

ROMEU & JULIETA:

O TEATRO DE SHAKESPEARE EM ADAPTAÇÃO MUSICAL

Dra. MÁRCIA DO AMARAL PEIXOTO MARTINS
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO)
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
(marcia.martins31@gmail.com)

RESUMO: A proposta deste trabalho é apresentar e discutir a recente adaptação (2018) da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, para o gênero musical. Nessa transposição de Gustavo Gasparani e Eduardo Rieche, com direção de Guilherme Leme Garcia, não houve mudança temporal ou de localização geográfica, preservando-se, ainda, a trama principal, apesar dos esperados cortes e omissões. A novidade dessa montagem foi incorporar à ação dramática canções já existentes e conhecidas, recurso que contribui para contar a história e substitui, assim, muitas das falas. Foram escolhidas 26 canções, das quais 15 têm Marisa Monte entre os autores, levando o musical a ser divulgado como “*Romeu + Julieta* ao som de Marisa Monte”. Nossa análise enfoca prioritariamente alguns aspectos da encenação, como linguagem e perfil dos personagens, e busca determinar a imagem da obra shakespeariana e do seu autor que é construída para o público-alvo.

Palavras-chave: William Shakespeare. *Romeu e Julieta*. Adaptação teatral. Teatro musical.

Artigo recebido em: 14 set. 2019.
Aceito em: 11 out. 2019.

MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto. *Romeu & Julieta*: o teatro de Shakespeare em adaptação musical. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 3 (2019), p. 50-68.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 07 dez. 2019.

ROMEU & JULIETA:
SHAKESPEAREAN DRAMA IN MUSICAL ADAPTATION

ABSTRACT: The purpose of this article is to present and discuss a recent adaptation (2018) of Shakespeare's *Romeo and Juliet* to musical theater. The transposition by Gustavo Gasparani and Eduardo Rieche, directed by Guilherme Leme Garcia, makes no changes in time and place and retains the main plot, although there are inevitable cuts and omissions. What is new in this production is that well-known previously existing pop songs were added to the dramatic action, telling part of the story and taking the place of many suppressed lines. Twenty-six songs were chosen, fifteen of them written or coauthored by the Brazilian singer and composer Marisa Monte, so that the musical was billed as "*Romeu + Julieta ao som de Marisa Monte*" [*Romeo + Juliet to the sound of Marisa Monte*]. Our analysis focuses on certain aspects of the production, such as the language used and the characters' profiles, and seeks to determine the image of Shakespeare and of this particular play that is created for the target audience.

Keywords: William Shakespeare. *Romeo and Juliet*. Stage adaptation. Musical theatre.

*A dor da paixão não tem explicação
Como definir o que eu só sei sentir
É mister sofrer para se saber
O que no peito o coração não quer dizer*

CATULO DA PAIXÃO CEARENSE

Em março de 2018 estreou no Rio de Janeiro uma nova adaptação da peça *Romeu e Julieta*, somando-se a uma vertente já bastante explorada internacionalmente e agora também presente no Brasil, que é a transposição do teatro dramático para o musical. O objetivo deste artigo é apresentar e discutir essa montagem, com texto adaptado e roteiro musical de Gustavo Gasparani e Eduardo Rieche, sob a direção de Guilherme Leme Garcia, enfocando alguns aspectos da encenação e refletindo sobre a imagem da obra shakespeariana e do seu autor que é construída para o público-alvo. Essa

MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto. *Romeu & Julieta: o teatro de Shakespeare em adaptação musical*. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 3 (2019), p. 50-68.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 dez. 2019.

produção bem recente está inserida numa tradição que inclui produções memoráveis, dentre as quais podemos citar *West Side Story* e *Otelo da Mangueira*, que apresentaremos brevemente a seguir.

West Side Story, adaptação norte-americana da história dos amantes de Verona, foi feita inicialmente para a Broadway (1957), com direção e coreografia de Jerome Robbins, libreto de Arthur Laurents e canções originais de Leonard Bernstein (melodia) e Stephen Sondheim (letra). Nessa montagem, houve não só mudança de gênero – do teatro dramático para o musical – mas também a transposição dos principais personagens da trama shakespeariana para meados dos anos 1950 em Nova York, mais especificamente a região do chamado Upper West Side. A rivalidade entre as duas famílias se transforma na inimizade entre o Jets e os Sharks, duas gangues juvenis de rua – fenômeno recente na época e que vinha tomando muito espaço na mídia –, compostas respectivamente por brancos e porto-riquenhos, sendo os hispânicos objeto de constantes provocações por parte da outra gangue. O amor impossível do casal Tony (branco) e Maria (hispânica), avatares de Romeu e Julieta, termina com a morte de Tony/Romeu pelas mãos de um dos jovens rivais e com a paz entre as gangues, mas diferentemente da peça shakespeariana, Maria/Julieta permanece viva. Em 1961, foi lançada a adaptação filmica do musical, que fez algumas pequenas mudanças em relação à versão para o palco e foi um grande sucesso, tendo recebido dez Oscars em 11 indicações e um Grammy pelo álbum com a trilha sonora.

