



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO - PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM
CAMPO EXPANDIDO – TRABALHO DE CAMPO, IMERSÕES, ITINERÂNCIAS,
AÇÕES EM TEMPO REAL

ARQUITETURA E CENA: IBSEN E SHAKESPEARE CONQUISTAM O PÚBLICO EM ESPETÁCULOS BRASILEIROS INUSITADOS

EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Arquitetura e cena: Ibsen e Shakespeare conquistam o público em espetáculos brasileiros inusitados. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Prof. Titular. ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA

E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS IX CONGRESSO DA ABRACE. CNPq Bolsa PQ nível 1-C, arquiteta e historiadora

RESUMO

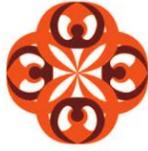
Independentemente da dramaturgia, espaços teatrais podem determinar a relação mais ou menos interativa dos espectadores aumentando a partilha do espetáculo entre palco e plateia. Tal como ressalta Chartier (2002), um aspecto do teatro é a “negociação” entre essa arte e o mundo social, ou seja, a “materialidade do texto” que deve ser considerada como uma operação que inclui a produção do próprio texto (o discurso, a época), o lugar de produção e sua transmissão. Nesta mesa temática, pretende-se discutir como textos de Ibsen e de Shakespeare foram encenados em espetáculos brasileiros articulando arquitetura e cena com intuito de provocar uma recepção ativa do público, a partir da análise da produção de *Peer Gynt*, de Ibsen (2006), e *Romeu e Julieta* (2012), de Shakespeare, no Globe, em Londres. Os dois espetáculos

- 2475 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

atestam diferentes formas de produção e comunicação com o público em momentos e espaços sociais diversos.

PALAVRAS-CHAVE: relação cena x plateia; dramaturgia; espaço teatral x espaço social

RESUMEN

Independientemente de la dramaturgia, espacios teatrales pueden determinar la mayor o menor relación de interactividad entre espectadores, la expansión de la comunicación entre la escena y el público. Como dice Chartier (2002), un aspecto del teatro es la "negociación" entre el arte y el mundo social, es decir, la "materialidad del texto" que debe ser considerado como una transacción que incluye la producción del texto en sí (el discurso, el tiempo), el lugar de producción y transmisión. En esta mesa temática, tenemos la intención de discutir cómo Ibsen y Shakespeare tuvieron lugar en Brasil presentando la articulación de la arquitectura y de la escena con la intención de causar una recepción activa por parte del público, a partir del análisis de la producción de *Peer Gynt*, de Ibsen (2006) y *Romeo y Julieta* de Shakespeare (2012), puesta en escena como una sesión circense en el Globe, en Londres. Los dos espectáculos dan fe de las diferentes formas de producción y de comunicación con el público en diferentes tiempos y espacios sociales

PALABRAS-CLAVE: escena x audiencia; dramaturgia; espacio teatral x espacio social

ABSTRACT

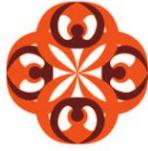
Theatrical spaces can determine the relationship more or less interactive between performers and spectators. Regardless of the dramaturgy, the adopted arrangement may lead to a better

- 2476 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

interrelation and sharing the production with the audience. For Chartier (2002), an important aspect of the theater is the "negotiation" between this art and the social world, for instance, the "materiality of the text" that must be regarded as a transaction that includes the production of the text itself (the speech, the period of time), the place of production and transmission. In this Thematic Table, we intend to discuss how Ibsen and Shakespeare's texts were staged in Brazilian shows articulating architecture and scene with the intention of causing an active reception from the public, from the analysis of the production of *Peer Gynt*, Ibsen (2006), and *Romeo and Juliet* (2012), Shakespeare, staged like a circus show at the Globe in London. The two shows attest different forms of production and communication with the public at diverse times and social spaces.

KEYWORDS: stage x audience; dramaturgy; theatrical space x social space

Há mais de duas décadas temos desenvolvido estudos sobre o espaço teatral em diversas temporalidades e diferentes países. Ora trabalhando com a semiologia do espaço, ora com a fenomenologia ou com a hermenêutica, aplicadas algumas vezes aos mesmos objetos de estudo, acreditando, como afirma Béatrice Picon-Vallin, que

o olhar crítico, no sentido forte do tema, do pesquisador-teatrólogo, em minha opinião, não deveria jamais se limitar a um tipo de abordagem, a uma única metodologia, em essência, redutora pelo simples fato de ser única: porque cada obra de arte, mesmo estudada sobre todos os seus ângulos, não deve se esterilizar, ela deve conservar um interesse artístico e permanecer (ou aparecer) viva para o leitor espectador". (Picon-Vallin, 2008, p. XII)

