare teve de servir a realeza e um público popular diverso. Julie Sanders observa que as suas peças são uma manta de retalhos, numa possível reinterpretação de textos e versões orais conhecidas. O filologista germânico Bernhard ten Brink defende que Shakespeare foi um grande adaptador, mas a questão essencial é o que ele fazia com o material de que se apropriava: “Shakespeare criou uma tragédia de valor imperecível a partir de um poema de valor efêmero” (109, tradução minha). Esta afirmação pode ser contestada.

Com efeito, o estudo realizado por Cláudia Márcia Mafra de Sá, na sua tese de doutoramento, aponta as possíveis influências de Shakespeare para *Romeu e Julieta*:

Antes da versão Shakespeariana (1591 e 1595) já existia um poema publicado em *The tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562), do poeta inglês Arthur Brooke. Assumidamente, o poema de Brooke foi uma paráfrase de *Romeo e Giulietta* (1554), texto em prosa do italiano Bandello. Esse texto, publicado na Itália, foi traduzido posteriormente e publicado no segundo volume da coleção de contos *The palace of pleasure* (1565) na Inglaterra. Há ainda a novela escrita por Luigi da Porto e publicada em meados de 1530 sob o título *Novellamente ritrovata di due nobili amanti*; em português, *História atualizada de dois nobres amantes*. Há referências aos *Montheccchi e Capelletti* até mesmo na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

(Mafra de Sá 11, ênfase minha).

Sendo as fontes da lenda de *Romeu e Julieta* italianas, é possível que Shakespeare tenha tido conhecimento delas por meio de duas adaptações inglesas, ambas rastreáveis até ao original italiano, por intermédio de uma versão francesa. Brink acrescenta que a versão em prosa do britânico William Paynter, que surgiu no ano de 1567, é essencialmente uma reprodução fiel do modelo francês; já no conto versificado de Arthur Brooke, a narrativa estendia-se por meses, num desenvolvimento poético considerável, com diversos detalhes modificados e enriquecidos, mas que Shakespeare concentrou em poucos dias na sua peça teatral (Brink 106-109). Como afirma o encenador Peter Brook: “A vida, no teatro é mais compreensível e intensa porque é mais concentrada. A limitação do espaço e do tempo criam essa concentração” (Brook 8, tradução minha). A transição de um *medium* para outro implica, portanto, sempre uma adaptação.

Lars Elleström observa que a maioria dos estudos sobre adaptação tende a operar de forma limítrofe, restringindo-se às fronteiras do seu próprio campo de análise, a exemplo da adaptação de um romance para o cinema. O autor defende que a estrutura teórica da adaptação deve ser compreendida no âmbito da relação entre transformação e transferência de forma e de conteúdo entre todos os tipos e formas de arte, propondo assim uma expansão dos estudos da adaptação para um contexto mais amplo de intermedialidade, aplicável a todas as áreas de investigação que envolvem múltiplos tipos de *media*. Na teoria defendida por Elleström, o termo transmediação é entendido como o processo através do qual as características de um meio ou produto medial são transferidas, transformadas ou reconfiguradas noutro meio. A transmediação de produtos mediáticos específicos coincide em muitos casos, com a própria adaptação, não sendo fácil estabelecer uma fronteira clara entre ambos os conceitos (2017, 15-16 versão PDF).

Elleström é categórico ao afirmar que “nenhum produto medial é original em si mesmo” (14 versão PDF). Neste contexto, o termo *original* designa simplesmente a fonte, enquanto *versão* se refere ao novo produto medial que pode ser comparado de forma significativa ao original. À luz dessa perspectiva, *Romeu e Julieta* é, simultaneamente, uma *versão* de narrativas prévias e um *original* para todas as suas posteriores reinterpretações: as produções audiovisuais, a ópera de Charles Gounod, o bailado de Sergei Prokofiev, o musical *West Side Story*, entre outros. Shakespeare transmediou a história dos jovens apaixonados, transformando um enredo literário num acontecimento teatral, inaugurando assim uma longa cadeia de novas transmediações ao longo dos séculos.

| Grupo Galpão: da criação coletiva à peça *Romeu e Julieta*

Um galpão, ou armazém, é um espaço amplo sob uma única cobertura, geralmente utilizado como depósito de veículos, materiais e outros produtos de natureza logística. Foi precisamente este o nome adotado por um dos mais longevos grupos de teatro brasileiro, por ter sido o local onde inicialmente ensaiavam, refletindo, assim, a ideia de um espaço vazio, amplo e livre, propício à criação e ao trabalho coletivo.

O Grupo Galpão foi criado em 1982, em Belo Horizonte — Minas Gerais, região centro-oeste do Brasil, após a participação de Teuda Bara, Eduardo Moreira, Wanda Fernandes e Antônio

Edson num curso ministrado por dois investigadores do Teatro de Munique – Kurt Bildstein e George Froscher – ambos estudiosos de Bertolt Brecht, Vsevolod Meyerhold, Pina Bausch e Tadeusz Kantor. Como resultado dessa experiência, os quatro fundadores do Galpão, juntamente com outros universitários apresentaram na rua o espetáculo *A alma boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht. Ao longo da sua trajetória, o Grupo Galpão encenou textos clássicos, mas, desde muito cedo, desenvolveu também a prática da criação coletiva, escrevendo peças em conjunto e explorando processos colaborativos. Paralelamente, o grupo adaptou e transmediou narrativas, rituais e festejos da cultura popular, incorporando-os nas suas encenações, tanto na rua como no palco. Essa dinâmica criativa que combina tradição literária, experimentação estética e diálogo com manifestações populares tornou-se uma das marcas distintivas do Galpão, cuja influência sobre outros grupos e coletivos teatrais é inegável. O reconhecimento do seu impacto ampliou-se ainda mais no campo académico, através da publicação de textos, estudos e os *diários de montagem*, que documentam os processos criativos da companhia.

Em 1989 o Grupo Galpão teve a oportunidade de realizar uma breve formação com Jerzy Grotowski e Peter Brook, sendo este último quem mais influenciou o trabalho do grupo, conforme se indica em *O diário de montagem de Romeu e Julieta* (2014).⁶ O dramaturgo e teatrólogo do grupo, Cacá Brandão, observa que Peter Brook sempre o fascinou, considerando a sua obra como uma espécie de “religião” e afirmando que os membros do grupo haviam se tornado seus “fiéis noviços” (Brandão 2014, 34). Ao estudar Brook, Brandão encontrou legitimação teórica para a proposta criativa do encenador do espetáculo, Gabriel Villela.