Já *Otelo da Mangueira*, outra peça shakespeariana adaptada para musical, foi produzida originalmente no Brasil, tendo estreado em 2006. Com concepção e texto de Gustavo Gasparani – também um dos criadores do *Romeu e Julieta* em musical objeto do presente trabalho – e direção de Daniel Herz, o *Otelo* shakespeariano viu-se transplantado para o mundo das escolas de samba cariocas, no ano de 1940, tendo como elemento acionador dos conflitos a disputa pela escolha do samba-enredo no morro da Mangueira. Nas palavras de um texto de divulgação da peça, “Em *Otelo da Mangueira*, a guerra contra os turcos se transforma na luta para vencer o carnaval. A batalha em Chipre tem seu paralelo na disputa pelo samba-enredo. As armas, espadas e canhões nada mais são que cuícas, taróis e surdos de marcação. Permanecem, contudo, a vingança, a traição, os ciúmes, os amores e ódios” (*Folha online*, 2006). Nessa montagem, houve três níveis de transposição: (i) a tradução do inglês para o português, mais concentrada na trama propriamente dita do que nas falas, bastante adaptadas; (ii) a mudança de gênero, do teatro dramático para o musical; e, como observado há pouco, (iii) a ambientação da trama e dos principais personagens do *Otelo* shakespeariano no mundo das escolas de samba cariocas, no ano de 1940.

Diferentemente do que foi feito para *West Side Story*, *Otelo da Mangueira* lançou mão de criações de compositores brasileiros consagrados, como Cartola e Nelson Sargento. Segundo informa o programa do espetáculo, Gasparani construiu seu texto a partir de uma cuidadosa pesquisa sobre as obras dos compositores mangueirenses, de forma a encaixar letras que falam de paixões, ciúmes e traições nas situações da peça de Shakespeare e, assim, usá-las para contar a história. Essa adaptação foi objeto de dois estudos aprofundados de autoria, respectivamente, das pesquisadoras Célia Arns de Miranda, professora titular da UFPR (2014), e Cristiane Busato Smith, vinculada ao Centro de Estudos Medievais e Renascentistas da Arizona State University (2016).

É, portanto, nessa tradição de adaptações bastante produtiva que se insere a montagem que será apresentada e discutida aqui, mas antes cabe falar rapidamente sobre o *Romeu e Julieta* de Shakespeare, enfocando alguns aspectos que serão vistos também nessa adaptação brasileira para musical, a fim de buscar semelhanças e diferenças entre ambas.

SOBRE A PEÇA *ROMEU E JULIETA*

Considerada uma tragédia lírica, a peça foi escrita em 1594 ou 1595, sob inspiração do poema narrativo de Arthur Brooke “The Tragicall History of Romeus and Juliet”, publicado em 1562, que por sua vez se baseou em uma história bastante conhecida de origens bem antigas, com versões em vários idiomas, inclusive italiano, como as de Luigi da Porto (c. 1530¹) e Matteo Bandello (1554), esta fortemente inspirada na anterior (BEVINGTON, 2006, p. 36). O longo poema de Brooke, de caráter moralizante, atribuiu a morte dos jovens ao fato de Julieta desobedecer à mãe e ouvir conselhos da Ama e de Frei Lourenço. Seguindo de perto a história de Brooke, como observa Barbara Heliodora, Shakespeare adota outra perspectiva: “Romeu e Julieta são vítimas do mal social que é o ódio antigo entre suas famílias, o que torna a peça ao mesmo tempo uma história de amor e um sermão contra a guerra civil” (HELIODORA, 2008, p. 49).

Shakespeare abre a peça, ambientada em Verona, Itália, no início do século XIV (SHAKESPEARE, 1899, p. 455), com um Prólogo que relata a

¹ A data de publicação pode variar, dependendo da fonte. Segundo o *New Variorum Edition of Shakespeare* (1899), a *Historia Novallmente Ritrovata di dui nobili Amanti*, de da Porto, teria sido publicada pela primeira vez em 1535, em Veneza, seis anos após a morte do autor, com uma segunda edição em 1539 e uma reimpressão em 1553.

situação de guerra civil entre os Montéquio e os Capuleto, e antecipa o final trágico do casal de enamorados, revelando de uma só vez a trama principal:

PRÓLOGO

Duas casas, iguais em seu valor,
Em Verona, que a nossa cena ostenta,
Brigam de novo, com velho rancor,
Pondo guerra civil em mão sangrenta.
Dos fatais ventres desses inimigos
Nasce, com má estrela, um par de amantes,
Cuja derrota em trágicos perigos
Com sua morte encerra a luta de antes.²
(SHAKESPEARE, 1997, p. 16)

A história se encerra com a fala do Príncipe Escalus reconhecendo que a paz foi reestabelecida, embora da forma mais triste possível, fechando assim o círculo – ou o que seria o ciclo de criação do amor, com a morte unindo as famílias inimigas e restabelecendo, “na dor, o equilíbrio da vida na cidade” (BRANDÃO, 2018, n.p.):

PRÍNCIPE

Uma paz triste a manhã traz consigo;
O sol, de luto, nem quer levantar.
Alguns terão perdão, outros castigo;
De tudo isso há muito o que falar.
Mais triste história nunca aconteceu
Que esta, de Julieta e seu Romeu.³
(SHAKESPEARE, 1997, p. 17)

Essa, portanto, é a trama principal numa peça sem tramas secundárias, em que tudo gira em torno desse ódio entre as duas casas e as

² “Two households both alike in dignity // (In fair Verona, where we lay our scene) // From ancient grudge break to new mutiny, // Where civil blood makes civil hands unclean. // From forth the fatal loins of these two foes // A pair of star-cross’d lovers take their life, // Whose misadventur’d piteous overthrows // Doth with their death nury their parents’ strife”. Todas as traduções de trechos da peça original shakespeariana são de autoria de Barbara Heliodora.