Nesta perspectiva, retomamos o estudo de duas montagens brasileiras inovadoras para abordar o impacto que tiveram no público pela qualidade da adaptação da cena e dos performers às

- 2477 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

arquiteturas, numa perspectiva que incorpora atores e público. Ao analisar alguns problemas contemporâneos sobre o discurso da arquitetura, Andrew Filmer afirma que,

Architectural discourse has often distanced bodies and buildings from each other, ignoring the “deep reciprocity” that human bodies share with the world around them, and the mutually constitutive relationship between body and built place. In so doing, architectural discourse continues to privilege visual and aesthetic, rather than embodied and social, forms of knowledge¹ (Filmer, 2006, p. 24)

Tal como ressalta Roger Chartier, um aspecto relevante do teatro é a “negociação” entre essa arte e o mundo social, ou seja, a “materialidade do texto” que deve ser considerada como uma operação que inclui a produção do próprio texto (o discurso, a época), o lugar de produção e sua transmissão. Para este autor as obras escapam de uma esfera específica, “em um campo que tem suas regras, suas convenções, suas hierarquias, e assumem densidade, peregrinando, às vezes, na longuíssima duração, através do mundo social” (Chartier, 2002, p. 11). Defendemos neste estudo que as questões sociais entre performers e público foram bem equacionadas pelas duas montagens, reapresentadas em outras temporalidades.

No século XX, várias foram as transformações da arquitetura de teatros e das inúmeras possibilidades de “lugar” teatral, agora enfatizando o uso de espaços ao ar livre ou espaços não especificamente destinados ao teatro selecionados por muitos diretores na contemporaneidade. Nesta mesa, pretende-se discutir como Ibsen e Shakespeare foram apresentados em espetáculos brasileiros articulando arquitetura e cena com intuito de provocar uma recepção ativa do público, buscando compreender como as montagens integraram o corpo e a mente dos espectadores ao desempenho dos atores, em perfeita sintonia.

É fato que a encenação teatral no século XXI implica novas apropriações do espaço. No caso de Grotowski, por exemplo, limitar o espaço é crucial visto que suas performances dependem do

- 2478 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

que ele chamou de “proximidade dos organismos vivos”. Na contemporaneidade, existem inúmeras práticas espetaculares que podem ser consideradas “cultura em ação”. As práticas culturais atuais compreendem sobretudo:

“a cultura popular, as cerimônias e os rituais, os comportamentos cotidianos nas mais diversas circunstâncias, as artes dos espetáculos; elas não se limitam pois às artes da cena.”(Pavis, 2005, p. 263) E certamente estes espetáculos buscam lugares que não o edifício teatral.

Substituir os espaços teatrais tradicionais pode significar usar espaços alternativos, mas também pode implicar a readaptação de estruturas mais tradicionais em propostas inovadoras como a apresentada na montagem de *Peer Gynt* de Ibsen, do grupo PeQuod, ou também pode abranger a encenação de *Romeu e Julieta* de Shakespeare como um espetáculo circense como fez o grupo Galpão em Londres (2012). No primeiro estudo de caso, trata-se de exibir a peça norueguesa do século XIX transformando um teatro de arena em palco frontal, e, no segundo, a apropriação de um teatro elisabetano - reconstruído para exibir tragédias e comédias – porém encenando um espetáculo de circo. Estes objetos de estudo são retomados para a discussão de um aspecto até então não focado em nossas pesquisas, que é a forma de a arquitetura “reinventada”² propiciar uma intensa participação da plateia.

Nos dois casos em estudo, o proscênio não existe, tornando evidente que se o realismo e o naturalismo exigiam uma separação nítida entre palco e plateia, no teatro contemporâneo existe o apagamento da ilusão que, como afirma Pavis, “(re) teatraliza a cena, ou força a participação do público” (Pavis, 2003, p. 316), impedindo que o espectador permaneça passivo, como se constatou nas análises efetuadas.

O Peer Gynt de Ibsen: um palco brechtiniano para uma plateia participante

O arquiteto romano Vitruvius, no tempo de Augustus, após ter investigado a arquitetura quase circular do teatro na Grécia, codificou a arte de construir teatros e estabeleceu algumas regras

- 2479 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

para a arquitetura teatral ainda hoje utilizadas (Vitruvius, c. 20 AC). Originado dos anfiteatros romanos, o teatro de arena é ainda hoje uma das possibilidades para a arquitetura teatral, visto que permite uma intensa participação da plateia na encenação.