Peter Brook iniciou, na década de setenta, uma extensa investigação cénica de carácter experimental fora dos tradicionais edifícios teatrais, realizando diversas apresentações em ruas, hospitais, cafés, ruínas históricas, aldeias africanas, garagens norte-americanas, parques municipais, entre outros espaços não convencionais. Durante aproximadamente três anos, o público, que outrora permanecia invisível aos intérpretes, passou a estar em contacto direto com o elenco, “tendo como único recurso de iluminação o sol que, imparcial, unia espectadores e elenco sob a mesma luz; o espaço é o mesmo para todos os que ali estão” (Brook 5). Sob essa influência,

⁶ Os *Diários de Montagem do Grupo Galpão* foram publicados pela primeira vez em 2014, todos assinados por Cacá Brandão, a partir de manuscritos quotidianos dos ensaios e encenações do grupo e oferecem um mergulho no percurso de criação de *Romeu e Julieta*, entre outras obras. Mais informações disponíveis em: <https://www.lojagrupogalpao.com.br/livros/colecao-diarios-de-montagem-grupo-galpao>.

o Grupo Galpão foi progressivamente enriquecendo o seu próprio estilo, centrando-se no teatro isabelino.

Estudando a origem do teatro elisabetano, encontramos a legitimação teórica de uma das intuições cênicas do diretor: ancorar a tragédia no solo da cultura popular e infantil. Nas montagens e nos textos de Peter Brook encontramos apoio para a introdução da técnica circense, a relação acrobática entre o corpo e a palavra, a potência e a imediaticidade do verso shakespeariano, a estética do palco vazio e o tempo teatral dinâmico.

(Brandão 2014, 103).

Romeu e Julieta pelo Grupo Galpão consolidou-se em duas versões entre 1993 e 1995. Por ocasião das celebrações dos 30 anos de existência da companhia foi criada uma terceira encenação do espetáculo, apresentada no festival *Globe to Globe*,⁷ que decorreu no Shakespeare's Globe Theatre em Londres, em 2012. Como o espetáculo fora originalmente concebido para ser representado em semicírculo com todos os elementos expostos (Brandão 2014, 53), a arquitetura do teatro londrino não se revelou estranha à proposta dessa *encenação galpaniana*.

Ficha técnica do espetáculo:

Conceção e direção: Gabriel Villela; Dramaturgia e textos do narrador: Cacá Brandão; Tradução: Onestaldo de Pennaforte; Cenografia: Gabriel Villela; Treino em esgrima: Maqui; Investigação musical: Gabriel Villela / Grupo Galpão; Adereços: Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão.

Elenco da versão londrina:

Antônio Edson (Narrador), Beto Franco (Príncipe / Sr. Capuleto), Eduardo Moreira (Romeu), Fernanda Viana (Julieta), Inês Peixoto (Sra. Capuleto), Júlio Maciel (Benvólio), Lydia Del Picchia (Sansão / Criado Capuleto), Teuda Bara (Ama), Rodolfo Vaz (Mercúcio) e Paulo André (Teobaldo / Frei Lourenço).

Romeu e Julieta parece ter sido o responsável por uma viragem nas relações de espaço e cena do grupo, para além da sua consagração no cenário brasileiro e internacional. Foi a primeira vez que o grupo levou um espetáculo da rua para o palco como explica o ator do grupo Beto Franco:

⁷ *Globe to Globe Festival* ocorreu em 2012 como parte das celebrações dos Jogos Olímpicos de Londres e do *World Shakespeare Festival*. Durante seis semanas o *Shakespeare's Globe Theatre* acolheu companhias teatrais de todo o mundo, sem recurso a legendagem para o público.

A gente pensou o *Romeu e Julieta* pra rua, mas como a gente foi pro palco e deu certo, a partir do *Romeu e Julieta* a gente já tentou para outros espetáculos, o *Molière imaginário*, por exemplo, o *Um trem chamado desejo* – no Trem mais ou menos, porque não dá pra fazer na rua, mas dá pra fazer em ginásios – e *Um homem é um homem*, espetáculos que são de rua, mas você faz no palco tão bem quanto se fizesse na rua.

(Franco 2008, citado por Gontijo 85).⁸

Em conjunto com o elenco, o dramaturgo do grupo propôs uma nova organização para *Romeu e Julieta*. À medida que os ensaios e experimentações avançavam, em vez de se manter a divisão em atos, criou-se um conjunto de títulos para as cenas: *O poder do príncipe*, *O estado amoroso de Romeu*, *A lista de convidados*, *A morte de Mercúcio*, *Duelo entre Romeu e Teobaldo*, *Despedida de Romeu*, *Morte de Julieta*, entre outros. Além disso, definiram-se alguns critérios para esta encenação: os textos expressivos deveriam permanecer, enquanto os descritivos seriam reduzidos, devendo haver contraste entre rapidez e lentidão, horizontalidade e verticalidade, ação e lirismo (Brandão 2014, 24–57). Durante o processo, o elenco foi incentivado a procurar independência, numa busca por autonomia que lhe permitisse propor e criar, sem depender inteiramente de um futuro encenador. Numa dessas ocasiões, aliás, o encenador Gabriel Villela dirigiu-se de forma incisiva a um ator do elenco, durante os ensaios com as *mulheres-bonecas*.⁹ “Eu não sou ator. O ator é você, e é você que tem de sugerir. Tenha inteligência teatral” (Brandão 2014, 85). Reconhece-se aqui uma alusão a Peter Brook, que afirma: “O ator deve ser sempre estimulado a encontrar o seu próprio caminho” (Brook 96).

Brandão recorda que se sentiu instigado a aproximar Shakespeare do barroco de Minas Gerais e da estética literária de Guimarães Rosa,¹⁰ incorporando-a, sobretudo, nos textos do Narrador. Durante o processo de ensaios de *Romeu e Julieta*, um importante ensinamento de Peter Brook foi tido em consideração: o corpo deve impulsionar a fala. O elenco passou a memorizar o texto sobre uma corda bamba e “mesmo que o canto desafinasse, a trepidação do andar devia

⁸ Franco, Beto. 2008. Entrevista concedida a João Marcos Machado Gontijo para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador. Em Belo Horizonte.