³ “A glooming Peace this morning with it brings; // The sun for sorrow will not show his head. // Go hence to have more talk of these sad things. // Some shall be pardon’d, and some punished, // For never was a story of more woe // Than this of Juliet and her Romeo.”

consequências dele decorrentes. A peça deixa claro que os chefes das duas casas estão menos dispostos a levar a briga adiante, mas a nova geração, representada sobretudo por Teobaldo, primo de Julieta, e também, de certa forma, por Mercúcio, amigo de Romeu, não quer paz. É Teobaldo, por exemplo, que fica indignado com a presença de Romeu da festa dos Capuleto, e não o próprio anfitrião, que inclusive tenta acalmar o sobrinho e chega a repreendê-lo com severidade. Por sua vez, Mercúcio, no Ato II, cena 4, teme que Romeu, apaixonado, não consiga enfrentar Teobaldo, exímio lutador; e no Ato III, cena 1, o mesmo Mercúcio se propõe a desafiar Teobaldo, enquanto Romeu pede para o amigo guardar a espada e parar as hostilidades, que considera ultrajantes, uma vez que o próprio Príncipe as proibiu em Verona. A cidade, portanto, está dividida em dois campos oponentes, tendo Escalus como um governante imparcial e algumas poucas figuras, como o Conde Páris e Frei Lourenço, não vinculadas a uma das casas (BEVINGTON, 2006, p. 38). O único respiro na tragédia dos enamorados é a aparente garantia de que suas mortes de alguma forma acabarão com a rixa entre as famílias (p. 38). Em outras palavras, é como se os dois jovens precisassem ser sacrificados no altar daquele ódio antigo para promover algum tipo de expiação. No entanto, como revela uma fala de Frei Lourenço, no Ato II, cena 2, havia uma expectativa – pelo menos por parte do religioso – de que a união dos dois jovens fosse motivação suficiente para selar a paz entre os lados inimigos, sem necessidade de um final tão trágico. Ao ser procurado em sua cela por Romeu, que vem lhe contar que está apaixonado por uma Capuleto, o frei se dispõe a ajudá-lo por ver, na união dos dois, a possibilidade de “fazer do ódio puro amor” (SHAKESPEARE, 1997, p. 89). Só que, para tristeza de todos os leitores e espectadores que, ao longo de séculos, tiveram contato com o drama de um dos casais de enamorados mais famosos da história, a esperança de frei Lourenço mostrou-se vã.

Para contar essa história, aparentemente já bem conhecida na época, Shakespeare recorre intensamente aos pentâmetros jâmbicos brancos, que ocupam dois terços da peça, conjugando-os a relativamente poucos trechos em prosa e poucas rimas (HELIODORA, 2008, p. 50), com predominância dos dísticos rimados. A cena 2 do Ato II, por exemplo, que tem 94 linhas e se passa na cela de Frei Lourenço, é composta integralmente nesse esquema rímico. A peça traz, ainda, dois sonetos: o primeiro é dito pelo Coro, no Prólogo, e o outro marca o primeiro diálogo entre Romeu e Julieta, no final do Primeiro Ato (cena 5). Os diálogos são cheios de lirismo, e o amor entre os jovens é retratado pela imensa quantidade de imagens de luz, contrastando com o escuro que não é amor, ou representa o sofrimento do amor. Por exemplo, Romeu diz que é Julieta que ensina as tochas a brilharem

(SHAKESPEARE, 1997; Ato I, cena 5), e que a luz do seu olhar penetraria com tal fulgor por todo o ar do céu, que as aves cantariam, como se fosse dia (SHAKESPEARE, 1997; Ato II, cena 2). Como observa Barbara Heliodora, “[o] amor e a juventude são luz, a tristeza e a dor são sombrias: são o sol que se põe ou que não quer nascer” (HELIODORA, 1997, p. 12).

A PROPOSTA DE *ROMÉU E JULIETA* EM MUSICAL

Antes de proceder à apresentação e à análise dessa montagem, cabe um esclarecimento conceitual em relação ao termo escolhido para denominar sua proposta de concepção. A transposição de uma obra para outro gênero ou outras mídias tem sido diversamente referida como tradução intersemiótica, adaptação, reescrita, apropriação, releitura, paródia e transcrição, dentre outros termos, dependendo do campo disciplinar ou da vertente teórica à qual pertence o pesquisador. Neste estudo, será adotado o termo “adaptação”, no sentido atribuído ao conceito por Julie Sanders (2006, p. 18-19). Para Sanders, as possibilidades de prática de adaptação podem ser assim resumidas: (i) a transposição de um gênero para outro (por exemplo, da literatura para o cinema, do teatro dramático para o musical, do drama para a ficção em prosa); (ii) a intervenção nos textos por meio seja de cortes e omissões, seja de acréscimos, expansões e interpolações (que podem, inclusive, ser sob forma de comentário, dando voz aos silenciados no texto de origem ou explicitando razões hipotéticas para as ações dos personagens); e, por fim, (iii) a atualização ou aclimatação dos textos, de modo a torná-los facilmente compreensíveis ou aproximá-los dos novos leitores e espectadores. Nesse caso, o ambiente cultural e/ou época e/ou cenário geográfico novos não precisam envolver necessariamente uma mudança de gênero. Um exemplo desse tipo de adaptação visando uma atualização dos textos são montagens das peças shakespearianas ambientadas nos dias de hoje, o que não representa uma mudança de gênero, uma vez que continuam sendo teatro dramático.

No caso dessa encenação de *Romeu e Julieta*, ocorrem dois níveis de transposição: uma tradução do texto em inglês para o português, visto que há muitas falas, distribuídas entre conversas, diálogos e solilóquios; e uma mudança de gênero, do teatro dramático para o musical. O fato de serem usadas canções já existentes, e pertencentes ao repertório nacional, acrescenta um componente antropofágico à adaptação⁴, embora

⁴ Refiro-me, aqui, à metáfora de tradução como antropofagia associada a Haroldo de Campos, que caracteriza a tradução como uma transfusão ou vampirização e rompe,

aparentemente desprovido de motivações políticas, como em outras transposições brasileiras, musicais ou não, que introduzem um subtexto de protesto explorando possíveis ressonâncias com o cenário contemporâneo no país.⁵ Portanto, a interculturalidade do espetáculo, pelo menos quanto às músicas, decorre mais de um desejo antigo do diretor Guilherme Leme Garcia de associar Marisa Monte a Shakespeare, como será abordado mais adiante. A única alusão perceptível a pautas da sociedade brasileira de hoje é uma fala da Ama para Mercúcio: “Não é não!” Originalmente fora do roteiro, a fala foi uma sugestão da atriz que interpreta a Ama, acatada pelos adaptadores e diretor, e faz alusão direta ao *slogan* da campanha contra o assédio às mulheres que surgiu no carnaval de 2018 no Rio de Janeiro, disseminando-se por outros estados.