Projetado por Oscar Niemeyer nos anos setenta do século XX, o Teatro Sesc Copacabana, é um exemplo desta arquitetura teatral. E foi neste espaço, tornado mais íntimo³, que a Companhia PeQuod encenou o *Peer Gynt* de Ibsen (2006) criando uma interação ideal entre atores, bonecos e a plateia. A adaptação singular do espaço implicou, em vez de ocupar toda a área do teatro com sua plateia circular, transformar a cena ocupando 2/5 da área da plateia como se fossem os bastidores e utilizando apenas os 3/5 para a plateia.

Sabe-se que Ibsen escreveu *Peer Gynt* já extrapolando os limites impostos à dramaturgia convencional dos noventa que as muitas cenas se desenvolvem no tempo e no espaço, e entre o consciente e o inconsciente, misturando o realismo à fantasia das lendas escandinavas (Meyer, 1974). Mas o grupo PeQuod reinterpreto esta dramaturgia de maneira a atingir o público que participava ativamente ao redor da arena reduzida.

A intenção inicial era encenar a peça de Ibsen num teatro à italiana, mas a escolha deste teatro de arena forçou o grupo a abandonar a cenografia originalmente proposta, incluindo o abandono dos balcões com rodízios que tinham servido de suporte para os bonecos utilizados em outras peças. No entanto, o palco esférico permitiu ao diretor criar um palco reverso, estabelecendo que os atores/manipuladores também performariam como ajudantes e que assumiriam, em certos momentos, os papéis de atores e, em outros, o de manipuladores – um procedimento bastante recorrente no trabalho da Companhia PeQuod.

Apesar de trabalhar a cena com bastidores aparentes, deixando livre a área do palco sobre o qual uma complexa estrutura de arames, contrapesos, tecidos e escadas de onde desciam todos os elementos da cena incluindo alguns personagens, alguns dentro de cestos suspensos por

- 2480 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

roldanas e fios. As escadas metálicas – objetos utilitários indispensáveis aos ajudantes – foram deslocadas na presença do público ao longo de todo o espetáculo e dispostas em diversas posições, contribuindo para a interação com os espectadores visto que permitiam diferentes configurações totalmente inesperadas para contar a história de Peer Gynt e Solveig, sob o olhar atento da plateia. A afirmativa de Picon Vallin (2008, p. 1) de que o palco é uma espécie de “tubo de ensaio, de proveta, no qual se pode criar” aparece com nitidez neste estudo de caso. Ibsen retorna à cena teatral brasileira na contemporaneidade sem quaisquer ilusionismos.

Para Brecht, *“a noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provem a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem que ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público”* (Brecht, 2005, p. 104). Em que pese Lehmann (pós-dramático p. 181, 2007) ter considerado o teatro épico de Brecht já superado, está claro que muito do que o teórico alemão pregou reaparece na cena desta montagem de *Peer Gynt* quando o diretor explica que utilizou o palco esférico como um palco no qual a totalidade da maquinaria fica à vista do público⁴.

“É com Brecht que o palco é aberto para uma nova poesia cênica para ser novo, amplo, vivo, rico de possibilidades”, como ressaltou Aderbal Freire no prefácio da tradução brasileira de *Estudos sobre Brecht* (Freire, in Brecht, 2005 [1963] p. 21). Nesta perspectiva, Miguel Vellinho demonstra como instalou contrapesos inspirados no teatro antigo que serviam para levantar e abaixar o cenário. No caso desta montagem, os mecanismos permitiam trazer ao palco bonecos e objetos cênicos, que saíam de sacos de tecido rústico que desciam dos cabos. E tudo ocorria à vista dos espectadores.

Ainda nesta montagem, sem utilizar luvas ou varetas, fundamentada na arte de representação Bunraku, os bonecos foram manipulados diretamente pelos atores e os recursos cênicos se articulam perfeitamente à linguagem inspirada nas histórias em quadrinhos e no cinema. Pavis conceitua o espaço gestual como “o espaço criado pela presença, a posição cênica e os

- 2481 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

deslocamentos dos atores: espaço "emitido" e traçado pelo ator, induzido por sua corporeidade, espaço evolutivo suscetível de se estender ou se retraindo."(Pavis,1999, p.137) Os próprios atores, em algumas cenas, eram içados graças à maquinaria especial especialmente construída para esta peça, de maneira que a gestualidade dos atores que atuavam e manipulavam os bonecos que desciam da engrenagem em cestas de tecido criaram um espaço gestual que mantinha os espectadores em grande expectativa e totalmente envolvidos ainda que sentados nas arquibancadas envolvendo a cena circular.