⁹ As *mulheres-bonecas* são grandes figuras animadas utilizadas em *Romeu e Julieta*, conduzidas pelos atores de forma jocosa e sexualizada, para dar início à cena do baile de máscaras dos *Capuletos*. Representam as damas convidadas para o festejo e como o próprio nome adotado pela encenação sugere são figuras femininas de contornos isabelinos (da cabeleira ao vestuário), mas apresentam apenas a parte superior do tronco.

¹⁰ Guimarães Rosa, autor e poeta brasileiro proveniente de Minas Gerais. Tinha um estilo próprio, mas frequentemente é associado a uma fase mais tardia do modernismo brasileiro.

manter-se” (Brandão 44). O encenador defendia que essa era a forma de preservar a ligação com os pressupostos de Brook e com o impulso interior da fala. Para além disso, o ambiente dispersivo das ruas, proposto para esta *encenação galpaniana*, exigia uma exposição corporal nítida e franca perante o público. O elenco não deveria viver as emoções, isso cabia ao público. Atores e atrizes representam e teatralizam para os espectadores e, neste jogo, o uso da *triangulação*¹¹ potencializa o envolvimento destes últimos, fazendo-os participar no conflito da peça, como tradicionalmente ocorre também no teatro popular (Brandão 2014, 45–92). Por fim, trata-se de um espetáculo que, para além da sua muito grande qualidade narrativa e poética, revela uma rigorosa limpeza nos gestos e movimentos corporais do elenco, bem como coreografias, partituras e *gags* físicos de execução exemplar.

Brandão relata que cortou cerca de um terço da peça, preservando o essencial do trágico e potencializando o cómico, em consonância com as intenções cénicas da encenação. Escolheu-se a tradução de Onestaldo de Pennaforte pela sua fidelidade ao texto original para que pudesse haver uma “infidelidade” produtiva em relação ao texto canónico. Num primeiro momento foi fundamental estabelecer uma relação de fidelidade com Shakespeare, entrelaçando-o com a linguagem do sertão de Guimarães Rosa, mas com os devidos cortes para abreviá-la, intensificá-la e conformá-la ao elenco. A este respeito, o dramaturgo observa:

Cortar o Bardo foi talvez a tarefa mais dolorosa. O que se perdia doía em mim, à noite. Sentia o peso da responsabilidade que me tocava em relação ao teatro, à literatura e à história da arte. Comparando as várias traduções disponíveis ficamos com a de Onestaldo de Pennaforte por três razões: a fidelidade às intenções e expressões do texto original; o rigor clássico com que se poderiam contrabalançar as “heresias”, inversões e perversões maneiristas pretendidas por um diretor que proclamava que “tudo que é bonito é absurdo”; e, principalmente, pelo fato de as rimas e os ritmos do verso conseguirem estabelecer no ouvinte certa velocidade e pulsação adequadas à “tragédia da precipitação” com que concebemos a história do casal.

(Brandão 2014, 104).

¹¹ A triangulação é um recurso de origem incerta, sendo amplamente usada no teatro de marionetas. Este método serve para direcionar a atenção do público para os elementos da cena, seja para revelar a reação de uma personagem ou para enfatizar a importância de um objeto específico. O boneco – ou o ator/atriz – interrompe a ação, dirige o olhar para o público, volta a olhar para o objeto e retoma a ação. Forma-se, assim, um triângulo entre o objeto, a personagem que atua e o público. Este processo também define o foco da cena e capta a atenção do espectador (Beltrame 27).

Segundo as notas do próprio Pennaforte, houve uma enorme preocupação em seguir a poética do texto original. Com exceção de apenas um verso, o tradutor transpôs para a língua portuguesa esta estrutura tal como foi concebida por Shakespeare (Mafra de Sá 18). Segue-se uma comparação entre o texto original, a tradução de Pennaforte e a adaptação de Brandão, por esta ordem. Assim, percebe-se, no trecho apresentado, que a encenação galpaniana mantém uma grande proximidade com o texto original, apesar da mescla de códigos artísticos:

Romeo:

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

Juliet:

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

Romeu:

Devo continuar a ouvir
ou responder-lhe?

Julietta:

Em ti, só o teu nome é
que é meu inimigo!
Tu não é um
Montecchio? Não é
um pé,
Nem a mão, nem um
braço, nem um rosto,
Nada do que compõe
um corpo humano.
Toma outro nome! Um
nome! Mas, que é um
nome?
Si outro nome tivesse
a rosa, em vez de rosa,
Deixaria de ser por
isso perfumosa?
Assim também,
Romeu, si não fosses
Romeu,
Terias, com outro
nome, esses mesmos
encantos
Tão queridos por mim!
Romeu, deixa esse
nome
E, em troca dele, que
não faz parte de ti,
Toma-me a mim, que
já sou toda tua!

Romeu:

Devo continuar a ouvir
ou responder-lhe?

Julietta:

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

A proximidade com o texto original foi relevante e instigante nesta *encenação galpaniana*, apesar de diversos personagens terem sido cortados. “Optei, portanto, por privilegiar as falas que

expressavam a situação conflituosa dos personagens diante da hostil Verona, de seus habitantes e de suas famílias” (Brandão 2014, 12). Podemos estabelecer uma certa relação entre a importância da adaptação e os processos de investigação de linguagem em textos canônicos de artes performativas:

[...] as repetições são tão vitais quanto as variações para sobreviver e prosperar em novos ambientes quando outros organismos não o fazem. Manter características vantajosas é tão essencial para uma adaptação bem sucedida quanto desenvolver novas características. A adaptação nunca abandona completamente o passado nem abraça inteiramente o novo: recusa-se a esquecer, mesmo enquanto segue em frente. Nunca permite que algo morra ou renasça completamente. Está sempre nos retendo atrás, ao mesmo tempo em que nos empurra para a frente. Não nos permite descartar nada definitivamente e, no entanto, nunca nos permite permanecer do mesmo modo: algo antigo sempre vem com algo novo; algo tomado de empréstimo é sempre renovado.