A proposta dos realizadores foi a de fazer uma montagem atemporal, embora com alguns toques de contemporaneidade, dentre os quais destaca-se a interpolação de canções populares. Não se pode dizer, portanto, que houve mudança temporal explícita, assim como também não houve alterações em termos de localização geográfica: os cenários de Verona e Mântua são preservados. Replicados com igual fidelidade são a trama que conduz a história e o perfil dos principais personagens, salvo poucas exceções que serão examinadas mais adiante.

Em contraposição à peça de Shakespeare que lhe serviu de inspiração, composta de cinco atos e 23 cenas, o musical *Romeu e Julieta* é dividido em dois atos (seguindo a tendência de grande parte dos teatros musicais), 23 cenas e muitas falas mescladas às canções. Como observou o crítico Macksen Luiz, embora o diretor tenha concebido o espetáculo como um musical, nessa versão sobressai muito bem a palavra shakespeariana, “sem que a palavra cantada a comprometa” (LUIZ, 2018, n.p.).

Os aspectos dessa adaptação para teatro musical que nos propomos a discutir neste artigo são os seguintes: a escolha das músicas e sua função no

assim, com as noções tradicionais de fidelidade e do tradutor como servo do original (BASSNETT; TRIVEDI, 1999). A atitude do tradutor/adaptador que adere a essa proposta será a de devorar (canibalizar) o texto original, degluti-lo e transformá-lo em algo híbrido, resultado do acréscimo de elementos da cultura nacional ao texto estrangeiro.

⁵ Um exemplo desse tipo de viés político em diálogo com a cena nacional são duas montagens de *Macbeth* realizadas em 1992, ano do *impeachment* do então presidente Fernando Collor de Mello, dirigidas, respectivamente, por Ulysses Cruz e Antunes Filho, ambas objeto de estudos acadêmicos por parte das pesquisadoras Dolores Aguero (2009) e Cristiane Busato Smith (2013). A título de ilustração, no *Macbeth* criado por Cruz as bruxas são interpretadas por rapazes indígenas que demonstram incapacidade de falar ou de andar normalmente, numa alusão à passividade do povo brasileiro diante da situação política que se vivenciava (SMITH, 2013, p. 105).

MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto. *Romeu & Julieta: o teatro de Shakespeare em adaptação musical*. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 3 (2019), p. 50-68.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 dez. 2019.

espetáculo; trama e personagens; linguagem; cenário, figurino e direção de movimento; e, por fim, elenco.

A escolha das músicas e sua função no espetáculo

A ideia inicial da adaptação surgiu do diretor, Guilherme Leme Garcia. Conforme declarado em entrevista, em 1984 ele havia assistido uma produção anterior, dirigida por Antunes Filho, e sempre quis fazer sua própria montagem da peça, voltada preferencialmente para o público jovem (GARCIA, 2018).

A princípio, não seria em formato de musical, embora houvesse uma ideia de usar canções de Marisa Monte nas cenas de amor. A proposta de trabalhar majoritariamente com o repertório dessa cantora/compositora – e, naturalmente, dos respectivos coautores das músicas – veio de Gustavo Gasparani, que assina a adaptação junto com Eduardo Rieche (RIECHE, 2018). A partir dessa decisão, os adaptadores procederam à seleção das canções e escolheram 26, das quais 15 têm Marisa Monte entre os autores.⁶ Tal fato levou o musical a ser divulgado como “*Romeu + Julieta* ao som de Marisa Monte”, embora a trilha incluía, ainda, composições de Catulo da Paixão Cearense, Roberto Carlos, Gilberto Gil e George Harrison, entre alguns outros nomes. A proposta do diretor e dos adaptadores foi fazer um espetáculo *pop*, com sonoridade jovem, popular e contemporânea. O principal critério para escolha das músicas foi o de que as letras das canções pudessem fazer as vezes de texto, isto é, que ajudassem a contar a história e/ou ilustrar determinados estados de espírito das personagens (RIECHE, 2018).

Célia Arns de Miranda, no artigo sobre *Otelo da Mangueira* mencionado acima (2014), baseada em estudo de John Kenrick sobre musicais (2009), destaca quatro categorias de uma tipologia de canções desse gênero teatral, a saber: canções de expressão, de decisão, de entretenimento e de transição. Nas canções de expressão, “o personagem expressa através da música os seus sentimentos, os seus medos, amarguras, sonhos, intenções, possibilitando que o público o conheça um pouco mais [...]. Percebe-se que este tipo de música está ajudando a enriquecer e a contar a história” (MIRANDA, 2014, p. 84-85). As canções de entretenimento, por sua vez, são aquelas que vêm acompanhadas por danças e por instrumentos musicais tocados ao vivo, o que remete, como observa Miranda, aos primórdios do teatro musical, cuja função principal era entreter os espectadores com danças e números musicais. A

⁶ O roteiro musical oficial é composto por 24 itens, mas como um deles é um *medley* de três canções, o número total chega a 26. O roteiro inclui peças executadas integralmente ou em parte, sob forma instrumental ou não; trechos *a cappella*; trechos citados e/ou transformados em texto (GASPARANI; RIECHE, 2017).