O teatro de arena, que a princípio parecera impossibilitado de abrigar o espetáculo *Peer Gynt* de Ibsen tal como concebido pelo grupo PeQuod em suas complexas performances, desempenhadas simultaneamente por atores e bonecos em um dinâmico processo de dispositivos mecânicos adaptados ao teto, foi o que despertou a imaginação do grupo. A forma completamente atípica e a solução brechtiana de deixar os bastidores à mostra e de realizar toda a movimentação cênica à vista, permitiram a participação ativa da plateia, beneficiando a proxêmica do espetáculo, ou seja, "a disciplina bem estabelecida que informa sobre a codificação cultural das relações espaciais entre os indivíduos", tal como conceituado por Pavis (2005, p. 143).

Uma produção circense de *Romeu e Julieta* de Shakespeare: a plateia contagiada

Assim, enquanto o *Peer Gynt* de Ibsen foi deslocado para um teatro de arena no Rio de Janeiro e encenado com grande sucesso com atores e bonecos em 2006, o *Romeu e Julieta* de Shakespeare retornou à arquitetura elisabetana sob a forma de espetáculo circense bem brasileiro encenado no Globe de Londres em 2012, reconstituindo uma estreita relação com os espectadores⁵. Neste segundo estudo percebe-se a pertinência da afirmativa de Picon Vallin, quando faz as analogias entre a *commedia dell'arte*, o teatro do Globe, e o circo, entre outros que constituem "a memória do 'teatro teatral', esse mundo no qual as leis são

- 2482 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

fundamentalmente diferentes das da vida cotidiana e cuja forma a cena contemporânea por demais livresca, esqueceu”. (Picon Vallin, 2007, p.5-6) A teórica após algumas considerações sobre a feira de atrações na Rússia acaba por sugerir que “é preciso revisitar a história da feira”. E foi exatamente isto que o grupo Galpão fez no Globe.

Reconstruído em 1997, o Globe, apesar de reproduzir aproximadamente o teatro de Shakespeare construído no final do século XVI no mesmo distrito de Londres⁶, é bastante contemporâneo, como se comprova na montagem brasileira de *Romeu e Julieta*, encenada em 2012 para as comemorações dos quatrocentos e cinquenta anos do nascimento do dramaturgo naquele espaço mágico. A arquitetura, a cena e a recepção da plateia são abordadas neste estudo, enfatizando-se a encenação do espetáculo pelo grupo Galpão, que surpreendeu os espectadores utilizando um veículo sobre o palco e realçando os diferentes planos peculiares ao anfiteatro elisabetano.

Pelo menos dois autores contemporâneos defendem que o teatro elisabetano associa a escrita dramática, a arquitetura e uma maneira especial de atuar e que o espaço teatral quase cilíndrico é uma imagem simbólica do mundo, refletindo as questões sobre o cosmos no período maneirista, como afirma Anne Sugers (2010, p. 119). O outro autor é Peter Brook, que considera o palco elisabetano como um diagrama do universo tal como entendido pela plateia do século XVI, que reunia todas as classes sociais (Brook, 1970: 89).

Em artigo anterior, argumentamos que o anfiteatro elisabetano foi um "espaço encontrado" mágico e simbólico da Inglaterra do final do XVI a meados do século XVII, visto que os londrinos tinham realmente melhorados seus primeiros tabladros de madeira - anteriormente armados nas praças de mercado para trupes itinerantes - e que os três andares de galerias que cercam o pátio interno foram inspirados nas estalagens e nas arenas para as lutas de ursos (Lima, 2012).

- 2483 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Com até quatro níveis, o teatro consta do (i) o palco e sua ‘descoberta’ ou bastidores, (ii) a galeria superior ou o “céu” e (iii) o alçapão ou “inferno”, sob o palco em forma de plataforma retangular - o “palco-aventual” – assim chamado pois adentra no meio da plateia e no interior do pátio ao ar livre. Duas colunas apoiam um telhado de duas águas, sob o qual várias cenas podiam ser representadas simultaneamente. O terceiro palco - no topo - era uma galeria acima do palco ao ar livre onde os músicos ou atores podiam ficar. (iv) Acima de todos estes níveis, o sótão era “a cabana” que servia de depósito de materiais e era acessada por uma escada pelo camarim. Muriel Cunin relata que era raro que uma montagem do período de 1580-1640 utilizasse todos os níveis (Cunin, 2008, p 173).