(Elliot 306, tradução minha).

| Entre a Farsa e a Tragédia

A *encenação galpaniana* de *Romeu e Juliet* foi idealizada e apresentada, fundamentalmente, na rua, para um público transeunte que podia não estar à espera do início do espetáculo, à exceção das apresentações realizadas no *Shakespeare's Globe Theatre*. Assim, entre diversas escolhas de encenação, não se pode negar um certo apelo à corporalidade burlesca, que por vezes se sobrepõe ao texto, numa estética celebrativa e farsesca destinada tanto a conhecedores como a não conhecedores de Shakespeare. Felícia Johansson indica, precisamente, que a farsa enquanto género teatral se caracteriza pela ênfase na teatralidade, na arte da cena e na técnica corporal, além de se relacionar intrinsecamente com o riso e com a mentira (2014, 71). Patrice Pavis reforça: “A farsa, género ao mesmo tempo desprezado e admitido, mas popular, em todos os sentidos do termo, valoriza a dimensão corporal da personagem e do ator” (2011, 164). A farsa é também caracterizada pela sua impureza, acolhendo *outros mediums*, sendo esta uma das suas principais características.

Fátima Chinita observa que o hibridismo se faz sentir logo na génese da prática teatral, pois que já na Antiguidade Grega se combinava texto, atuação, música e dança (2025, 2). Especificamente na *encenação galpaniana* observamos uma apropriação que vai do caricato, que provoca o riso fácil, ao poético, patente no trágico. Esta ampla investigação de linguagem exige

do elenco não só uma corporealidade circense mas também um enorme cuidado técnico em torno da métrica e do ritmo shakespearianos. O grupo explora o hibridismo genérico, apropriando-se da farsa, da comédia e da tragédia e combinando de modo exímio corpo com fala.

Romeu e Julieta é um drama universalmente reconhecido como uma tragédia, mas o Grupo Galpão recorreu a toda a estrutura cômica já presente no texto de Shakespeare, aproximando-o de uma lógica e estética circense popular, envolta num universo musical folclórico brasileiro, onde o corpo farsesco do elenco é explorado ao máximo. A perspicaz análise de Susan Snyder indica que a peça se distingue das outras tragédias de Shakespeare por “tornar-se” trágica, em vez de o ser desde o início. Outras tragédias apresentam inversões, mas neste drama percebe-se que a inversão é tão latente que, basicamente, se constitui como uma mudança de género. A ação e os personagens começam em padrões familiares, alimentados por enganos amorosos e pelo casamento como tema central, características típicas da comédia, mas depois são transmutados para compor o padrão trágico, algo que Shakespeare não voltou a fazer. Assim, Snyder esclarece:

Comédia e tragédia, sendo formas opostas de apreender o mundo real, projetam os seus próprios mundos opostos. O mundo trágico é governado pela inevitabilidade. No mundo cômico, a “evitabilidade” é assumida; em vez da adesão heróica ou obstinada a um único curso, a comédia endossa mudanças oportunistas e acomodações realistas como meios para um fim de nova ordem social.

(Snyder [1970] 2008, tradução minha).

Durante os primeiros ensaios da peça *Romeu e Julieta* abertos ao público, na cidade Ouro Vermelho em Minas Gerais, Gabriel Villela recorda que a colaboração dos espectadores foi essencial para a construção do espetáculo: o público aplaudia, gritava e opinava. Até o facto de alguns dos espectadores se dispersarem em determinados momentos foi tido em conta pelo encenador, que analisou tais “fugas” como parte do processo. A população, de certa forma, ditava as regras. Os “perigos” sempre fascinaram o Grupo Galpão e para mesclar o erudito com o popular é necessário regressar às origens (Campos 81–113).

O espetáculo *Romeu e Julieta* pelo Grupo Galpão é fértil em comicidade circense e o uso de andas está presente nas encenações de rua do grupo por, segundo o ator Eduardo Moreira, serem extremamente úteis para permitir que o público veja e ouça melhor os atores e atrizes. Durante os ensaios de *Romeu e Julieta*, o encenador Gabriel Villela fazia com que o elenco declamasse as

suas falas enquanto se equilibrava sobre uma trave de cinco centímetros de largura colocada a cerca de dois metros de altura do chão, que tinha de ser percorrida (Brandão 2014, 45). Logo na sua primeira entrada em cena na peça, o ator que interpreta Romeu surge sobre andas, segurando um chapéu-de-chuva, ao mesmo tempo que canta e toca acordeão [Fig. 1], o que permite imaginar o exigente treino pelo qual passou. Julieta usa sapatilhas de ponta de bailado clássico, tal como a atriz que interpreta o papel de sua mãe. Simbolicamente, as personagens Romeu e Julieta encontram-se “nas alturas”, apaixonados e em permanente risco de queda.



Figura 1 – Entrada de Romeu, cantando e tocando em cima das suas andas.

Fonte: *Romeu e Julieta* - Grupo Galpão no Globe Theatre – 2012, Villela 2014, 10’45.

A maquilhagem do elenco é composta por uma lista vermelha na linha do nariz e base branca na face, que enfatiza a área da boca e evoca o universo circense e o mamulengo popular brasileiro. Mercúcio é o único que usa o nariz vermelho de palhaço de circo, o que pode ser justificado pelo facto de ser uma personagem com uma forma e falas mais jocosas. Assim, algo que já está explícito no texto de Shakespeare é ainda mais acentuado na *encenação galpaniana* pela sua relação com a Ama. Aliás, a Ama veste um traje simples e rústico, mas o detalhe no traje que mais chama a atenção são dois enormes sacos pendurados dos ombros e descaídos até à cintura, numa clara objetificação e troça libertina, simulando os seios de uma aia. O linguajar e os gestos da Ama são inapropriados, em contraste com a sua função de cuidar de uma adolescente da estirpe de Julieta.

A *encenação galpaniana* também se apropria das técnicas de interpretação *clownesca* e da estética do palhaço de circo. O palhaço está associado ao circo e a manifestações populares, ao passo que *clown* é o nome que se dá ao palhaço de teatro, cuja formação técnica advém das influências europeias:

A palavra *clown* vem de *clod*, que se liga, etimologicamente, ao termo inglês ‘camponês’ e ao seu meio rústico, a terra. Por outro lado, palhaço vem do italiano *paglia* (palha), material usado no revestimento de colchões. A primitiva roupa desse cômico era feita do mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado e afofada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro colchão ambulante, protegendo-o das constantes quedas.