terceira categoria destacada refere-se àquelas canções nas quais o personagem toma uma decisão, depois de um momento de reflexão, e a quarta, a das canções de transição, está relacionada “com o momento de mudança ou de conversão no posicionamento de personagens, o que vai refletir definitivamente no direcionamento da ação dramática” (MIRANDA, 2014, p. 93). É importante observar que as fronteiras entre as categorias são fluidas, havendo a possibilidade de algumas canções poderem se encaixar em dois grupos. Igualmente relevante, como alerta Kenrick (2009), é não só escolher o momento adequado para inserção das canções, pois os personagens precisam ter alguma justificativa emocional para cantar, como também evitar a repetição, nas canções, do que os personagens já expressaram em suas falas. A música deve complementar os diálogos, e não ser redundante.

Nessa adaptação de *Romeu e Julieta*, predominam as canções de expressão, que quase sempre têm a função de reforçar o teor dos diálogos e as situações. Um exemplo é a canção *Não Vá Embora* (Marisa Monte/Arnaldo Antunes), que Julieta canta depois de seu primeiro encontro com Romeu no baile. Segue-se um fragmento da letra da canção, bastante apropriada para expressar o sentimento de Julieta naquele momento:

JULIETA

E no meio de tanta gente eu encontrei você
Entre tanta gente chata sem nenhuma graça,
Você veio
E eu que pensava que não ia me apaixonar
Nunca mais na vida
Eu podia ficar feia só perdida
Mas com você eu fico muito mais bonita
Mais esperta
E podia estar tudo agora dando errado pra mim
Mas com você dá certo
Por isso não vá embora
Por isso não me deixe nunca, nunca mais
Por isso não vá, não vá embora
Por isso não me deixe nunca, nunca mais

A crítica teatral Tania Brandão endossa a propriedade das escolhas das canções propriamente ditas e dos seus pontos de inserção, de responsabilidade dos adaptadores e também do diretor. Para ela,

[...] mesmo quando as canções não registram ações efetivas, objetivas, são apenas declarações de sentimento ou exposições de estados da alma, elas

aparecem tratadas sob o conceito de ação dramática. Assim, o fluxo da ação não esmorece, a música faz a peça caminhar, ativa a sensibilidade e a emoção do público, sempre em sintonia direta com a trama, abordada de maneira ágil. (2018, n.p.)

Trama e personagens

Depois de focar as canções escolhidas e a sua função para o desenrolar da história, nos deteremos um pouco sobre a trama, que, como já observado, se aproxima bastante do enredo da peça, com poucas supressões de cenas. Considerando que a peça de Shakespeare tem 3.093 linhas, levando aproximadamente três horas no palco (embora no Prólogo se diga que a peça se estenderá por duas horas), e o musical tenha uma duração de cerca de duas horas e meia, pode-se à primeira vista imaginar que de fato quase não houve reduções. Só que é preciso considerar a interpolação das canções, que se por um lado ajudam a contar a história, por outro demandam muitos cortes nas falas.

O início e o final da adaptação é que se distanciam mais do que ocorre na peça. Como já lembrado aqui, o drama de Shakespeare começa com um Prólogo que relata a situação de guerra civil e já antecipa o final trágico do casal de enamorados, numa espécie de *spoiler* do que está por vir⁷. No musical, o que temos é uma cena de abertura em dois planos: no primeiro, Romeu canta “Ontem ao luar”, de Catulo da Paixão Cearense (letra) e Pedro Alcântara (melodia), já se mostrando apaixonado – na ocasião, ainda por Rosalina. Enquanto isso, no segundo plano, ocorre numa praça em Verona a briga das famílias Montéquio e Capuleto.

Por sua vez, no desfecho do musical, há duas omissões importantes. A primeira é a morte de Páris apunhalado por Romeu, na tumba dos Capuleto. Os adaptadores disseram ter consultado os textos originais de Bandello e Luigi da Porto, que supostamente serviram de inspiração a Shakespeare, como já mencionado, e verificado que o “Conte Paris di Lodrone” não reaparece no fim destas obras (RIECHE, 2018). Diante disso, dizem ter se sentido à vontade para fazer suas próprias escolhas.

A segunda omissão diz respeito à fala final do Príncipe, indicando que a rixa entre as casas – isto é, a guerra civil anunciada já no Prólogo na peça original – havia terminado. Nesse caso, a adaptação seguiu a proposta do

⁷ Ao Prólogo shakespeariano segue-se um início de primeiro ato com um embate entre membros das duas casas inimigas. Somente quase no final da cena é que Romeu aparece, depois de a Sra. Montéquio ter perguntado a Benvólio pelo filho, que anda arredio e melancólico (a causa é seu amor por Rosalina, mas como a família não sabe disso ainda, fica tentando descobrir o que tem causado tanta tristeza a Romeu).

diretor de que o foco estivesse mais na história de amor do casal e menos nas disputas sociopolíticas (RIECHE, 2018). Inicialmente, havia a ideia de incluir essa cena, mas depois considerou-se que o espetáculo ficaria mais impactante se terminasse com a morte dos jovens. O fechamento do círculo – a “paz triste” do final da peça, selando a reconciliação das duas famílias à custa do fim trágico do casal – se dá, na proposta dos adaptadores, não de forma explícita, com falas ou cenas, mas com a canção “A Primeira Pedra” (Carlinhos Brown/Marisa Monte/Arnaldo Antunes), que encerra o espetáculo, sinalizando o término da rixa. Os personagens vão entrando no palco um a um, após a última cena, e começam a cantar a música, até formar um grande canto coral. Concordemos ou não com o argumento do diretor e adaptadores de que a canção substitui a fala do Príncipe e promove o fechamento do círculo, o fato é que a opção feita é coerente com a proposta de focar prioritariamente a história de amor e encerrar o espetáculo com a morte dos jovens amantes.