Segundo Aimara Resende, que investigou a cultura popular na Inglaterra renascentista, apesar da implacável perseguição dos puritanos, esta cultura tinha tal vigor que não poderia ser facilmente esquecida ou afastada. (Resende, 2006, p. 13). O espaço social do Globe parece refletir perfeitamente a atitude e os gestos das pessoas do século XVII, com o pátio para os menos afortunados - mas que vibravam com as peças - com as suas galerias sobrepostas recordando as estalagens que abrigavam a burguesia, e os camarotes sobre o palco e nas duas laterais do mesmo, reservadas a aristocracia que desejava ser vista pelo público, contentando-se em ouvir a peça mais do que vê-la, desde que fosse vista e admirada pela plateia.

Naquela época, já se podia notar o caráter democrático do espaço. Contrariamente ao teatro italiano, que segregava completamente a classes-sociais, o anfiteatro elisabetano reúne mais que segrega os londrinos ávidos por espetáculos teatrais. E foi realmente o espírito democrático desta arquitetura que o grupo Galpão explorou ao encenar *Romeu e Julieta* como um circo, e usar um carro no palco como um elemento cênico e para conferir maior ênfase aos paradoxos: horizontalidade x verticalidade, interior x exterior, alto x baixo.

A estrutura do antigo anfiteatro elisabetano - com o seu palco-aventual descoberto, uma grande varanda sobre o palco e uma segunda galeria menor acima do espaço do palco ainda podem ser

- 2484 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

encontrados no *Globe* de 1997. E foi certamente a versatilidade da arquitetura, e a possibilidade de o espectador poder usufruir de diferentes perspectivas, que motivou o grupo a utilizar os diferentes lugares possíveis dentro do espaço cênico⁷.

Partindo do deslocamento do contexto da tragédia, o *Romeo e Julieta* do grupo Galpão apresenta um repertório poético e musical de autores brasileiros oferecendo ao público amplas razões para participar e espelhando os diferentes caminhos pelos quais uma leitura contemporânea permite alterar as diversas informações contidas no texto dramático encenado, como apontado por Pavis (1990, p 17-18). A performance inclui música e símbolos de uma cultura tipicamente brasileira, combinando atos de circo, música, dança e cultura popular com a tradicional tragédia.

A crítica Maddy Costa, que assistiu e escreveu sobre esta montagem de 2012, ressalta a presença do próprio Shakespeare como narrador descrevendo a comicidade que encantou o público:

Shakespeare himself appears on stage to narrate the piece, and his relationship with his characters is touching. When Romeo and Juliet first meet, Romeo looks up at Shakespeare, who nods his assent for them to kiss. When their second kiss makes Romeo – giddy on stilts – fall backwards, it's the playwright who catches him. Later, he dresses Juliet for the wedding, and when Friar Lawrence's secret conversation with Juliet is interrupted by the roar of helicopters overhead, Shakespeare gestures to the sky for them to shut up”⁸. (COSTA, 2012)

Ainda que não compreendendo a língua portuguesa, o público ficou entusiasmado com a riqueza visual e com a música do espetáculo e participava ativamente, como atesta outro espectador ao afirmar que “But the enduring feeling at the end was happiness, rather than that deep gaping hole of sadness you usually get from the play - which was refreshing and, I thought, an up lighting interpretation. (p.s. most groundlings I was around were laughing at the linguistic jokes - and singing along to the opening samba too.)”⁹(Waldram, 2012)

- 2485 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

As cantigas referentes aos carnavais passados se alternavam no palco com valsas, em especial no baile dos Capuletos, ocasião em que nobres dançavam com manequins sem membros inferiores, em uma possível referência ao teatro de marionetes, comum em Minas Gerais no século XVIII (ver Lima & Lacroix, 2007, p. 25-51), instigando o riso dos espectadores.

Provocando um choque cultural resultante do deslocamento no espaço e no tempo, no Ato II, depois de seu casamento, Julieta dança um *pas-de-deux* tradicional com seu vestido branco e romântico, contrastando com Romeu - vestido e pintado como um palhaço sobre pernas-de-pau – cantando com seu acordeão - um instrumento bastante popular no interior do Brasil. Romeu desafiava o equilíbrio representando em pernas de pau, enquanto Julieta dançava de sapatilhas de ponta e os demais atores agiam como se se deslocassem em um fio de corda bamba, aludindo ao risco do amor e da eminência de um fim trágico. As serenatas, os acessórios e adereços remetendo à cultura popular brasileira envolveram o público londrino, ainda que transportando o drama seiscentista para o estado de Minas Gerais contemporâneo (Lima, 2011).