(Ruiz 1987 citado por Gomes 2, ênfase minha)¹²

Existem dois tipos clássicos de *clowns*: o *Branco* e o *Augusto*. O *clown Branco* encarna a figura do patrão: intelectual, cerebral, de comportamento mais rígido e maquilhagem branca. No Brasil, é conhecido como Secundário ou Escada. Já o *Augusto* é ingênuo, emocional e desajeitado; está sempre sujeito ao domínio do *Branco*, mas geralmente acaba por vencê-lo pela astúcia, fazendo triunfar a sua ingenuidade. Ambos se constituem como opostos complementares (Ferracini 2001, citado por Gomes 2011, 22).¹³ Em Portugal, por sua vez, existe o *palhaço rico* e o *palhaço pobre*, frequentemente utilizados como metáfora das desigualdades sociais e culturais; distinguem-se visualmente entre si, como o *Branco* e o *Augusto*, mas são típicos da tradição circense. Na encenação do Grupo Galpão, que por fim propõe um jogo entre os disparates e a seriedade das suas personagens, esta dualidade visual não se verifica. Pelo contrário, observa-se uma aglutinação de elementos dos *Branco*s e dos *Augustos* ao longo de todo o espetáculo. As personagens mais cômicas, a Ama e Mercúcio, recorrem a uma linguagem plena de trocadilhos muitas vezes de caráter sexual e marcada pelo exagero. Mercúcio e a Ama são uma autêntica dupla cômica: ela é, possivelmente, o *clown Branco* e ele o seu *Augusto*.

Após a morte de Mercúcio, o ator Rodolfo Vaz passa a usar um nariz branco, participando sobretudo nos acompanhamentos musicais, gesto que além de atender a uma necessidade técnica do espetáculo sugere também a *presença fantasmagórica* da personagem que interpretara. O Sr. Capuleto mantém um registo interpretativo mais sério, sustentando um tom rigoroso durante todo

¹² Ruiz, Roberto. 1987. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen, Minc.

¹³ Ferracini, Renato. 2001. *A arte do ator*. Campinas: Editora da Unicamp.

o espetáculo, enquanto a Sra. Capuleto transita ocasionalmente para a comicidade. Um exemplo disso mesmo é a piada física durante a cena da morte de Teobaldo: quando ela baixa a perna do personagem morto, o ator levanta um braço; quando ela baixa o braço, ele ergue novamente a perna. Possivelmente aqui ela atua como *Escada* para o *gag* dele. Neste momento o Príncipe entra em cena em cima do veículo e lança uma rosa para um ator ao seu lado e outra para o Teobaldo “morto no chão”, que a apanha, surpreendendo assim o público.

| Infantilidade para amar e morrer: entre a música e a voz

Historicamente, nas peças de Shakespeare, a música desempenhava um papel relevante; há registros da sua utilização em diversas obras, podendo encontrar-se aproximadamente trezentas marcações de cena que indicam a introdução de música. A canção “Where Gripping Grief”, atribuída a Richard Edwards (1532–1566), foi adaptada por Shakespeare para ser cantada em *Romeu e Julieta* (Zwilling 2016, citada por Mafra de Sá 82).¹⁴ A música e as canções também são fundamentais na prática do Grupo Galpão. Como se pode observar abaixo [Fig. 4], num registro do primeiro elenco de *Romeu e Julieta* (1992), cada ator detém um instrumento; cada um desenvolveu uma relação específica com determinada sonoridade musical, explorada no cortejo inicial e final do espetáculo, bem como em diversos outros momentos. O carro (carrinha de veraneio) era utilizado para transportar parte do cenário e os próprios membros do grupo por várias regiões do Brasil, além de desempenhar um papel fundamental na encenação, funcionando como uma versão contemporânea das antigas carroças alegóricas das trupes itinerantes.

¹⁴ Zwilling, Carin. 2016. *William Shakespeare – As canções originais de cena*. São Paulo: Annablume.



Figura 2 - Primeiro elenco de *Romeu e Julieta*. Foto: Guto Muniz/Grupo Galpão.

Na *encenação galpaniana*, a música ocupa um lugar central, e a originalidade reside justamente na atmosfera musical regional brasileira, orquestrada para a tragédia dos jovens amantes: os atores e as atrizes tocam e cantam músicas populares, modinhas e serestas,¹⁵ canções tradicionais inseridas na memória cultural de Minas Gerais. É possível perceber que o público presente em Londres no Shakespeare's Globe Theatre reage às melodias através de palmas ritmadas e movimentos corporais; elenco e público chegam mesmo a dançar juntos. Esta forma de atrair e envolver o público é muito comum e eficaz no teatro de rua. Paula Magalhães observa que no teatro de feira português dos séculos XIX e XX era habitual a presença de palhaços e músicos às portas dos teatros, convidando as pessoas a entrar no espaço do espetáculo na designada parada, modelo herdado das moralidades medievais, da *commedia dell'arte* e do teatro de feira francês (2006, 108–109). No caso da *encenação galpaniana*, embora esta tenha sido concebida para a rua e posteriormente adaptada ao palco, a função é semelhante e igualmente eficaz: o público é convidado a integrar-se no jogo performativo proposto pelo espetáculo.

Na versão de *Romeu e Julieta* pelo Grupo Galpão, a primeira canção a ser ouvida é “Você gosta de mim, ô maninha” ao mesmo tempo que parte do elenco realiza uma dança circular. Esta cantiga de roda terá sido escolhida, muito provavelmente, por se aproximar do infortúnio amoroso de *Romeu e Julieta*. Na letra, um jovem apaixonado deseja pedir a mão da sua amada em

¹⁵ Composição musical de cunho romântico, feita aos moldes das serenatas, executada com violão, flauta e outros instrumentos portáteis.

casamento; caso o pedido lhe seja negado, afirma que morrerá de paixão, funcionando este mote como um possível prelúdio para a tragédia que está prestes a começar:

Você gosta de mim, ô maninha
 Eu também de você, ô maninha
 Vou pedir a seu pai, ô maninha
 Para casar com você, ô maninha
 Se ele disser que sim, ô maninha
 Tratarei dos papeis, ô maninha
 Se ele disser que não, ô maninha
 Morrerei de paixão, ô maninha
 Palma, palma, palma, ô maninha
 Pé, pé, pé, ô maninha
 Roda, roda, roda, ô maninha
 Abrace a quem quiser, ô maninha
 (Brandão 2009, 21)

Nas Figuras 5 e 6, as atrizes que, no decurso da peça, representarão os papéis de Julieta e da Senhora Capuleto [Fig. 5] abrem as janelas do carro e, acompanhando a cantiga, utilizam bonecos para ilustrar a cena, representando-os posteriormente como mortos, à semelhança do enredo trágico da peça. Com este infantilismo consciente, busca-se um teatro que perfura a imaginação e em que o elemento da brincadeira e da surpresa se torne: o teatro é jogo.



Figura 3 – Atrizes cantam e mostram bonecos que representam as personagens da canção “Você gosta de mim, ô maninha”

Fonte: *Romeu e Julieta* - Grupo Galpão no Globe Theatre – 2012, Villela 2014, 4’55’.

Após esta primeira música, inicia-se uma briga com um tiroteio entre todos, como se se tratasse de uma grande brincadeira de crianças, profundamente divertida. No tiroteio, os inimigos utilizam pedaços de pau e armas de brincar. No desfecho, as personagens encenam a sua própria morte de modo farsesco [Fig. 6] e os seus corpos ficam dispostos estaticamente como num *tableau vivant*, evocando a imagem de uma chacina.



Figura 4 – Corpos dispostos como se uma chacina tivesse ocorrido.

Fonte: *Romeu e Julieta* - Grupo Galpão no Globe Theatre – 2012, Villela 2014, 6’30’.

O Narrador entra então em cena e profere o seu discurso moralizador acerca da guerra entre as duas famílias; em seguida, ordena – primeiro em português e depois em inglês – que todos abandonem o espaço: “*Vamo, vamo... out, out, out.*” O uso de *out* provoca riso imediato no público. De seguida, o Príncipe entra em cena com um chapéu-de-chuva,¹⁶ “à semelhança de um equilibrista de picadeiro” [circo], como se estivesse sobre uma corda bamba, recurso que será

¹⁶ O uso de chapéus de chuva de diversos tamanhos na peça *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão é um elemento cénico de grande impacto visual contribuindo para a criação de atmosferas que dialogam com a narrativa da *tragédia da trepidação*, além de fazer referência aos equilibristas de circo. Julieta utiliza um chapéu de chuva característico do *Frevo* e, conforme aponta Livia Segurado, o I é um estilo de música e dança criado no Recife, capital de Pernambuco, um dos principais estados do Nordeste do Brasil. Este estilo está intimamente ligado às apresentações de Carnaval, onde os passistas (bailarinas e bailarinos) utilizam pequenos chapéus de chuva para realizar movimentos ágeis e acrobáticos (Segurado 216).

recorrente ao longo da encenação. Metaforicamente colocado entre duas famílias rivais, ele próprio parece estar em risco.

O Grupo Galpão estabelece uma relação lúdica com o público, que aceita certas premissas e constrói, na sua imaginação, o lugar da ação de *Romeu e Julieta*. No texto de Shakespeare, o jovem Romeu, antes de conhecer Julieta, está interessado em Rosalina. Na *encenação galpaniana* para ilustrar e musicar esta paixão não correspondida o rapaz canta “Lua Branca”, composta por Chiquinha Gonzaga,¹⁷ acompanhado à guitarra por um dos atores do elenco. A voz poética da canção pede à lua branca que tenha compaixão do amante e que mate este sentimento que tanto lhe atormenta o coração. Esta canção foi uma escolha muito acertada para ambientar a tristeza do apaixonado e desiludido Romeu:

Oh, lua branca de fulgor e de encanto,
Se é verdade que ao amor tu dás abrigo,
Oh, vem tirar dos olhos meus o pranto,
Oh, vem matar esta paixão que anda comigo.
Oh, por que és, desce do céu, oh lua branca,
Esta amargura do meu peito.
Oh, vem, arranca!
Dá-me o luar da tua compaixão.
Oh, lua, vem iluminar meu coração.
(Brandão 2009, 24)

Antes de entrarem no baile dos Capuletos e sabendo que Rosalina lá estaria, Romeu e Benvólio entram em cena a cantar a valsa “Cinzas no Coração”, originalmente lançada em 1931 pelo cantor e ator brasileiro Vicente Celestino, conhecido como “a voz orgulho do Brasil”. A canção faz referência a Pierrô e Arlequim, conhecidas figuras da *commedia dell'arte* que disputam o amor de Colombina. A letra enfatiza a descrença no amor, mas Romeu irá apaixonar-se perdidamente por Julieta:

Cinzas, somente cinzas no coração
Cinzas do nosso amor
Juro que estava mentindo quando jurei
Guardar para sempre este amor que abandonei

¹⁷ Chiquinha Gonzaga (Francisca Edviges Neves Gonzaga) foi uma importante compositora e maestrina brasileira. Combinava valsas, polcas e tangos com estilos populares, sendo a primeira mulher a dirigir uma orquestra popular.

Chega! Já é demais tanto amargor
 Basta! Não sou Pierrô
 Sou um Arlequim bem moderno:
 Não acredito no amor.”
 (Brandão 2009, 33)

Romeu, por fim, conhece Julieta e, na rapidez da juventude, apaixonam-se e beijam-se, mas acabam por descobrir que pertencem a famílias rivais. A cena é musicada por “Flor, Minha Flor” e “Cinzas no Coração”. A primeira canção permeia toda a peça, sendo cantada e declamada em diversos momentos: quando Romeu vê Julieta pela primeira vez no baile dos Capuletos; na despedida dos amantes; quando Romeu parte para Mântua; na morte de Julieta; e no encerramento do espetáculo. A adaptação da canção incluiu também um trecho de outra cantiga de roda, “Ciranda, Cirandinha”, e faz jus ao ato de Julieta dar um anel a Romeu como prova do seu amor. A canção ficou assim:

Flor, minha flor,
 Flor, vem cá!
 Flor, minha flor
 Laia laialaia
 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.
 (Brandão 2009, 90-91)

No final do baile dos Capuletos e já perdidamente apaixonado, o jovem Romeu canta “É a Ti, Flor do Céu”, uma seresta composta por Henrique de Almeida e Rômulo Paes, que fez sucesso no Brasil na voz de Carlos Galhardo em 1956. Para o espetáculo, a melodia arrastada e lenta da canção intensifica a saudade e a tristeza, funcionando como um prelúdio do fim trágico dos amantes. A letra enfatiza a lembrança como a única forma de reviver um amor distante, tornando-o presente. Esta canção é entoada por Romeu antes da cena do encontro com Julieta. Neste momento, a figura do Narrador controla um varão com uma lua cenográfica na ponta, que vai até às mãos do rapaz apaixonado, remetendo para a noite, para o imaginário cósmico e onírico de Romeu. Como esta encenação faz uso de iluminação especial, uma vez que o espetáculo foi

concebido para ser apresentado durante o dia e na rua, o público é convidado a imaginar uma noite de luar. Em termos musicais, um ator faz o acompanhamento com guitarra enquanto todo o elenco canta, fora de cena, fornecendo apoio vocálico, ao sabor de uma emocionante seresta.

Posteriormente, a música é novamente usada durante o cortejo dos Capuletos em homenagem pela morte simulada por Julieta. No final do espetáculo, Romeu, ao ver a sua amada morta, profere: “O amor que tu me tinhas era muito e acabou”, para logo em seguida se matar, bebendo todo o conteúdo do frasco de veneno. Ao ver o seu amado morto, Julieta, acabada de despertar, diz: “Egoísta! Bebeste tudo, sem deixar ao menos uma gota para mim” (Brandão 2009, 90). A jovem golpeia então o próprio corpo e evoca a corporeidade do *ballet* clássico, à semelhança do que ocorre no bailado *Lago dos Cisnes*, de Tchaikovsky. Os dois jovens estão mortos. O Narrador, então, profere o seu belo discurso, que comentarei a seguir. Os dois atores levantam-se e saem a dançar e a cantar “Flor, Minha Flor”, agora acompanhados pelo restante elenco. Por fim, tudo não passava de uma mentira: era teatro.

| Era Uma Vez, Verona! O universo diegético segundo Guimarães Rosa

Shakespeare utilizou o Coro em diversas peças, atribuindo-lhe uma forte função narrativa; nesta *encenação galpaniana* é o Narrador que assume essa função. Segundo Anatol Rosenfeld, a produção épica de Bertolt Brecht foi influenciada pela concepção narrativa de diversas fontes, como o teatro chinês, medieval e shakespeariano. Também várias peças do classicismo francês possuem elementos narrativos que remetem para o teatro grego, com os seus coros, prólogos e epílogos (2012, 49). Curiosamente, Gil Vicente, em *Auto da Lusitânia* (1532), introduz a personagem do *Licenciado* para apresentar o segundo momento da peça: “direi em prosa o argumento” (v. 454), antecipando assim diversos acontecimentos da farsa.

A adaptação do texto shakespeariano proposta por Brandão acolheu palavras e frases da literatura de Guimarães Rosa acerca do amor, da vida, da morte e do ofício de escritor. Com esta criteriosa seleção, os textos da figura do Narrador comentam, comandam e intervêm ativamente no ritmo do espetáculo, como podemos verificar abaixo:

Era uma vez, Verona,
 Onde o ódio entre duas famílias,
 Nobres, mas insanas, *tremeluz* no fio das adagas
 E no vil estrepitoso das espadas.
 A guerra entre os *Montecchio* e os *Capuleto*
 Arrepia até a mesmice destas pedras e o *carregume* destes secos.
 Mas, meu senhor e minha senhora, a vida não é um circo às avessas?
 Então, por obséquio,
Alumiando o negrume deste pó, atem em amor de profundo nó *Julieta Capuleto* e *Romeu Montecchio*.
 Cabe no coração a gana do amor que dá de comer às alegrias;
 Mas, em Verona, caberia o leve desse peso de enormes energias?
 Desse amor, ilha clara departida no redemunho desta praça,
 Nasce o teatro que crepita começando;
 Nasce o homem na palma da mão segurando
 A brasa trágica da precipitação.
 Mire e veja!
 (Brandão 2009, 21-22, ênfase minha)

Em diversos momentos do texto do Grupo Galpão, encontramos exemplos do efeito estilístico de Guimarães Rosa, que mesclava elementos cultos, arcaicos e plurilingues, sendo versado na criação de termos híbridos através de neologismos. No léxico de Guimarães Rosa a palavra *tremeluz* significa “alumando”, gerúndio de alumiar, que é sinónimo de iluminar. O vocábulo *carregume* (“carregume destes secos”) é formado, provavelmente, por uma aglutinação do verbo *carrear*, com o sentido figurado de “junta”, enquanto o adjetivo *secos* qualifica algo “desprovido de vegetação, árido”, podendo ser interpretado como uma referência ao sertão. *Alumiando* é um verbo muito presente na oralidade brasileira, em especial na região sertaneja, e significa “clarear”. Já em *negrume*, Guimarães Rosa utiliza o sufixo *-ume* para intensificar a ideia de escuridão (Mafra de Sá 2020, 71-72). Por sua vez, o *Mire e veja* é um jargão que marca a identidade e o estilo de Guimarães Rosa em *Grande Sertão Veredas*, onde é amplamente utilizado pela personagem Riobaldo, num tom de conversa direta com o seu ouvinte, que também é o seu leitor.

Como já referido, o Narrador de *Romeu e Julieta* convida o público a imaginar espaços e situações, uma técnica típica da narração oral que conduz o pensamento do público. Por fim, não se pode deixar de mencionar que a figura do *Narrador galpaniano* [fig. 7], interpretado pelo ator Antônio Edson, parece ter sido concebida à imagem e semelhança do próprio Shakespeare [fig. 8], aproximando-se fisicamente das várias figurações atribuídas ao dramaturgo. Além do cabelo, o

traje da personagem é composto por diversos retalhos de diferentes tipos de tecidos, numa referência ao universo isabelino, mas também maneirista e barroco mineiro, numa verdadeira carnavalização destas referências.



Figura 5 – Ator declamando o texto de encerramento.



Figura 6 – Efígie atribuída a William Shakespeare (Mafra de Sá 65).

| Considerações finais

Shakespeare foi um autor habilidoso, conseguindo equilibrar clareza e profundidade sem comprometer a qualidade de sua produção teatral. A obra de Shakespeare exemplifica como a adaptação e a transmediação não apenas garantem a sobrevivência de um cânone, mas também o renovam, permitindo que este continue a dialogar com diferentes públicos e contextos ao longo dos séculos, como fez o Grupo Galpão. Toda a teoria em torno da adaptação torna-se ainda mais concreta quando analisamos a sua versão de *Romeu e Julieta*, que exemplifica como a adaptação e a transmediação são processos vivos e transformadores. A força desta *encenação galpaniana* reside não apenas na preservação da tragédia original, à qual Brandão dedicou grande cuidado e respeito, mas também na forma como a montagem aglutina o trágico e o cômico, o popular e o erudito, a derrisão e a seriedade. Brandão e Villela celebraram e carnavalizaram Shakespeare, superando a fidelidade e transmutando a tragédia dos jovens apaixonados num espetáculo profundamente enraizado na cultura popular brasileira. Neste sentido, a *encenação galpaniana*, enquanto metáfora antropofágica, incorpora elementos da estética barroca de Minas Gerais, das danças de roda, da *commedia dell'arte*, da palhaçaria, das tradições musicais amorosas e da escrita modernista de Guimarães Rosa, produzindo um híbrido cénico que devolve Shakespeare ao povo e celebra a impureza da cultura brasileira.

| Referências Bibliográficas

- Andrade, Oswald. 2017. *Manifesto Antropófago e outros textos*, editado por Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras.
- Beltrame, Valmor Níni (ed). 2008. *Teatro de Bonecos: Distintos olhares sobre teoria e prática*. Florianópolis: UDESC.
- Bloom, Harold. 1994. *O Cânone Ocidental: Os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos*. Tradução de Manuel Frias Martins. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Brook, Peter. 2010. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução de Antônio Mercado. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Brandão, Cacá. 2014. *Grupo Galpão: Diário de montagem do espetáculo Romeu e Julieta*, volume 1. Belo Horizonte: CPMT.
- Cândido, Weslei Roberto e Nelci Alves Coelho Silvestre. 2016. “O discurso da antropofagia como estratégia de construção da identidade cultural brasileira.” *Acta Scientiarum. Language and Culture*, vol. 38, no. 3: 243–251. <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/31204>. Acedido a 14 de novembro de 2025.
- Campos, Naiara Dias da Silva. 2016. “Os infiéis: uma análise da crítica na montagem de Romeu e Julieta do Grupo Galpão.” Dissertação de Mestrado Universidade Federal de Uberlândia. <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/18141/1/InfieisAnaliseCritica.pdf>. Acedido a 11 de dezembro de 2025.
- Chinita, Fátima. 2025. “Nexos intermediais: o estado impuro das artes.” *RHINOCERVS: Cinema, Dança, Música, Teatro*, vol. 2, no. 1: 1-14. <https://journals.ipl.pt/rhinocervs/article/view/909>. Acedido a 14 de setembro de 2025.
- Elleström, Lars. 2017. “Adaptation and Intermediality.” In *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, edited by Thomas Leitch, 509-526. Nova Iorque: Oxford University Press. Consultado em versão PDF em https://www.academia.edu/31802295/Adaptation_and_Intermediality. Acedido a 2 de novembro de 2025.
- Elliott, Kamilla. 2020. *Theorizing Adaptation*. Nova Iorque: Oxford University Press.

- Gomes, Marcelo Batista. 2011. “A atuação de clowns no teatro.” *ouvirOUver*, vol. 7, no.1: 20–32. <https://seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/article/view/17186/9426>. Acedido a 10 de junho de 2025.
- Gontijo, João Marcos Machado. 2009. “Grupo Galpão: a arquitetura teatral e o lugar na construção do espaço cênico.” Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. <https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/933ad9ae-ffc1-4e7a-ac06-c92d99d5c74d/content>. Acedido a 30 de junho de 2025.
- Johansson, Felicia. 2014. “Teatro de mentira: estratégias brincantes para atores-autores de textos performativos.” *Revista Participação*, vol. 25: 70–79. <https://periodicos.unb.br/index.php/participacao/article/view/16948>. Acedido a 1 de agosto de 2025.
- Mafra de Sá, Cláudia Márcia. 2020. “*ROMEU E JULIETA*: uma releitura realizada pelo Grupo Galpão.” Tese de Doutorado. Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). <https://repositorio.cefetmg.br/server/api/core/bitstreams/f9b8ebe7-00d6-4473-a13d-19f1dc071016/content>. Acedido a 5 de junho de 2025.
- Magalhães, Paula. 2010. “Imagens para uma história dos teatros de feira em Portugal”. In *Actas do 1º Encontro OPSIS – Base Iconográfica de Teatro em Portugal*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Pavis, Patrice. 2011. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva.
- Rosa, Armando Nascimento (ed). 2023. *Obra dramática completa* de Natália Correia. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Sanders, Julie. 2016. *Adaptation and Appropriation*. 2ª ed. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Segurado, Livia. 2015. “Transmission and Transgression of Shakespeare’s Romeo and Juliet in Brazil: Grupo Galpão’s Romeo e Julieta.” In *The Circulation of Knowledge in Early Modern English Literature*, editado por Sophie Chiari. Routledge. https://www.academia.edu/17343705/Transmission_and_Transgression_of_Shakespeares_Romeo_and_Juliet_in_Brazil_Grupo_Galp%C3%A3o_s_Romeu_e_Juliet. Acedido a 16 de novembro de 2025.
- Rosenfeld, Anatol. 2012. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.

- Shakespeare, William. 2011. *Romeu e Julieta*. Edição especial. Tradução e introdução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- , 2009. *Romeu e Julieta*. Tradução de Onestaldo de Pennaforte; adaptação de Cacá Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, PUC Minas e Galpão.
- Snyder, Susan. 1970. "Romeo and Juliet: Comedy into Tragedy." In *Essays in Criticism*, 212–221. Publicado de novo em *Bloom's Shakespeare Through the Ages: Romeo and Juliet*, edição geral de Harold Bloom; volume editado por Janyce Marson. Chelsea House, 2008.
- ten Brink, Bernhard. 1895. "Shakespeare as Dramatist." In *Five Lectures on Shakespeare*, 101–114. Publicado de novo em *Bloom's Shakespeare Through the Ages: Romeo and Juliet*, edição geral de Harold Bloom; volume editado por Janyce Marson. Chelsea House, 2008.
- Vicente, Gil. *Farsa da Lusitânia*. In *Teatro de Autores Portugueses do Século XVI*, Base de dados textual. Direção científica de José Camões. Centro de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa. <http://www.cet-e-quinheiros.com/obras>. Acedido a 15 de novembro de 2025.