No restante da peça, é isso que se observa: quase todas as cenas e o teor dos diálogos são preservados, mas não a extensão das falas, que se veem bastante reduzidas.

Em relação ao número de personagens, também quase não há cortes, a não ser no caso de alguns bem secundários: na peça, quem conta a Romeu em Mântua que Julieta está morta é seu criado, Baltasar, enquanto que no musical é Benvólio quem leva a notícia. Também desaparece, na adaptação, o boticário de quem Romeu compra as ervas venenosas para se matar, ao saber da morte de Julieta (Ato V, cena 1); um diálogo de 30 linhas entre ele e Romeu é suprimido, mas essa omissão não interfere diretamente no enredo. No musical, Romeu apenas diz que talvez o boticário da cidade possa lhe ajudar (Ato II, cena 11).

O mesmo acontece em relação ao perfil dos personagens: as mudanças são muito poucas. Estão visíveis no musical o amadurecimento do par de namorados; a mente lasciva, a tagarelice e a mistura de bem e mal da Ama; o caráter conciliador, altruísta e leal de Benvólio; a intolerância de Teobaldo, sempre pronto para a briga, odiando a palavra “paz”; o senso prático de Frei Lourenço, sua disposição para elaborar planos, seu repertório de máximas de sabedoria. O personagem que desvia um pouco de sua contraparte shakespeariana é Mercúcio, concebido pelos adaptadores como um personagem propositadamente melífluo, escorregadio, exótico, e com certa soberba (RIECHE, 2018), bastante inspirado no filme *Romeu + Julieta* dirigido por Baz Luhrmann, de 1996.

A composição de Mercúcio dividiu os críticos: segundo um deles, a exacerbada afetação imposta ao ator Ícaro Silva, com recursos como um

caminhar que lembra tanto a cantora estadunidense Beyoncé como um felino – não é à toa que a canção que marca a sua entrada em cena é “Negro Gato” – acrescenta uma camada desconhecida ao personagem (TORRES, 2018). O curioso é que, na peça shakespeariana, é a Teobaldo que chamam de “Príncipe dos Gatos”. Por sua vez, Tania Brandão diz que o mesmo Ícaro Silva eleva seu papel a outra grandeza, estruturando Mercúcio “sob tons transgressivos fortes [...], com extrema plástica corporal. E encanta por sua malícia nas contracenias, por alguns toques certos de humor rasgado” (BRANDÃO, 2018, n.p.). O outro personagem que também teve um tratamento diferente no musical, embora em menor grau do que Mercúcio, foi Sra. Capuleto, que recebeu muito mais destaque do que na peça original.

Linguagem

O próximo aspecto a ser abordado é a linguagem do musical, que inclui também o primeiro nível de transposição, que é a tradução do inglês para o português. Os adaptadores dizem ter consultado todas as traduções disponíveis em português e algumas para outras línguas latinas, de modo a produzir um texto compatível com a proposta da montagem. Uma preocupação que tiveram sempre presente foi a de empregar um registro contemporâneo, evitando, por exemplo, a segunda pessoa do singular ou do plural, usada em muitas traduções para a língua portuguesa, mas que nos dias de hoje, segundo os adaptadores, conferem ao texto um ar desnecessariamente pomposo, o que seria contrário à intenção de Shakespeare na sua própria época. Os pronomes de tratamento empregados são “o senhor/a senhora” e “você”.

O vocabulário, por sua vez, é atual, mas nem por isso simplificado, assim como a sintaxe. Podemos dizer que é sofisticado, elaborado, mas sem rebuscamento. Para ilustrar, trazemos aqui o início da cena do balcão (inclusive a rubrica do roteiro), em que Julieta aparece no terraço cantando “Amor I Love You”, de Carlinhos Brown e Marisa Monte, e Romeu aparece, se surpreende com a sua presença e começa um solilóquio:

Cena 7 – Jardim dos CAPULETO. ROMEU e JULIETA (AMA de dentro)
Julieta aparece no terraço e canta “Amor I Love You”, de Carlinhos Brown e Marisa Monte. Romeu aparece e se surpreende com sua presença.

JULIETA

Deixa eu dizer que te amo

Deixa eu pensar em você.

Isso me acalma

Me acolhe a alma
Isso me ajuda a viver

ROMEU

Só ri das cicatrizes quem nunca foi ferido. Que luz é essa que brilha através daquela janela? É o sol nascendo, é Julieta! Surja, sol luminoso, e mate a lua de inveja. É por isso que a lua está pálida e doente de tristeza, porque percebeu que você é muito mais formosa do que ela, meu amor! O brilho de suas faces envergonharia as estrelas, assim como o dia envergonha a luz do lampião. Ah, se Julieta soubesse que é a minha amada!

Por esse trecho pode-se ter uma amostra da linguagem empregada: léxico elegante, imperativos conjugados na pessoa certa, imagística preservada.

Cenário, figurino e direção de movimento

O próximo – e penúltimo – aspecto a ser discutido diz respeito ao cenário e ao figurino. As diretrizes para ambos foram definidas pelo diretor Guilherme Leme Garcia, que tinha uma ideia muito clara do que gostaria de ver em cena. Foi ele que sugeriu a Daniela Thomas, responsável pelo cenário, que se inspirasse na obra do cenógrafo inglês do século XX Edward Gordon Craig (1872-1966), buscando “a verticalidade dos volumes em oposição à pequenice humana (BRANDÃO, 2018, n.p.). Ela, por sua vez, incorporou a ideia e transfigurou-a em torres simples, potentes, móveis e praticáveis, mesclando essa concepção com uma referência às torres de pedra das cidades medievais (RIECHE, 2014). Complementando essa concepção básica, há soluções esteticamente muito felizes, como a chuva de rosas brancas na cena do balcão.

O figurino, de João Pimenta, é atemporal, uma vez que a proposta da montagem é a de não marcar o período cronológico, e destaca-se pelo trabalho luxuosamente artesanal das roupas e adereços. Esse quesito também seguiu um conceito básico lançado pelo diretor: Julieta é o Sol, e Romeu é a Lua. Por esse motivo, os Capuleto aparecem em tons terrosos e alaranjados, e os Montéquio, em tons cinzentos e prateados. Já o branco das roupas usadas no baile de máscaras, no primeiro ato, partiu de uma inspiração possivelmente onírica, além de representar o signo da pureza do primeiro encontro.

Complementando os aspectos de cenário e figurino, é importante falar também sobre a direção de movimento, que orientou, por exemplo, o gestual de Julieta, que explora bastante os meneios com as mãos, e a coreografia das

lutas e do baile. A preparação corporal usou como inspiração o Gaga, uma linguagem de movimento desenvolvida por Ohad Naharin, diretor da Batsheva Dance Company (RIECHE, 2018).

Elenco

O último aspecto a comentar, de modo algum menos importante, é o elenco multiétnico e com mulheres participando das cenas de luta entre os componentes das duas casas. Essa opção do diretor, que reflete a proposta jovem e contemporânea da montagem, é justificada por ele com o argumento de que como somos um país mestiço, uma grande mistura de raças, e por isso mesmo um elenco somente branco não representa o Brasil. Nada mais natural, então, do que ter uma Julieta de pele morena e usando dreadlocks (GARCIA, 2018). Além dela, também são negros os protagonistas Mercúcio, Teobaldo e a mãe de Julieta. Leonardo Torres, autor de uma resenha da peça, opina que “A trama de *Romeu e Julieta* se desenrola no século XVI em Verona, na Itália, mas a montagem é em 2018 no Rio de Janeiro, [por isso] é importante quebrar qualquer tipo de barreira étnica” (TORRES, 2018).

Além disso, o elenco também inclui mulheres entre os seguidores dos Montéquio e dos Capuleto, aqueles que por duas vezes brigam nas ruas ao longo do musical, o que reforça o diálogo da montagem com a contemporaneidade. O bônus adicional é que essa composição com os dois gêneros atende também a questões de ordem prática, relativas à produção do espetáculo: não só não seria possível contratar um elenco ainda maior de coadjuvantes homens para participar exclusivamente das cenas de luta, como também a presença de atrizes naquelas cenas possibilita ter vozes de todos os naipes, uma necessidade dos musicais.

* * *

Há ainda outros aspectos que poderiam ser vistos, sem falar que os que vimos poderiam merecer uma análise mais profunda, mas que expandiria demais o escopo deste artigo. Encerramos então tentando atender à proposta de determinar a imagem da peça *Romeu e Julieta* e do seu autor que é construída para o público-alvo.

A julgar pelos elementos analisados e pela recepção crítica, a adaptação para musical não se distanciou muito da imagem hegemônica da obra e do autor, na medida em que: (i) a tragédia dos jovens amantes é replicada com bastante fidelidade. A diferença é que a guerra civil e seus males não são enfatizados tão explicitamente no início e no final do musical; (ii) à exceção de Mercúcio, os personagens mantêm seus perfis, até sob pena de rejeição de parte do público, que estranhou, por exemplo, a malícia e o comportamento da

Ama⁸; (iii) a linguagem é sofisticada, sem ser rebuscada, como já observado, e ao mesmo tempo popular e contemporânea, assim como a peça de Shakespeare, considerando os respectivos contextos de produção. Essa adaptação não tornou Shakespeare nem “nobre” demais, nem popular demais, como acontece com algumas montagens. O componente antropofágico desse espetáculo intercultural, observado sobretudo no repertório musical composto majoritariamente por canções populares brasileiras, decorre de motivações predominantemente estéticas, não havendo maiores sinalizações de um subtexto de protesto político, a julgar pelos depoimentos dos responsáveis pela sua concepção e pelo próprio resultado no palco. A opção pelo hibridismo estético em detrimento de um possível intertexto político é confirmada pela própria suavização do libelo contra os males da guerra civil, apontado por críticos como Barbara Heliodora (1997; 2008) como um tema importante na peça.

FICHA TÉCNICA:

Concepção e direção: Guilherme Leme Garcia

Adaptação e roteiro musical: Gustavo Gasparani e Eduardo Rieche

Colaboração artística: Vera Holtz

Direção musical: Apollo Nove

Direção Vocal, Arranjos Vocais e Arranjos Adicionais: Jules Vandystadt

Direção de movimento e Coreografia: Toni Rodrigues

Esgrima: Renato Rocha

Cenário: Daniela Thomas

⁸ Reação relativamente comum entre o público que vê Shakespeare como autor erudito, de quem só se espera uma linguagem requintada. Em sua dissertação de Mestrado, intitulada “*Ser ou não ser pornográfico, eis a questão*”: o tratamento da linguagem obscena em traduções brasileiras do Hamlet, Neuza Lopes Ribeiro Vollet estuda duas abordagens diferentes à questão da linguagem da sexualidade em *Hamlet* encontradas em traduções brasileiras, com o propósito de mostrar que essas diferenças de tratamento são fruto de diferentes concepções sobre autoria. Segundo Vollet, existem dois “Shakespeares” distintos: o *dominante* e o *marginal*. O primeiro, vinculado aos valores de uma elite social e cultural, é visto como “um autor universal que fala de verdades eternas para todos os homens” (1997, p. 6), imagem essa que naturalmente desassocia o autor a valores marginais e populares, entre os quais incluem-se referências maliciosas e vocabulário obsceno ou chulo. O “outro Shakespeare” é um autor popular, que escrevia para uma plateia heterogênea, com predominância das classes trabalhadoras, e que não se furtava a utilizar linguagem sexual explícita e claramente pornográfica (1997, p. 6).

Figurino: João Pimenta

Visagismo: Fernando Torquatto

Desenho de luz: Monique Gardenberg e Adriana Ortiz

Desenho de som: Carlos Esteves

Produção de elenco: Marcela Altberg

Elenco: Bárbara Sut (Julieta), Thiago Machado (Romeu), Jorge Neto (Mercuccio), Stella Maria Rodrigues (Ama), Claudio Galvan (Frei Lourenço), Kacau Gomes (Sra. Capuleto), Marcello Escorel (Sr. Capuleto), Lincoln Tornado (Teobaldo), Bruno Narchi (Benvólio), Neusa Romano, Max Grácio, Kadu Veiga, Diego Luri, Saulo Segreto, Daniel Haidar, Gabriel Vicente, Lara Suleiman, Laura Carolinah, Luci Salutes, Marcelo Ferrari, Thiago Lemmos, Gabi Porto, Santiago Villalba, Juliana Gama

REFERÊNCIAS

AGUERO, Dolores Aronovich. *Strange Images of Death: Violence and the Uncanny in Five Productions of Macbeth*. 2009. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras/Inglês e Literatura Correspondente. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish (Eds). *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. London: Routledge, 1999.

BRANDÃO, Tania. *Folias Teatrais Letras, Cenas, Imagens e Cariquices Crítica: Romeu e Julieta*. Disponível em: <http://foliasteatrais.com.br/critica-romeu-e-julieta/>. Publicado em 28 mar. 2018. Acesso em: 10 set. 2018.

GASPARANI, Gustavo; RIECHE, Eduardo. *Romeu e Julieta*, do original de William Shakespeare. Rio de Janeiro, 2017 (inédito).

HELIODORA, Barbara. Apresentação. In: SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad. Barbara Heliodora. Edição bilingue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 7-13.

_____. *Por que ler Shakespeare*. São Paulo: Ed. Globo, 2008.

KENRICK, John. How to write a musical. In: *Musicals101.com – The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film & Television*, 2009. Disponível em: www.musicals101.com/write.htm. Acesso em: 14 jun. 2019.

GARCIA, Guilherme Leme (entrevistado). “Romeu e Julieta – Musical”. *Quem Encena* #22. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Ni9oAM00Kq0. Publicado em 31 mar. 2018. Acesso em: 11 jun. 2019.

MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto. *Romeu & Julieta: o teatro de Shakespeare em adaptação musical*. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 3 (2019), p. 50-68.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 dez. 2019.

MIRANDA, Celia Arns de. Shakespeare em versão musical: Otelo da Mangueira no ritmo do samba brasileiro. *Scripta Uniandrade*, v. 12, n. 2, 2014, p. 80-102.

MUSICAL “Otelo da Mangueira” faz temporada no Sesc. *Folha online*, 2006. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u60240.shtml. Publicado em 8 mai 2006. Acesso em: 25 jun. 2019.

OTELO da Mangueira. Vídeo integral. Disponível em MIT Global Shakespeares. Video & Performance Archive – Open Access. Disponível em <http://globalshakespeares.mit.edu/otelo-da-mangueira-herz-daniel-2006/>. Acesso em: 14 jun. 2019.

RIECHE, Eduardo. Sobre a adaptação de *Romeu e Julieta* em musical [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por marcia.martins31@gmail.com em 26 jul. 2018.

SHAKESPEARE, William. Romeo and Juliet. In: *A New Variorum Edition of Shakespeare*, edited by Horace Howard Furness. Tenth edition. Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1899.

_____. *Romeu e Julieta*. Trad. Barbara Heliodora. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

SMITH, Cristiane Busato. Shakespeare, Samba, Solace and Escape: an Analysis of *Otelo da Mangueira*. *Lapis Lazuli: an International Literary Journal* 6 / 1-2, 2016, p. 164-176.

SMITH, Cristiane Busato. O belo e o feio em cena e nos bastidores: duas montagens de Macbeth no Brasil turbulento de 1992. *Tradução em Revista* 14, 2013/1, p. 100-112.

TORRES, Leonardo. Crítica: Romeu e Julieta, musical. *Teatro em Cena*. Disponível em: <http://teatroemcena.com.br/home/critica-romeu-e-julieta-musical/>. Publicado em 19 mar. 2018. Acesso em: 10 set. 2018.

VOLLET, Neusa. “*Ser ou não ser pornográfico, eis a questão*”: o tratamento da linguagem obscena em traduções brasileiras de *Hamlet*. Campinas, 1997. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada – Tradução. Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP.

MARCIA A. P. MARTINS é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, tendo realizado estágio pós-doutoral na Queen Mary University of London em 2012. Tradutora e professora, atua nos cursos de formação de tradutores e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem do Departamento de Letras da PUC-Rio. Organizou as coletâneas *Tradução e multidisciplinaridade* (Lucerna/PUC-Rio, 1999) e *Visões e identidades de Shakespeare no Brasil* (Lucerna, 2004), e é coeditora do periódico *Tradução em Revista*. Compilou a base de dados sobre traduções brasileiras do cânone dramático shakespeariano disponível em www.dbd.puc-rio.br/shakespeare, da qual é gestora. Entre as publicações recentes, incluem-se a coorganização da antologia bilíngue *Palavra de tradutor / The Translator's Word* (EdUFSC, 2018).