Entretanto, a maior transgressão no espaço cênico foi a colocação de um veículo no centro do palco. Na tradicional cena do balcão, o texto de Shakespeare indica que Romeu sobre as escadas para atingir sua amada. Na peça do Galpão no Globe, o personagem chega caminhando pelo teto do carro para visitar Julieta que está em seu quarto, representado pelo interior do veículo, portanto, num nível inferior. Paralelamente, o uso da janela do carro fechando ou abrindo estimulava a imaginação da audiência. O uso do carro – uma Veraneio 1974 - usada nas apresentações de rua do grupo, acrescido das várias escadas utilizadas para os deslocamentos dos atores acentuaram a arquitetura repleta de possibilidades do palco elisabetano e despertaram o interesse do público que participou ativamente do espetáculo de 2012.

O poder sugestivo das palavras – ainda que a peça tenha sido apresentada em português - e os corpos dos atores que atuam no palco produzidos com indumentária circense foram suficientes para convencer o público. As próprias palavras são tão evocativas, que permitem à imaginação

- 2486 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

do público reconstruir o espaço e a atmosfera ao longo de toda a performance, revestida de humor e de improvisações.

Referindo-se à “barraca da feira de atrações” ou *balagan*, em russo, Picon Vallin explica que “longe dos vermelhos e dourados aveludados do teatro à italiana, os garimpeiros do ouro teatral reivindicaram e continuam a reivindicar a madeira nodosa ou a lona resistente, os figurinos disparatados, e a lama dos caminhos remete, metafórica ou concretamente, ao azul do céu e da liberdade loucamente desejada, imagem dual da condição humana”. (Picon-Vallin, 2008, p. 1) Ao que se conclui do estudo realizado, o grupo Galpão, ao transportar um espetáculo de circo para o espaço despojado da arquitetura do tempo do próprio Shakespeare, conquistou aquela plateia pela simplicidade vinda do interior do Brasil.

Algumas considerações

No processo de “negociação” entre o teatro e o mundo social, ou seja, a “materialidade do texto” que deve ser considerada como uma operação que inclui a produção do próprio texto (o discurso, a época), o lugar de produção e sua transmissão (Chartier, 2002, 10-11), identificamos na montagem do *Peer Gynt* de Ibsen a transformação operada em um teatro circular projetado por Oscar Niemeyer que foi adaptado pelo grupo PeQuod como uma meia arena, mas no qual recursos cênicos inéditos modificaram a arquitetura em que atores e bonecos atuaram em um espetáculo de estética muito peculiar produzida pelos artefatos mecânicos e pelo tratamento espacial, de forma a melhor transmitir a mensagem à plateia.

A articulação entre arquitetura e cena, entre atores, bonecos e objetos cênicos apresentados com todos os mecanismos aparentes à plateia integraram o corpo e a mente dos espectadores ao desempenho dos atores, em perfeita sintonia, provocando uma recepção ativa do público, na montagem de *Peer Gynt* de Ibsen exibida no Teatro Sesc Copacabana em 2006. Como estivermos presentes naquela plateia, pudemos presenciar a formação de um verdadeiro espaço

- 2487 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

social em torno do anti-herói norueguês. O espaço físico da arena reduzida para abrigar os bastidores aparentes realmente confirma a recepção mais fácil quando a plateia envolve um palco circular.

No caso da peça *Romeu e Julieta* exibida no Globe em 2012, analisamos a apropriação de um teatro elisabetano - reconstruído em 1997 com parâmetros e formas similares ao do exemplar edificado para exibir tragédias e comédias – porém demolido em 1641. A encenação amalgamou dois mundos heterogêneos: aquele da cultura hegemônica e aquele da cultura popular do interior do Brasil.

A proposta de um espetáculo de circo deslocando a cena da Verona do século XIV para a Londres do século XXI naquela arquitetura tão personificada atende aos comentários de Picon Vallin sobre a pertinência da feira de atrações no teatro vivo e a arquitetura elisabetana para promover um espaço social. Este fato foi investigado à luz das declarações de críticos e espectadores que participaram do espetáculo, com o auxílio do vídeo da mesma montagem e a visita técnica ao teatro.

No que tange ao espaço social, Shakespeare retorna às ruas, visto que o Galpão se especializou há décadas em espetáculos nos espaços público, de modo que encenar no Globe, revisitando não só a nobreza seiscentista mas os artesãos e os mercadores revividos pela plateia heterogênea que apreciou a música, os malabarismos e o ambiente mágico, como verificado por outro espectador, que assim se expressou: *There was a distinct attempt to bring the play out of the depths of tragedy and more of a sad folk tale told with music, laughter and dancing. The final sonorous exchange as Romeo departs for Mantua ('Lua') was beautiful and moving*¹⁰. (Waldram, 2012)

Assim, este estudo comprovou que nas duas montagens brasileiras recentes a forma de arquitetura “reinventada” propicia uma intensa participação da plateia, transformando a

- 2488 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

arquitetura teatral num verdadeiro espaço social em que ocorrem trocas valiosas entre atores e espectadores.

Tanto a peça de Ibsen quanto a de Shakespeare foram apresentadas em espetáculos brasileiros inusitados com inovadoras formas de atingir o público, articulando arquitetura e cena e transportam dramaturgos de séculos pretéritos para a contemporaneidade, permitindo um incrível exercício de criatividade e comunicação com o público em dois espaços teatrais bastante diferentes, que provocaram nos espectadores um estado de empatia, ampliando a participação ao longo do espetáculo, conforme pudemos analisar.

Notas

1 “O discurso arquitetônico tem muitas vezes distanciado corpos e edifícios uns dos outros, ignorando a profunda reciprocidade que os corpos humanos compartilham com o mundo ao seu redor, e as relações mutuamente constitutivas entre o corpo e o lugar construído. Ao fazê-lo, o discurso arquitetônico continua a privilegiar o visual e o estético, em vez de privilegiar formas de conhecimento personificadas e sociais” (Filmer, 2006, p. 24.) 2

Estamos considerando a arquitetura “reinventada” como a arquitetura modificada para receber um espetáculo, sem ser apenas pela cenografia, tal como ocorre nas duas montagens analisadas. 3

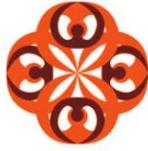
Com a configuração para o espetáculo no SESC Copacabana, as cadeiras das arquibancadas foram reduzidas para apenas 274. 4 As fichas técnicas estão ao final do texto. 5 Houve uma primeira montagem desta peça no teatro londrino em 2000, que abordei em artigo em 2011. 6 Para maiores informações sobre o distrito londrino de Southbank que no final do século XVI era repleto de anfiteatros semelhantes ao The Globe, consultar Lima, 2012. 7

- 2489 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Muriel Cunin reafirma que as primeiras edições das peças de Shakespeare continham poucas indicações de direções de palco para elucidar a cena hoje e algumas das indicações cênicas foram adicionados pelos editores, de modo que os diretores podem usar total imaginação para suas encenações (Cunin, 2008, p. 170). 8

“O próprio Shakespeare aparece no palco para narrar a peça, e sua relação com seus personagens é tocante. Quando Romeu e Julieta se encontram pela primeira vez, Romeu olha para Shakespeare, que acena com a cabeça para que eles beijem. Quando seu segundo beijo faz com que Romeu – desequilibrado sobre pernas de pau - caia para trás, é o dramaturgo que o segura. Mais tarde, ele veste Julieta para o casamento, e quando a conversa secreta de Frei Lawrence com Juliet é interrompida pelo rugido de helicópteros, Shakespeare gesticula para o céu para que eles calem a boca”. (Costa, 2012). 9 “Mas o sentimento que perdurou no final foi a felicidade, em vez do profundo vácuo de tristeza que geralmente envolve quem assiste a peça – fato que foi que foi estimulante e, pensei, uma interpretação iluminada. (P.S.a maioria dos *groundlings* – espectadores em pé no pátio descoberto, entre os quais eu também estava, estavam rindo das piadas linguísticas - e também estavam cantando junto aos atores o samba de abertura.)” (Waldram, 2012)

10

“Houve uma inegável tentativa de deslocar a peça das profundezas da tragédia para a posição de uma triste história folclórica contada com música, riso e dança. A mudança sonora final quando Romeu parte para Mântua (“Lua”) foi bonita e emocionante”. (Waldram, 2012)

Referências

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970 (1968).

CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

- 2490 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

COSTA, Maddy. Romeo and Juliet review. Disponível em <https://www.theguardian.com/stage/2012/may/22/romeo-and-juliet-review>. Acesso em 28/10/2016.

- 2491 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE
POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO
DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

CUNIN, Muriel. *Shakespeare et l'architecture*. Nouvelles inventions pour bien bâtir et bien jouer. Paris: Honoré Champion Éditeur Br, 2008.

FILMER, Andrew. *Backstage Space: The Place of the Performer*. Tese de doutorado defendida na Universidade de Sydney, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. New York and London: Routledge, 2002 (1968)

LIMA, Evelyn F. W.. "Aspectos da história de um espaço urbano de entretenimento: o sul de Londres nos séculos XVI e XVII. Diluindo fronteiras na conformação da cidade," In: J. F. B. Freitas e E. M. S. Mendonça. *A construção da cidade e do urbanismo: ideias têm lugar?* Vitoria: EDUFES, p. 203-222.

LIMA, Evelyn F. W. « Le Groupe Galpão et le spectaculaire: L'exemple de Roméo et Juliette au Shakespeare's Globe Theatre ». *Sociétés et représentations* v. 31, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011, p. 79-86. Também disponível em www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2011-1-page-79.htm. DOI, p. 10.3917/sr.031.0079. Acesso 15/05/2016

LIMA Evelyn F. W. e LACROIX, Nicole, « Théâtre et Société dans la région du Minas au Brésil: Un public métis pour les salles de spectacle », *Annales Canadiennes d'Histoire*, n° 42, printemps/été 2007, p. 25-51.

MEYER, Michael. *Ibsen: A Biography*. Abridged edition. Pelican Biographies. Harmondsworth: Penguin, 1974.

SUGERS, Anne. *Scénographies du théâtre occidental*. Paris: Armand Colin. 2010.

PAVIS, Patrice, « L'enfantement de la scène », *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.

PAVIS, Patrice, *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.





IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

PAVIS, Patrice, *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICON VALLIN, Beatrice. *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RESENDE, Aimara da Cunha. Entre nobres e aldeões. *Entre livros & Entre clássicos*:

William Shakespeare. São Paulo: Duetto Editorial, 2006, n. 2. p. 6-13.

VELLINHO, Miguel. *Peer Gynt*. Disponível em <http://www.pequod.com.br>, Acesso em Maio 2006.

WALDRAM, R.H. *Romeo and Juliet* at the Globe Theatre. Disponível em <https://www.theguardian.com/stage/2012/may/22/romeo-and-juliet-review>. Acesso em [28/10/2016](https://www.theguardian.com/stage/2012/may/22/romeo-and-juliet-review).

ANEXOS

Ficha técnica do Peer Gynt - Henrik Ibsen

Cia PeQuod

Atores:

Mario Piragibe

Mona Villardo

Liliane Xavier

Maria Rêgo Barros

Márcio Nascimento

Márcio Newlands



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Diretor: Miguel Vellinho

Cenógrafo: Carlos Alberto Nunes

Figurino: Kika de Medina

Desenho de luz: Renato Machado

Desenho de som: Maurício Durão

Tradução e Adaptação: Miguel Vellinho

Ficha técnica do Romeu e Julieta - William Shakespeare Grupo Galpão

Espectáculo: "Romeu e Julieta" Texto: William Shakespeare

Concepção e direção geral: Gabriel Villela **Elenco:**

Antonio Edson – Narrador

Beto Franco - Príncipe / Sr. Capuleto

Eduardo Moreira – Romeu

Fernanda Vianna – Julieta

Inês Peixoto - Sra. Capuleto

Júlio Maciel – Benvólio

Lydia Del Picchia - Sansão / Criado Capuleto

Paulo André - Teobaldo / Frei Lourenço

Rodolfo Vaz – Mercúrio



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Teuda Bara - Ama

Equipe de criação

Concepção e direção – Gabriel Villela

Dramaturgia e textos do narrador – Cacá Brandão

Tradução – Onestaldo de Pennafort

Assistente de direção – Arildo de Barros

Cenografia – Gabriel Villela

Pesquisa musical – Gabriel Villela / Grupo Galpão

Direção musical – Fernando Muzzi

Arranjos e preparação instrumental – Fernando Muzzi

Preparação vocal – Babaya

Minuetos musicais – Paula Martins

Adereços – Gabriel Villela / Luciana Buarque / Grupo Galpão

Bonecos – Agnaldo Pinho

Iluminação – Wagner Freire

Figurino – Luciana Buarque

Manutenção de figurinos e adereços – Wanda Sgarbi

Assistente de figurino – Maria Castilho

Sonorização – Rômulo Righi / Vinícius Alves



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Cenotécnica – “Oficina de Marcenaria” / Helvécio Izabel

Aeróbica – Júnia Portilho

Esgrima – Máqui

Fotos – Miguel Aun

Direção de produção – Chico Pelúcio / Regiane Miciano / Gilma Oliveira

Operação de luz – Wladimir Medeiros

Programação visual – Lápis Raro

Assistente de produção – Virgínia Dias

Produção – Grupo Galpão



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG