

## Relatório Final de Iniciação Científica

Gabriela Robles Fracasso

*“Análise da peça Romeu&Julieta do Grupo Galpão a partir dos Estudos do acervo de Barbara Heliodora no LIMCAC”*

orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth R. Azevedo

SÃO PAULO

2015

## Introdução

O teatro, durante sua execução (sua concepção, criação, processo, apresentações, turnês, entre outros), produz uma série de documentos que comprovam a sua existência e permitem estudos sobre ele. Esses documentos podem ser produzidos intencionalmente ou não de acordo com essas finalidades. Eles podem ser anotações de ensaios, projetos de editais, *releases* de divulgação, cartazes, programas, prospectos, ingressos, críticas, entre muitos outros.

O Laboratório de Informação e Memória do Departamento de Artes Cênicas – LIMCAC – da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP – se dedica a reunir documentos teatrais brasileiros com enfoque no teatro paulista para formar um arquivo (que está em desenvolvimento) com a finalidade de auxiliar pesquisas na área teatral.

O LIMCAC recebe doações de indivíduos da cena teatral brasileira, desde estudiosos e acadêmicos até diretores e atores, como Antunes Filho, Clóvis Garcia, José Vendramini e Bárbara Heliodora. Essa última, crítica teatral de renome e principal especialista de Shakespeare do Brasil, realizou as mais recentes doações ao acervo.

Bárbara Heliodora Carneiro de Mendonça, crítica teatral, professora universitária, pesquisadora acadêmica, além de especialista em Shakespeare, se bacharelou em língua e literatura inglesas no Connecticut College nos Estados Unidos e fez doutorado em artes na USP com a tese *A expressão dramática do homem político em Shakespeare*. Escreveu para os jornais *O Jornal* (1944 – 1954), *Tribuna da Imprensa* (1957 – 1958), *Jornal do Brasil* (1958 – 1964), *Tribuna da Imprensa* novamente (1990) e *O Globo* (1990 – 2014). Também escreveu para a revista *Visão* (1986 – 1989), dirigiu o Serviço Nacional de Teatro (SNT) (1964 – 1966) e o Conservatório Dramático Nacional (1966 – 1971), lecionando no mesmo, e foi professora da Unirio (1971 – 1985).

Bárbara Heliodora faleceu em 10 de abril deste ano, 2015.

A doação feita por Bárbara continha cerca de 2.000 documentos, dentre eles documentos relacionados ao teatro e a outras artes, documentos pessoais (possivelmente colocados no conjunto por acidente), podendo ser brasileiros ou estrangeiros. Em relação aos documentos teatrais brasileiros, havia principalmente programas teatrais, cartazes, prospectos e *releases* de divulgação. O LIMCAC atualmente dá prioridade para arquivar os programas teatrais. Trabalhando com essa doação, pude perceber o seu potencial para a realização de pesquisas. Conhecendo o fato de a doadora ser uma especialista em Shakespeare e observando a quantidade de documentos sobre suas peças, me interessei pelo assunto em questão. Inicialmente, havia decidido pesquisar a recepção de Bárbara das montagens brasileiras de *Sonho de uma noite de verão*, que tivessem documentos presentes em sua doação, por meio das críticas que ela teria escrito sobre elas. Essa pesquisa seria feita com a perspectiva da *teoria da recepção*. Contudo, tal pesquisa não foi possível devido ao seguinte. As montagens de *Sonho de uma noite de verão* presentes nesse conjunto documental pertenciam ao período dos anos 1990 em diante, no qual Bárbara escreveu para o jornal *O Globo*. Suas críticas desse período, além daquelas que estão presentes no livro *Bárbara Heliodora: escritos sobre teatro*, não estão disponíveis na internet, sendo apenas acessíveis no site do jornal em questão por meio da assinatura do mesmo. Foi necessário despender tempo para conseguir acesso ao jornal. Quando isso foi possível, não consegui encontrar as críticas necessárias de *Sonho de uma noite de verão*. Isso me fez pensar a possibilidade de Bárbara não ter escrito críticas sobre esses espetáculos. Por isso, foi necessário escolher um novo recorte para a pesquisa.

Portanto a nova questão se constitui enquanto uma análise da recepção de Bárbara Heliodora da montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão com a direção de Gabriel Villela. Essa análise será feita ainda na

perspectiva da *teoria da recepção*, fazendo uso principalmente do conceito de horizonte de expectativas. O motivo pelo qual esse recorte foi escolhido foi a relevância dessa montagem na cena teatral brasileira e também internacional, já que o Grupo Galpão foi convidado a apresentar seu *Romeu e Julieta* no *Globe Theatre*, em Londres.

## **Objetivos**

O LIMCAC é um arquivo de documentos teatrais destinado a auxiliar pesquisas nessa área por meio da disponibilização de documentos (tanto para a consulta no próprio arquivo quanto pela internet, no futuro, com a digitalização do acervo) para pesquisadores. Portanto, a pesquisa realizada por mim tinha como objetivo conhecer a maneira como se constitui e funciona um arquivo, trabalhando com a doação de documentos da crítica teatral Bárbara Heliodora. Além disso, estava incluída nesse objetivo a realização de uma pesquisa própria com base no conjunto documental em questão.

## **Metodologia**

Como dito anteriormente, para que fosse possível compreender o funcionamento de um arquivo como o LIMCAC, realizei o trabalho de organização do conjunto documental doado por Bárbara Heliodora Carneiro de Mendonça. Conforme essa organização era feita, pude aprender um pouco do vocabulário da área de arquivística e seus conceitos.

Quanto à organização desse conjunto, primeiramente foi necessário

observar quais eram os documentos presentes na doação para separá-los de acordo com a prioridade do laboratório. A primeira separação feita classificou os documentos em três categorias: documentos pessoais, documentos teatrais e documentos não teatrais, sendo a prioridade do laboratório os documentos teatrais. O critério utilizado nessa separação foi os eventos dos quais os documentos se tratavam.

A segunda separação procurava, dentro dos documentos teatrais, destacar aqueles que eram de interesse do laboratório, isto é, os documentos teatrais brasileiros. Por isso, os documentos teatrais foram separados entre brasileiros e estrangeiros. O critério utilizado aqui foi a nacionalidade do grupo de pessoas envolvidas no evento teatral. Isso significa que, se os responsáveis pela criação, montagem e produção do evento fossem brasileiros, então o espetáculo (evento) apresentado também era considerado brasileiro. Assim, o espetáculo escolhido para análise neste relatório, apesar de ter sido escrito por um autor inglês, é considerado como uma produção nacional. Logo, o documento teatral era brasileiro. Caso contrário, o documento era considerado como um documento teatral estrangeiro.

Terminando essa segunda etapa de separação, já se fazia claro que a pesquisa própria a ser realizada trataria da temática shakespeariana. Por isso, passei a separar, dentro dos documentos teatrais brasileiros, aqueles que tratavam de montagens relacionadas à obra de William Shakespeare para que, continuando a organização do conjunto documental de Bárbara Heliodora, pudesse decidir o recorte da pesquisa por meio da observação desses documentos.

Com essa última separação realizada, passei a cadastrar esses documentos na base de dados do arquivo do LIMCAC. Uma base de dados consiste em um sistema computadorizado que registra a existência de cada documento presente no arquivo junto de suas características físicas, formais e de seus conteúdos, realizando uma contagem de quantos documentos (totais, de cada tipo, de cada conjunto, entre outros) existem no arquivo. A base de

dados relaciona a existência e identificação de um documento a sua localização física dentro do arquivo, sendo possível procurar um documento na base de dados e localiza-lo para consulta.

A primeira etapa do registro de um documento na base é o seu cadastro. Nessa etapa, coloca-se na base o acervo ao qual o documento pertence, o seu setor, o seu conjunto documental (dado referente à origem da doação) e o tipo documental do documento. Informados esses dados, a documentação recebe um número chamado RD (registro documental) que é registrado no documento (carimba-se o documento em algum espaço que não comprometa suas informações com carimbo oficial do LIMCAC no qual escreve-se com um lápis de grafite 6B o conjunto documental ao qual o documento pertence de forma abreviada e seu RD). A partir desse momento, o documento passa a existir na base de dados e a ser contabilizado.

Depois de ter cadastrado até essa etapa todos os documentos teatrais brasileiros relacionados a Shakespeare, passei a executar múltiplas tarefas no laboratório devido à grande quantidade de documentos que havia no conjunto documental com o qual estava trabalhando. A próxima etapa de trabalho com os documentos shakespearianos era a de guarda-los nos armários do arquivo, registrando o número de sua localização tanto na base de dados quanto no próprio documento. Cada documento que passaria por esse procedimento era higienizado anteriormente. Os documentos são guardados de acordo com seus tamanhos. Isso significa que documentos de dimensões parecidas devem ser guardados juntos em pastas para evitar danos ao mesmo. Cada documento deve ser envolvido em uma folha de papel almaço do seu tamanho para ser guardado. O número de localização, depois de registrado na base de dados de acordo com o local onde será guardado, deve ser escrito com um lápis grafite 6B no mesmo carimbo onde foi escrito o RD. Comumente, essa etapa de guardar e localizar os documentos seria realizada juntamente ou depois da descrição completa dos documentos. Contudo, como o espaço físico do arquivo ainda necessita de maior amplitude, a sua organização espacial deve ser priorizada. Isso evita que as doações se acumulem e ocupem muito

espaço fora dos armários do arquivo.

Em seguida, cadastrei os eventos aos quais aqueles documentos shakespearianos se referiam. Por exemplo, o evento ao qual o programa de uma peça se refere é o espetáculo cênico dessa peça. O cadastro de eventos não precisa necessariamente ser realizado nesse momento da organização dos documentos. A etapa seguinte, na verdade, seria a descrição de todas as características do documento e de todas as informações contidas nele. Como, na base de dados, um dos campos a ser preenchido nessa etapa relaciona o documento a um evento cadastrado na base, me pareceu mais viável cadastrar todos os eventos anteriormente do que ter de interromper a descrição de cada documento para cadastrar seu evento para relacioná-los.

Enquanto trabalhava com a organização do arquivo do LIMCAC, as leituras para minha pesquisa se iniciavam. Tendo organizado os documentos relacionados a Shakespeare, o recorte inicial da pesquisa foi delimitado (trabalhar com as montagens de *Sonho de uma noite de verão*). Logo, foram iniciados os estudos dos livros *Veto ao modernismo no teatro brasileiro* de Giuliana Simões (Hucitec, 2010) e *Brecht no teatro brasileiro* de Kathrin Saringen (Hucitec, 1998). Ambos os livros que se utilizam da teoria da recepção da literatura para analisar fenômenos teatrais brasileiros.

Também passei a procurar as críticas necessárias de Bárbara Heliadora. Inicialmente, elas foram procuradas na internet para depois serem procuradas em seu livro de críticas, *Bárbara Heliadora: escritos sobre teatro* (organização de Claudia Braga, São Paulo: Perspectiva, 2007). Com a falta de sucesso, passei a procurar no acervo digital do jornal O Globo, para o qual Bárbara escreveu no período dessas montagens como dito anteriormente. Não foi possível encontrar essas críticas mesmo nesse acervo digital. Portanto, o recorte foi mudado. Tendo encontrado no acervo digital a crítica sobre a montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, *A perfeição na infidelidade*, decidi por trabalhar com ela.

Com esse texto em mãos, que é o registro da recepção de Bárbara

diante da montagem do grupo mineiro, iniciou-se a busca por textos que dessem base para o horizonte de expectativa da teórica quanto a essa peça. Escolhi três pontos principais para pesquisar essa base: o que Bárbara considerava que devia ser feito em uma montagem de *Romeu e Julieta*; o que ela esperava da direção de Gabriel Villela; o que ela esperava de um espetáculo do Grupo Galpão. Apesar de procurar críticas da especialista em Shakespeare sobre o Galpão, não obtive sucesso. Ainda assim, procurei por bases sobre Shakespeare e o teatro elizabetano nos estudos de Bárbara para certificar as pesquisas já feitas. Os livros da especialista *Por que ler Shakespeare* (São Paulo: Globo, 2008), *Falando de Shakespeare* (São Paulo: Perspectiva, 1998), *Reflexões Shakespearianas* (Rio de Janeiro: Lacerda, 2004), o seu livro de críticas, e o seu volume com a tradução de *Sonho de uma noite de verão* e *Noite de Reis* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991) foram as obras que deram base para essa análise. O estudo dessas obras com as deorrentes análises para o entendimento da recepção de Bárbara Heliodora diante da montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão.

## **Resultados finais**

Os resultados dessa pesquisa se dividem em duas partes principais assim como a própria pesquisa. A primeira parte dos resultados é relativa à organização da doação de Bárbara Heliodora feita para o arquivo do LIMCAC. A segunda parte é relativa à pesquisa da recepção da crítica em questão diante da montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão sob a perspectiva da *teoria da recepção*, sendo essa pesquisa fruto do próprio trabalho no laboratório.

Dentro da organização do arquivo, alguns resultados foram



atingidos. Seguindo a ordem desse trabalho, os primeiros resultados estão relacionados a contagem e separação dos documentos recebidos. No total, foram recebidos cerca de 2000 documentos. Com a primeira separação, foram encontrados cerca de 6 documentos pessoais, 262 documentos não teatrais e 1730 de documentos teatrais. Na segunda separação, obtivemos cerca de 1230 documentos teatrais brasileiros e 500 documentos teatrais estrangeiros.

Os outros resultados no arquivo estão relacionados à base de dados. Pode-se considerar como um resultado os documentos teatrais brasileiros shakespearianos que se encontram guardados nos armários do arquivo em suas devidas localizações com as mesmas registradas na base de dados e nos próprios documentos e, é claro, já possuindo os seus Rds. Considero, dessa maneira, devido à contribuição desse trabalho à organização física do laboratório. Outro trabalho que gerou resultados na base foi o registro de Rds de alguns programas brasileiros. Essa tarefa deverá ser continuada no arquivo, portanto é um resultado parcial. Quanto à pesquisa que realizei, cheguei a alguns resultados diante das análises e estudos das bibliografias já citadas. É possível afirmar que a recepção bem sucedida da montagem de Romeu e Julieta do Grupo Galpão por parte de Bárbara Heliodora se dá devido ao fato desse espetáculo atender, em grande parte, ao horizonte de expectativas da estudiosa shakespeariana. Tendo sido esse horizonte delimitado pelas expectativas de Bárbara diante do texto Romeu e Julieta quando montado (o que ela, sendo uma especialista no dramaturgo inglês, espera de uma montagem dessa tragédia quando montada corretamente), pelos seus estudos sobre Shakespeare e o teatro elizabetano que influencia sobre o ítem anterior e pelas suas expectativas diante da direção de Gabriel Villela (o que ela espera de uma peça dirigida por ele), suas expectativas são atendidas. Também é possível afirmar que essa recepção bem-sucedida é fruto do uso, por parte do Grupo Galpão e de seu diretor, das mesmas prerrogativas usadas por Shakespeare em seu teatro de forma contemporânea. Essas prerrogativas seriam fazer um teatro popular e defender o amor e a vida. Dessa forma, o Grupo Galpão proporciona uma recepção intensiva, que resulta na ótima crítica que receberam de Bárbara.

## **Análises**

As análises aqui apresentadas são decorrentes da realização da metodologia e do meio pelo qual a pesquisa chegou aos resultados já apresentados. Assim como todo o trabalho, essas análises se dividem entre a organização da doação já citada e a pesquisa própria. Começamos, então, pela organização do arquivo.

Para que se inicia-se o trabalho no LIMCAC, um dos primeiros pontos importantes foi o entendimento básico do vocabulário da área de arquivística. Esse conhecimento, que, no caso dessa pesquisa, se constituiu enquanto um conhecimento extremamente prático, era necessário tanto para a comunicação dentro do laboratório quanto para a organização do arquivo em si, ou seja, para o próprio trabalho que deveria ser feito. Por exemplo, no caso de haver a necessidade de uma conversa para repensar algum procedimento que estivesse sendo realizado, esse vocabulário era necessário para a comunicação clara acerca do assunto em questão. E, principalmente, no caso do trabalho com a base de dados, era necessário o entendimento, por exemplo, do que significa “tipologia” do documento, quais são as tipologias (obviamente, não foi possível conhecer todas, apenas aquelas presentes na doação), o que é um “conjunto documental”, o que é um “acervo”, entre outros.

Alguns termos se fizeram mais presentes durante o trabalho. “Tipo documental” (“configuração que assume uma espécie documental de acordo com a atividade que gerou. DIC-BRA”) (LOPEZ, 2002, p. 52) e “tipologia” (“o tipo de documento que pode existir em uma unidade de descrição, por exemplo: cartas, livros de atas. ISAD-ESP”) (LOPEZ, 2002, p. 52-53) foram termos extremamente usados devido à base de dados (cadastro de RD). Também foram muito usados nessa etapa os termos “acervo” (“documentos de uma entidade produtora ou de uma entidade custodiadora”)

([http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/dicionario\\_de\\_terminologia\\_arquivstica.pdf](http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/dicionario_de_terminologia_arquivstica.pdf)), “arquivo” (“instituição ou serviço que tem por finalidade a custódia, o processamento técnico, a conservação e o acesso a documentos”)

([http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/dicionario\\_de\\_terminologia\\_arquivstica.pdf](http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/dicionario_de_terminologia_arquivstica.pdf)) e “conjunto documental” (referente à origem da doação). Dentro dos tipos de documentos, atualmente o mais relevante para o LIMCAC é o “programa”. Um programa pode ser entendido da seguinte forma:

A publicação-programa é natural de qualquer cerimônia social organizada ou não, seja ela civil ou militar, laica ou religiosa, artística ou política, de expressão individual ou coletiva. E se por um lado, o programa é natural dessas cerimônias sociais, por outro lado sua confecção não é, necessariamente, obrigatória. Trata-se de uma publicação provisória, perecível e opcional ao evento em questão. Pode-se deduzir que poderia haver um evento em que não se apresentasse programa nenhum, mas seria difícil imaginar que houvesse um programa sem um evento correspondente. O programa pode assim falar mais do que, simplesmente, anunciar ou traduzir, em palavras, o que o discurso criativo sugeriria em cena.

(NETO, In: Cena, n. 16.)

Tomando como exemplo o conjunto documental de Bárbara, o programa teatral tem o potencial de fornecer uma série de informações sobre o espetáculo ao qual corresponde, não só por meio de suas informações escritas, mas também pelo seu conteúdo criativo (cores, forma, material, fotos, ilustrações, entre outros). Dessa maneira, o programa se constitui enquanto um importante documento histórico do teatro. Por isso, o cadastro na base de dados desse tipo documental foi priorizado no LIMCAC. É interessante notar que o programa teatral também pode conter informações sobre a recepção do próprio espectador dono do programa. No caso de Bárbara Heliodora, havia muitos programas com escritos seus sobre as peças correspondentes. Quanto a isso, considero intrigante observar que o programa de montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão (tão bem criticado por ela) não continha nenhuma

escritura sua.

Seguindo a ordem do trabalho feito no LIMCAC, percebo a importância da fase de separação e organização do conjunto documental recebido. Essa fase torna mais eficiente a organização física do acervo e permite que se trabalhe com os documentos que devem ter prioridade de acordo com a finalidade do arquivo, já que a separação toma essa finalidade como critério. Essa fase também permite que sejam encontrados documentos não esperados no conjunto. Foi o caso dos documentos pessoais, que entraram na primeira etapa da separação devido a sua imprevisibilidade. Logo, essa fase do trabalho, a separação, se apresenta como uma primeira análise do conjunto, descobrindo de que documentos ele se constitui, priorizando os documentos de interesse para o arquivo.

O cadastro inicial dos documentos na base de dados (RD) se mostra, aparentemente, como uma tarefa fácil e simples. Contudo, ela exige uma série de cuidados e conhecimentos da área de arquivística. As dúvidas e seus recorrentes conhecimentos dessa tarefa são fruto (e só poderiam ser) da prática do trabalho. Foram muito frequentes as dúvidas sobre a tipologia dos documentos. Documentos como programas e cartazes eram claros. No entanto, prospectos e releases passei a conhecer por meio da dúvida. Um conhecimento decorrente da prática foi o uso do lápis 6B. Sendo o lápis de grafite mais macio do mercado, ele é necessário para evitar danificações no documento quanto é necessário registrar informações no mesmo, já que um arquivo deve manter a conservação de seu acervo. Outro conhecimento decorrente da prática está relacionado ao material dos documentos. Apesar de ser aparentemente ingênuo, esse conhecimento evita o dano do documento de forma que prejudique as informações contidas nele. Antes de escrever o RD no documento, deve-se carimba-lo com o carimbo oficial do arquivo à tinta. É necessário, então, ter um certo cuidado para não borrar o carimbo e manter o documento secando por um tempo, principalmente se o papel do documento for muito liso.

A etapa de fornecer localização aos documentos shakespearianos brasileiros do conjunto apresentou algumas falhas na base de dados. Quando tentávamos registrar uma localização nova para documentos de tamanho A4, a base informava que já havia documento presente na localização, sendo que, na verdade, a localização estava livre. Esse foi um problema que o técnico criador da base deve resolver. Mas essa situação mostra que a base de dados do LIMCAC, por ainda ser muito nova, não está livre de ter falhas.

Acredito que a etapa na qual mais pude pensar, e talvez contribuir para, sobre a base de dados, foi o cadastro de eventos. Inicialmente, não conseguia cadastrar dois eventos do tipo “espetáculo cênico” com o mesmo nome, mesmo se tratando de espetáculos diferentes. Juntamente de minha orientadora, professora Elizabeth Azevedo, tentamos solucionar o problema, mas questões conceituais de arquivística e de teatro eram levantadas de modo a provar que o sistema da base de dados precisava sofrer algumas pequenas modificações. Alguns problemas semelhantes surgiram nessa etapa, como a impossibilidade de registrar mais de um espaço cênico no evento de uma turnê de um espetáculo. Essas questões encontradas nesse trabalho deixaram claro que, por mais que se pense em como uma base de dados deve ser teoricamente, apenas o seu uso prático, depois dela estar pronta, vai revelar seus problemas e reais necessidades.

Lembrando que, enquanto ocorria o trabalho no LIMCAC, a pesquisa própria também era realizada, passemos a tratar das análises dessa última. Para compreender a recepção de Bárbara Heliodora diante da montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, com direção de Gabriel Villela, recorri à perspectiva da *teoria da recepção*, principalmente ao seu conceito de *horizonte de expectativas*.

Explicarei os conceitos da teoria da recepção conforme for analisando as bibliografias já listadas. Por hora, devemos apenas lembrar que a teoria da recepção surge na literatura quanto teóricos dessa área começam a vê-la com produto de uma comunicação. Tradicionalmente, a literatura era

estudada do ponto de vista da produção, ou seja, do autor. A partir de estudiosos como Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, esse ponto de vista passa a ser deslocado para o leitor, ou seja, para a recepção da obra literária. Assim como Kathrin Saringen e Giuliana Simões em seus respectivos livros *Brecht no teatro brasileiro* e *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*, o que pretendo aqui fazer é aplicar conceitos dessa teoria ao fenômeno teatral.

A uma primeira vista, assim como afirma Saringen, o efeito de uma montagem sobre um público, ou seja, a recepção do público teatral, “não pode ser verificado, sendo, quando muito, empiricamente comprovável.” (SARTINGEN, 1998, p.32) Contudo, no caso da presente pesquisa, a recepção de Bárbara Heliodora é verificável devido à existência de sua crítica sobre a montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão. Vale lembrar a experiência sem sucesso de analisar as montagens de *Sonho de uma noite de verão*: apesar de ser possível comprovar que Bárbara assistiu a essas montagens devido à existência dos programas das mesmas em sua doação, a ausência de suas críticas sobre esses espetáculos faz com que não seja verificável a sua recepção. Começamos então a análise pela crítica da especialista sobre a montagem do grupo mineiro.

A crítica escrita por Bárbara Heliodora intitulada *A perfeição na infidelidade* tem como subtítulo “Gabriel Villela monta um 'Romeu e Julieta' mineiro e definitivo.” Já esse subtítulo indica recepção favorável dela à montagem e sua satisfação com o diretor por responsabilizá-lo pela montagem. Nesse texto, há inúmeros trechos que comprovam a recepção positiva da especialista, como: “Se William Shakespeare tivesse nascido no interior de Minas Gerais é bem possível que seu “Romeu e Julieta” saísse como o Grupo Galpão a apresentou” (BRAGA, 2007, p. 879), que inicia o texto, e “é ótimo ver uma montagem na qual as – digamos – infidelidades não são resultado de presunção, de querer ser melhor do que Shakespeare, mas apenas uma amorosa brincadeira” (BRAGA, 2007, p. 879).

Como ela afirma, há infidelidades na montagem, que seriam “as

músicas, o colorido, a ingenuidade plástica e até mesmo os jogos de infância como as 'pernas de pau'" (BRAGA, 2007, p. 879), ou seja, os recursos cênicos usados pelo diretor. Bárbara analisa esses recursos de forma extremamente positiva. Seguindo a ordem da publicação, o grupo aparente amadorismo e inexperiência. Eles se assemelham ao grupo de artesão que apresenta uma peça em *Sonho de uma noite de verão*. Essa aparência é atingida pela concepção do próprio espetáculo, além da atuação. Concepção essa com base no circo-teatro. A própria estrutura cenográfica da peça sugere o caráter itinerante do grupo: uma meia-arena com um carro, a *Veraneio*, ao fundo e um palco elevado montado em cima do automóvel.

O caráter popular da montagem também é visto pela crítica. O "rico cansoneiro mineiro" (BRAGA, 2007, p.880) é essencial para a proximidade com a plateia, com o universo do público brasileiro, havendo canções para os mais variados sentimentos e acontecimentos. A vivência circense também é outro fator extremamente importante para essa proximidade, já que o "pequeno circo interiorano, ingênuo e pobre" (BRAGA, 2007, p. 880), é um elemento cultural brasileiro.

Bárbara também leva em conta a linguagem (enquanto fala, linguagem verbal) usada na montagem, relacionando a tradução escolhida, as falas do narrador (o poeta) e as músicas cantadas:

"Outra solução fascinante no espetáculo é a mistura feita entre o parnasianismo da tradução de Onestaldo de Pennafort (muito cortada) com a florida linguagem do narrador, bem como de algumas letras das músicas (onde aparece o imaginativo 'estrelou!!!), formando um todo que transporta o público para um mundo tão arbitrário quanto encantador."

(BRAGA, 2007, p. 880)

A partir dessas análises, Bárbara conclui:

"Não tenho dúvida de que Shakespeare já terá visto muitas encenações mais totalmente corretas de vários de seus

textos, mas por outro lado creio que ele compreenderia muito bem o intuito desta e gostaria de se sentir tão querido e tratado com tamanha intimidade.”

(BRAGA, 2007, p. 880)

Desse modo, podemos concluir que ela tem uma recepção positiva da montagem dirigida por Gabriel Villela, mesmo que essa possua “infidelidades” em relação ao texto original. Mas a essa pesquisa cabe responder por que essa recepção é dessa forma para além da crítica escrita por ela. Para responder a essa pergunta, devemos analisar dois pontos diferentes: um referente à Bárbara Heliodora e outro referente ao espetáculo do Grupo Galpão. O primeiro se constitui enquanto o horizonte de expectativas dessa espectadora para com essa obra e segundo, enquanto o horizonte trazido pela própria obra, por meio da recepção do Grupo Galpão diante do texto shakespeariano. Já entrando novamente na teoria da recepção, o fruto do encontro entre esses dois horizontes é, exatamente, o fenômeno da recepção.

Nesse momento, é importante entendermos o conceito de horizonte de expectativas. Kathrin Srtngen fornece uma abrangente descrição desse conceito:

“Cada leitor traz para o ato da leitura a sua história pessoal, que compreende tanto suas expectativas sociais de vida, suas tradições, convenções, seu conhecimento de mundo, para falar do ponto de vista extrínseco à literatura, como, de um ponto de vista intrínseco à literatura, seus hábitos de leitura, suas experiências de leitura até então, sua compreensão prévia do respectivo gênero, etc. Ou seja, o leitor constrói uma certa expectativa de leitura. Existem igualmente expectativas coletivas de leitura, formadas nas situações históricas respectivas, e que são representativas com relação à possibilidade de experiência por parte de uma determinada geração ou camada social. O autor se orienta de acordo com as expectativas de leitura de seus presumíveis leitores, ora preenchendo-as, ora tratando de contraria-las, ou escrevendo então para uma posterioridade que, supõe-se, haverá de ter outras expectativas. Na pesquisa da recepção este fenômeno comunicativo é descrito com o conceito de *horizonte de expectaivas*.”



(SARTINGEN, 1998, p. 19)

Giuliana Simões discorre sobre o encontro dos horizontes de expectativa da obra e do público:

“O horizonte de expectativa acompanha tanto a obra, visto que nenhuma obra aparece sem estar envolvida em um contexto histórico, quanto aos seus receptores. O contraste entre os diversos horizontes delineados nos fornece dados sobre os efeitos causados por determinada obra e determinado público. Ou seja, a distância entre as expectativas do público e a proposta estética da obra nos indica o quão desestruturante aquela experiência artística se apresentava, e pode, em nosso caso específico, apontar as dificuldades com que foi recebida em seu tempo.”

(SIMÕES, 2010, p. 26)

Partindo desses entendimentos sobre horizonte de expectativa, passaremos a delimitar o horizonte de Bárbara. Tomando como premissa o fato de Bárbara Heliodora ser a maior especialista de Shakespeare no Brasil, procuramos quais eram suas expectativas para uma montagem de *Romeu e Julieta* e quais eram suas expectativas para uma direção de Gabriel Villela. Começaremos a analisar por essa primeira expectativa.

Bárbara Heliodora Carneiro de Mendonça publicou alguns livros sobre William Shakespeare nos quais é possível encontrar análises suas sobre *Romeu e Julieta*. Considero que essas análises influenciam fortemente sua visão enquanto espectadora, pois fazem com que ela considere algumas decisões dos grupos teatrais como acertos e outras como erros em montagens desse texto. A partir desse momento, as afirmações aqui colocadas são retiradas das publicações dela.

*Romeu e Julieta* é a única tragédia lírica de Shakespeare, sendo a peça mais lírica de toda sua obra e a que possui a maior porcentagem de rimas. A única peça que se compara a ela em termos de lirismo, e também de temática, é *Sonho de uma noite de verão*. Essa comédia também trata de

casais que não têm permissão de se casar, nem mesmo estarem juntos, devido à vontade de suas famílias. Nas palavras de Bárbara, “como diz o notável Frank Kermode, essas duas são peças gêmeas, embora em tons e gêneros diferentes de amores contrariados por interferências várias.” (HELIODORA, 2004, p. 256)

*Romeu e Julieta* é uma peça tão “envolvente, apaixonante” (HELIODORA, 1998, p. 42) que geralmente se esquece o fato de ela ser um “sermão sobre os males da guerra civil.” (HELIODORA, 1998, p. 42) A guerra civil é uma experiência histórica inglesa devido à Guerra das Rosas, que certamente influenciou Shakespeare na escrita dessa peça. Vale lembrar que toda obra do bardo tem um contexto e uma preocupação políticas. É por esse motivo que os protagonistas da tragédia, na verdade, não são Romeu e Julieta e sim a comunidade, principalmente as famílias rivais, Montecchio e Capuleto, pois o casal não tem nada a aprender com a tragédia, eles são as vítimas dela, e sim a comunidade que, cultivando o ódio e a guerra, levou à morte seus aiores defensores do amor e da vida.

Para entender com maior profundidade *Romeu e Julieta*, é necessário entender algumas características do autor. A defesa do bem, do amor e da vida é algo comum a William Shakespeare, sendo o bom governo responsável por esses. Além disso, podemos afirmar que Shakespeare, ao escrever suas peças, pensava na recepção do público de sua época. Sabendo das limitações do teatro elizabetano (feito a céu aberto, normalmente durante o dia, com apenas atores homens, entre outros), o autor colocava a palavra como elemento central de uma cena para trazer a imaginação do público para completar o que acontece no palco. É por meio da palavra que ambientes e situações são criados. Isso não significa que ela fosse o único elemento considerado por ele. Segundo Bárbara, “para a apresentação adequada de suas peças temos de ter em mente a total e permanente consciência que ele sempre teve da ação teatral, do peso da presença – ou da ausência – do ator no palco, dos relacionamentos espaciais e temporais estabelecidos pelo desenrolar dos acontecimentos testemunhados pelo espectador.”

(HELIODORA, 1998, p. 240-241) Lembrando que um texto teatral possui dois níveis de recepção, primeiramente o do grupo que o monta e depois o dos espectadores, a palavra se constitui também como o elemento central que guia a primeira recepção.

Um fator crucial da obra shakespeariana é o uso de elementos populares de sua época e localidade. Ele fazia uso de experiências históricas de sua população, como a guerra civil em *Romeu e Julieta*. Também se utilizava das doutrinas de sua época, fosse concordando ou discordando delas. Formas teatrais já conhecidas por seu público, como as alegorias das Moralidades medievais que aparecem na construção de alguns personagens, também serviam de inspiração para a composição de suas peças. Dito isso, é interessante lembrar como surge a estrutura de palco do teatro elizabetano.

O teatro elizabetano é fruto do teatro medieval inglês. Os grupos itinerantes que apresentavam as Moralidades estacionavam sua carroça na parede do fundo das hospedarias na qual se instalavam e dessa maneira, usando a carroça como palco, apresentavam suas peças. A estrutura de uma hospedaria geralmente continha um pátio com os quartos em volta (possivelmente um prédio com mais de um andar de quartos). Dessa forma, o pátio funciona como plateia e os quartos com suas janelas, como camarotes. Essa estrutura fez com que nascesse o palco do teatro elizabetano. Sendo um prédio circular, octogonal ou quadrado, com três níveis de camarotes e um pátio no meio, ambos para a plateia, o palco ocupa um quarto do prédio restando três quartos para os camarotes. O palco propriamente dito possui várias áreas: o *palco externo* ou “em avental”, como é chamado pelos ingleses, que avança para a plateia, tendo um alçapão, de onde podem surgir seres fantasmagóricos ou ser enterrado um personagem, e um teto, de onde podem descer seres divinos (o pátio é descoberto, ao ar livre); o *palco interior*, que faz parte da estrutura do prédio e está ao fundo do palco exterior, tendo duas portas laterais para os camarins (usadas como principais entradas e saídas de cena), usado principalmente para ambientes fechados e mais específicos; e, acima desse último, há o *palco superior*, usado para locais elevados como o

balcão de Julieta. Dessa forma, o palco elisabetano possui três áreas de atuação.

O teatro elisabetano possuía uma série de limitações para seus dramaturgos, como o fato da estrutura de seu prédio ser a céu aberto e as apresentações serem realizadas durante o dia e a presença exclusiva de homens no palco. Porém, talvez exatamente por ter tantas limitações, esse teatro não se preocupava em criar uma ilusão de realismo. Pelo contrário, o teatro elisabetano é um teatro não realista. Podemos perceber isso pela presença de prólogos com coro em *Romeu e Julieta*, por exemplo, e pelo próprio uso da linguagem por parte de Shakespeare, um uso criativo, imaginativo (não rebuscado e difícil de entender, já que seu teatro é popular) e não uma imitação da fala cotidiana. Acredito a ser devido a esse fato que Bárbara defende, em uma crítica sobre uma montagem de trechos de várias peças de Shakespeare, que o ator deve ser técnico, criativo, ter o controle de suas emoções e não realista. Com isso, entramos agora em considerações presentes em suas críticas que revelam algumas de suas expectativas.

Em uma publicação intitulada *Shakespeare: sempre contemporâneo* para o *Jornal do Brasil*, Bárbara apresenta duas expectativas diferentes diante de montagens shakespearianas brasileiras. A primeira expectativa aparece na seguinte frase: “Isso sem contar que nos últimos dois anos, bem ou mal (infelizmente mais mal que bem), foram montadas profissionalmente, entre Rio e São Paulo, *Romeu e Julieta*, *Hamlet*, *Macbeth*, *As Alegres Comadres de Windsor*, e, o mais recente de todos, *Os Dois Cavaleiros de Verona*, da qual é quase certo que ninguém por aqui ouvira falar antes.” (BRAGA, 2007, p. 322) Podemos notar que, na época em que ela escreve esse texto, muitas montagens consideradas por ela como ruins da obra de Shakespeare eram feitas. Essa frequência de espetáculos de recepção má sucedida faria com que a especialista no bardo esperasse que esse padrão se repetisse. No entanto, o final desse texto mostra uma perspectiva diferente:

“Se não é possível, portanto, sermos originais na eterna descoberta de Shakespeare, podemos pelo menos nos gabar de uma

coisa: a não ser pelas incursões pelo pra frentex, é o nosso século que mais perto tem chegado do espírito no qual suas peças foram escritas originalmente. O classicismo nos séculos XVII e XVIII, o encanto com as pesadíssimas reconstituições da época no século XIX, que obrigavam os diretores a cortar impiedosamente o texto, o total domínio do palco italiano até mesmo o início do século XX não deixamos que nos aproximássemos dele. O palco aberto, o abandono do realismo permitem que deixemos Shakespeare nos falar, e na vasta riqueza humana e dramática de sua obra talvez, quem sabe, possamos sentir um pouco mais intensamente a sua permanente contemporaneidade.”

(BRAGA, 2007, p. 325)

Bárbara mostra, nesse trecho, que vê com bons olhos a aproximação do “espírito original” das peças de Shakespeare. Como, na contemporaneidade, os artistas não estão mais presos a formas predeterminadas, como a forma do palco ou a ilusão do realismo, essa possibilidade de aproximação é real (vale lembrar que a crítica foi publicada em 1971, mas hoje essas afirmações são ainda mais válidas). Portanto, é possível afirmar que essa liberdade de criação fundamenta um horizonte de expectativa otimista em relação às montagens shakespearianas devido a sua possibilidade de aproximação das prerrogativas iniciais de escrita dos textos originais.

Na crítica *Shakespeare, Gielgud, Worth e Cia*, já citada anteriormente por tratar da atuação, Bárbara defende, no último parágrafo, sua visão de arte. Ela diz:

“Realmente, o que temos no Teatro Municipal, graças a Shakespeare, Gielgud e Worth, foi uma rara lição de arte, e principalmente uma lição de que a verdadeira arte não aliena, muito pelo contrário, nos enriquece, nos permite conhecer melhor a nós mesmos e aos outros, nos ensina sempre e sempre que não podemos mandar perguntar por quem os sinos dobram, tudo isso sem subestimar a importância da experiência estética, sem perder de vista que metade da lição só aprendemos porque ela foi intensificada pela arte do autor e dos intérpretes.”

(BRAGA, 2007, p. 581)

A experiência estética constituída dessa forma seria emancipadora do sujeito receptor, pois, como afirma Giuliana Simões, “está centrada na liberação de percepções usuais, automatizadas, e na concepção de novos parâmetros para análise do cotidiano, fomentando no leitor uma nova maneira de ver, sentir e pensar o mundo.” (SIMÕES, 2010, p. 36) De acordo com essa autora, esse caráter surge com a inclusão do espectador na criação de sentido da obra de arte durante o modernismo. Contudo, me pergunto se o convite feito por Shakespeare ao seu público para que complete a imagem criada no palco com sua imaginação já não é uma inclusão do espectador na obra muito antes do modernismo.

É interessante também colocar os seguintes dizeres da crítica sobre os erros de diretores brasileiros quanto a Shakespeare:

“As vezes as pessoas não querem realmente montar Shakespeare, querem brincar. É o que eu chamo de fazer avaliação antes do tema. Mexem onde não podem mexer. Com as peças não tão conhecidas dele não é muito justo fazer isso, porque o público fica sem saber o que é. Tem que se dar uma chance a Shakespeare, depois se brinca. E para brincar com Shakespeare tem que ser muito bom (ensina ela).”

(BRAGA, 2007, p. 937)

Fica claro nessa citação, que Bárbara Heliadora tem preferência por manter as ideias originais de Shakespeare à realização de alterações em seus textos originais.

Algumas considerações de Bárbara sobre o exercício da tradução de textos shakespearianos auxiliam no entendimento de suas expectativas. Em uma nota enviada ao jornal *O Globo* sobre sua tradução de *Romeu e Julieta* para a montagem de Moacyr Góes, a tradutora afirma que o desafio dessa atividade é captar o clima lírico da peça com a mesma simplicidade que Shakespeare usa para criar suas complexidades.

Para atingir esse objetivo, ela diz ser necessário “manter a forma do verso” (HELIODORA, Bárbara. O desafio do tom mais adequado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 nov. 1991. Segundo Caderno, p. 1), pensando tanto no ator quanto no espectador, pois o primeiro tem que dizer o texto e o segundo tem que compreendê-lo para poder acompanhar a peça. E ela termina: “Em grande parte, é uma questão de ouvido, de tentar encontrar a música adequada, sempre sabendo que não é a declamação, mas o conteúdo da letra que importa mais, tanto ao palco quanto à plateia” (HELIODORA, Bárbara. O desafio do tom mais adequado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 nov. 1991. Segundo Caderno, p. 1).

Em sua “Nota da tradutora” da edição de *Sonho de uma noite de verão* e *Noite de Reis*, Bárbara declara que seu “objetivo ao fazer estas traduções foi o de tentar recapturar e, a seguir, transmitir, em português, ao menos parte dos inesgotáveis atrativos e do clima do texto shakespeariano” (SHAKESPEARE, 1991, p. 7). Ela também declara que a sua “premissa para a tarefa foi sempre a de procura preservar a forma” (SHAKESPEARE, p. 7) da obra do bardo. Mais adiante, ela afirma que procurou usar as métricas usadas nos textos originais para preservar “o tipo de economia e de ritmas de linguagens shakespeariana” (SHAKESPEARE, 1991, p. 8), que é sua convicção. Todas essas afirmações se resumem na esperança de Bárbara “de encontrar, na tradução, o equivalente mais próximo do original” (SHAKESPEARE, 1991, p. 8). Essa esperança dessa tradutora pode ser vista como um fator que influencia sua concepção de encenação por trás de suas traduções.

Sartingen afirma que uma tradução possui, “implicitamente, a elaboração de uma concepção da encenação, pois já na tradução se decide em que medida o texto deve ser tanto quanto possível preservado literalmente ou até que ponto serão operados desvios em favor da concepção dramática.” (SARTINGEN, 1998, p. 35) Essas prerrogativas se aplicam às traduções de Bárbara Heliodora, influenciadas por seus estudos de Shakespeare. Me parece que, para Bárbara, as traduções desse autor devem



ser acessíveis ao público (no sentido de não ser difícil de entender o texto), já que ele era um autor popular, o que significa “facilitar-lhe o acesso a essa experiência.” (SARTINGEN, 1998, p. 35) Bárbara também procura se aproximar o máximo possível do texto original, o que já pressupõe uma concepção de encenação que também seria buscar o original shakespeariano.

Antes de assistir a montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, a teórica já tivera contato com outras peças dirigidas por Gabriel Villela, como comprovam as críticas *O incêndio do Circo Brasil* e *A Babel da harmonia*. A primeira se trata da montagem do texto *Vem buscar-me que ainda sou teu* de Carlos Alberto Sofredini e a segunda, de *A Guerra Santa* de Luis Alberto de Abreu. A peça de Sofredini trata do circo-teatro brasileiro, tradição considerada por Bárbara como “o mais significativo fenômeno teatral que este País já conheceu.” (HELIODORA, Bárbara. *O incêndio do Circo Brasil*. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 jun. 1991. Segundo Caderno, p. 1) Nessa peça, Villela faz “um comentário crítico evidente, a respeito do esquecimento a que foram relegadas as atividades teatrais do circo.” (HELIODORA, Bárbara. *O incêndio do Circo Brasil*. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 jun. 1991. Segundo Caderno, p. 1) Bárbara parece ter uma boa impressão de Villela por considerar sua direção “criativa e frequentemente eloquente.” (HELIODORA, Bárbara. *O incêndio do Circo Brasil*. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 jun. 1991. Segundo Caderno, p. 1) Para ela, o espetáculo não é perfeito, contém erros. Mas, ainda assim, é um ótimo espetáculo. A presença da temática brasileira também parece agradar à crítica.

A segunda crítica, sobre *A Guerra Santa*, mostra novamente a grande satisfação de Bárbara com a direção do mineiro. *A Guerra Santa* é uma mistura da “filosófica visão da *Divina Comédia* de Dante com o riquíssimo imaginário popular de Minas Gerais.” (BRAGA, 2007, p. 877) Todo texto é construído de forma a afirmar a qualidade do espetáculo de Villela. Essa mistura citada é considerada por ela “operacional” por transformar os elementos que a constituem em uma nova visão que os engloba. Mas o que, de fato, surpreende Bárbara é o tratamento de Villela das contradições brasileiras que formam “um aterrorizante quadro que assusta principalmente



porque continua lindo.” (BRAGA, 2007, p. 878) Bárbara chega a chamar a montagem de “milagre teatral”. Mas o fator que considero mais relevante dessa crítica, além da boa recepção de Bárbara quanto à direção de Villela novamente, é a sua data. Essa crítica foi publicada dia 8 de julho de 1993, apenas quatro dias antes de ser publicada a crítica sobre *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão. É devido a esse curtíssimo período de tempo entre essas duas publicações que considero que as impressões de Bárbara sobre essa direção influenciaram grandemente (e de forma positiva) a recepção de *Romeu e Julieta*.

Concluimos, dessa forma, a análise do horizonte de expectativas trazido por Bárbara Heliodora. Podemos afirmar que a especialista, tendo tido boas impressões da direção de Gabriel Villela, esperava que essa impressão se repetisse. Além disso, fica claro que ela possui um grande apressado pela aproximação do original shakespeariano, tendo grande esperança no teatro contemporâneo devido a sua ausência de formas predeterminadas, apesar de haver muitas montagens ruins do inglês. Bárbara também defende uma arte que não aliene, mas emancipe o sujeito. Ela crê que uma montagem de Shakespeare não deve ser realista, e isso inclui a atuação, pois o teatro elizabetano não era realista. E, quanto a *Romeu e Julieta*, deve-se levar em conta a questão política da peça (o “sermão contra os males da guerra civil”) ao monta-la e também o fato dela ser a peça mais lírica do bardo. Indo mais além, deve-se sempre considerar as premissas originais de Shakespeare ao fazer teatro: fazer um teatro popular, por meio das experiências culturais de seu povo, que se defende o bem, o amor e a vida.

Passamos agora a analisar o horizonte trazido pela montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão. Primeiramente, devemos observar que essa instância que agora será analisada consiste em um dos níveis de recepção pelo qual um texto teatral passa quando apresentado. Antes de um texto teatral chegar ao palco, ele é recebido pelo grupo (diretores, atores, cenógrafos, iluminadores, etc.) que o montará, havendo, portanto, dois níveis de recepção. Esse nível de recepção é de vital importância para o nível seguinte

(espectador), pois nele várias decisões quanto ao material são tomadas para que o grupo atinja os objetivos de seu interesse. Logo, o objeto estético recebido pelo espectador é um objeto de recepção secundária, já imbuído de interpretações. É o caso da montagem shakespeariana do Grupo Galpão, que recebe o texto *Romeu e Julieta* e interfere nele inserindo suas interpretações sobre o material.

Como já é conhecido, essa peça é um texto teatral estrangeiro. Por isso, a recepção dessa peça pelo Grupo Galpão se constitui como recepção de um texto culturalmente estranho. Como explica Sartingen, “por cultura estranha entende-se uma cultura que não se desenvolveu em transmissão comunicativa com a cultura própria.” (SARTINGEN, 1998, p. 23) Dessa forma, há uma distância histórica entre o leitor e a obra, seja devido ao espaço cultural diferente ou à época diferente, ou a ambos. No encontro de um leitor com uma obra de uma cultura estranha, tanto leitor quanto obra passam por uma nova dimensão de efeito. O leitor passa pelo que Alois Wierlacher chama de “a experiência de si mesmo pela experiência do estranho.” (SARTINGEN, 1998, p. 25) Há várias maneiras de explicar esse fenômeno, mas podemos dizer que o leitor, ao não se identificar com a obra, desenvolve uma ‘consciência de ruptura’ que faz com que ele perceba essas diferenças, essas especificidades culturais da obra. Ao adquirir essa consciência de *alteridade*, o leitor se afirma enquanto si mesmo, enquanto *identidade*. Não necessariamente como o mesmo anterior à leitura, mas com a possibilidade de ver com diversas perspectivas, a de si mesmo e a de outros.

Por outro lado, a obra também passa a ter uma nova dimensão de efeito. Essa consciência de ruptura do leitor identifica no texto novos campos de significação. Isso não é possível para o leitor que divide a mesma cultura da obra, pois, nesse caso, as significações já estão cristalizadas. Dessa forma, novos entendimentos e interpretações da obra surgem. Isso também pode ser entendido como ‘deslocamento de horizonte’ da obra, pois, como uma obra já contém em si um horizonte de expectativas, ao atribuir-lhe novos significados, esse horizonte se modifica.

Voltando para o fenômeno teatral propriamente dito, reafirmando que a recepção da obra culturalmente estranha se aplica à recepção, por parte de um grupo teatral, de uma peça estrangeira, o grupo realiza uma série de procedimentos que transformam o texto até a sua montagem. Ao montar uma peça estrangeira, há duas opções iniciais: montar a peça de forma fiel e idêntica ao original, ou adapta-la, adequando-a a cultura própria, de forma a preservar o conteúdo (mensagem) da peça. A primeira opção é um tanto ilusória devido à distância histórica, sendo a segunda mais realista conseqüentemente. Portanto, trataremos da segunda opção. Nesse caso, o grupo deve realizar uma “adequação secundária”, ou seja, deve “preencher interpretativamente os vazios do horizonte da obra, um horizonte culturalmente estranho, ajustando-os ao horizonte culturalmente próprio do receptor.” (SARTINGEN, 1998, p. 33) Isso pode ser entendido como uma mediação entre o texto culturalmente estranho e o espectador (receptor secundário) da cultura própria. Entendo que essa mediação possibilita uma recepção intensiva ao espectador por entrar em contato com o horizonte de expectativas do público.

Dessa forma, por meio da montagem, é possível analisar a recepção que o grupo teve do texto teatral culturalmente estranho. Essa análise se constitui quase como uma análise inversa. Isso significa que, através dos resultados, ou seja, da montagem (as escolhas e interpretações do grupo já concretizadas), estudaremos os recursos utilizados, as escolhas e interpretações, desenvolvidos na recepção primária.

Como já foi anteriormente citado, a recepção primária do Grupo Galpão se enquadra na recepção da literatura culturalmente estranha. Considero explícita a “experiência de si mesmo pela experiência do estranho” na montagem de *Romeu e Julieta* do Galpão, pois o grupo monta a peça na forma do circo-teatro. Isto é, para montar um texto teatral estrangeiro, eles usam uma forma teatral extremamente brasileira, provando que o contato com a cultura estranha fez com que o grupo criasse consciência da *alteridade* e de sua *identidade*. É claro que não podemos considerar esse recurso simplesmente como resultado de uma experiência de si mesmo. Fazer isso

seria desconsiderar o fato de que estamos tratando de uma montagem teatral e, portanto, os recursos usados visam à comunicação com um público presente. Por isso, esse caráter do uso dos recursos não pode ser desconsiderado.

Considerar esse fator é levar em conta a mediação que essa montagem realiza entre o texto de Shakespeare e o público brasileiro. Essa adaptação secundária e os recursos utilizados por ela não são acidentais, já que Gabriel Villela possui um histórico de tratar de formas teatrais brasileiras. O diretor em questão afirma, no documentário *Romeu e Julieta no Globe Theatre ou Shakespeare pra inglês ver*, que a estrutura de palco do circo-teatro brasileiro é como a estrutura do teatro elisabetano.

Analisemos então essa afirmação. A cenografia criada por Villela para a peça, inspirada no circo-teatro, possui três áreas de atuação. A primeira seria a área externa, uma espécie de picadeiro ou semiarena à frente do carro Veraneio. A segunda seria a área interna do carro, com suas duas portas (dianteira e traseira) servindo como entrada e saída de cena. A terceira área seria o palco montado em cima da Veraneio. Se lembrarmos da descrição feita anteriormente do palco elisabetano, perceberemos a forte similaridade entre esse palco e o cenário da peça. Gabriel Villela decidiu tomar como ponto de partida para essa montagem esse cenário, sendo ele o principal ponto de contato com a origem do teatro elisabetano. O teatro elisabetano nasce como um teatro popular (a partir dos grupos itinerantes medievais) assim como o circo-teatro. Portanto, ambos têm como fundamento o caráter popular.

Decorrentes dessa cenografia, portanto, seriam os outros elementos populares e circenses, como a atuação, baseada em um trabalho corporal de circo, não realista.

As canções e as brincadeiras infantis, como a ciranda e as pernas-de-pau vêm auxiliar esse contato com a vivência cultural e do público. Todos esses recursos são frutos dos estudos de Villela sobre o teatro brasileiro e da história do próprio Grupo Galpão, acostumado a fazer teatro popular e já com

experiência em circo. Mas não só isso, o uso desses recursos é realizado por terem contato também com o texto original shakespeariano. Dessa forma, montagem abre novos campos de significação na obra, que podem ser exemplificados pela cena do balcão: originalmente, Julieta encontra-se no palco superior (balcão) e Romeu, palco externo, sendo a distância física dos dois metáfora da impossibilidade de estarem juntos devido à rivalidade de suas famílias, o casal não se toca durante toda a cena. Na montagem mineira, Julieta encontra-se no palco interior (dentro da Veraneio) e Romeu, no palco superior, compondo uma imagem com dois planos que abre um vazio no qual o público insere sua interpretação da imagem. Além disso, há contato entre os personagens nessa nova cena. É válido lembrar que essa configuração quebra com o realismo. Dessa forma, a montagem oferece novas interpretações sobre o texto estrangeiro, ao mesmo tempo em que realiza a mediação entre texto e público por meio do caráter popular presente tanto no texto, quanto no grupo e, é claro, na vivência do público. É devido a esses fatores, a essa mediação, que o Grupo Galpão proporciona uma recepção intensiva de um texto estrangeiro.

Relembrando o horizonte de expectativas de Bárbara Heliodora, primeiramente, a crítica esperava que a direção de Gabriel Villela fosse, novamente, satisfatória. Expectativa que se concretizou como podemos ver em sua crítica. Isso só foi possível porque, com a liberdade formal que os artistas contemporâneos possuem, o Grupo Galpão conseguiu se aproximar do “espírito original” de Shakespeare. Por “espírito original” podemos entender as premissas originais do bardo em sua prática teatral: defender o amor, o bem e a vida, fazendo um teatro popular. Podemos dizer que a montagem do Grupo Galpão também defende o amor, o bem e a vida devido ao clima instaurado na peça. As músicas, o colorido, as brincadeiras e a própria atuação instauram um clima envolvente de alegria facilmente relacionável a essas prerrogativas shakespeariana. A peça em si, com seu enredo, já defende o amor, o bem e a vida, e a maneira alegre que o grupo monta a peça reafirma essa defesa.

Parece óbvio e repetitivo dizer novamente que a montagem se constitui enquanto teatro popular, assim como Shakespeare. Tanto o inglês

quanto os mineiros usam elementos populares de suas respectivas épocas e localidades. Enquanto Shakespeare faz uso de experiências históricas de sua população, de doutrinas de sua época e de inspirações em formas teatrais já conhecidas por seu público, o Grupo Galpão usa as brincadeiras, os jogos de infância, as músicas e formas teatrais brasileiros, todos fazendo parte da vivência cultural do público. Podemos afirmar que ambos se utilizam de elementos de suas culturas próprias para proporcionar uma recepção intensiva da obra.

Quanto ao texto *Romeu e Julieta* especificamente, Bárbara insiste na importância da questão política que contextualiza o enredo da peça e no forte lirismo presente na mesma. A questão da guerra civil, conservadora do ódio na comunidade, aparece na montagem conforme o texto original toca na questão. Isso quer dizer que a montagem não reforça a questão política, mas, ainda assim, ela não se faz ausente por ser o fator contextual fundamental da peça. Logo, a crítica à guerra civil é apresentada suficientemente através do enredo em si.

Quanto ao lirismo, observo que o espetáculo o intensifica por meio de sua linguagem. As músicas, a tradução parnasiana (como Bárbara a considera), as falas do narrador junto, é claro, do uso da estrutura cênica e dos outros recursos por parte da atuação reafirmam o lirismo já presente na peça. Acredito ser também, por esse fato que Bárbara afirma que o grupo mineiro se assemelha o grupo de artesãos de *Sonho de uma noite de verão*. É claro que a aparência de amadorismo e de grupo itinerante é mais diretamente fruto do trabalho do circo-teatro e da cenografia sugestiva (a presença do carro *Veraneio* sugere fortemente o caráter itinerante), contudo, essa relação não seria possível se ambas as peças não fossem extremamente líricas e de temáticas similares. Se assim fosse, afirmar que o grupo monta a tragédia se assemelha ao grupo dentro da comédia seria um argumento negativo em relação à montagem.

Outro ponto que atende às expectativas da especialista é o fato da

montagem não querer atender ao realismo. Isso é um tanto previsível, já que o espetáculo foi concebido através do circo-teatro, forma teatral não realista. Conseqüentemente, a atuação também não é realista. Como citado anteriormente, o teatro elisabetano não era realista, optando pela expressão e pela imaginação da plateia. Podemos dizer, então, que a montagem do Galpão também prefere a imaginação, devido à simplicidade figurativa do cenário e do alto uso da palavra, ao realismo, atendendo, dessa forma, às expectativas de Bárbara.

O último ponto a ser avaliado é a defesa, por parte de Bárbara Heliodora, de uma arte que não aliene, mas emancipe o espectador. Lembrando que, de acordo com Juliana Simões, para possibilitar essa emancipação, a obra deve inserir o espectador na construção de significado da obra, devemos perceber que a montagem de Villela, para ser bem aceita pela crítica, deve atender a esse critério, pois, se assim não fosse, não seria considerada arte. Mas, para além desse critério, a mediação realizada entre o texto estrangeiro e o público da cultura própria permite que os espectadores encontrem novos campos de significação da obra original.

Com essas análises, concluímos que Bárbara Heliodora tem seu horizonte de expectativas atendido pela montagem de Romeu e Julieta do Grupo Galpão. Para além disso, ela sofre uma recepção intensiva da obra pelo uso dos recursos populares do grupo.

## CONCLUSÃO

Ambas as pesquisas feitas a partir da doação de Bárbara Heliodora

resultaram em conhecimentos de várias áreas. Os conhecimentos adquiridos surgem de áreas variadas, constituindo um entendimento horizontal dos assuntos.

No âmbito da organização do acervo do LIMCAC, esses conhecimentos vieram da área da arquivística. Um dos pontos que pude perceber, conhecendo essa área, é a importância de documentos produzidos por uma prática. Toda prática sendo, no caso dessa pesquisa, a teatral, produz documentos. Geralmente, esses documentos não são produzidos com intenções externas à própria prática. Eles são produzidos com a finalidade de atender a necessidade da prática em si. Ainda assim, esses documentos possuem importância histórica e de pesquisa para suas áreas. Desse modo, a arquivística se faz necessária para garantir a existência e conservação desses documentos.

Na pesquisa acerca da recepção de Bárbara Heliodora da montagem de Romeu e Julieta do Grupo Galpão, a teoria da recepção literária, os estudos da especialista sobre Shakespeare, e as críticas escritas por ela, foram alguns assuntos com os quais tive contato. Novamente afirmo que o estudo desses assuntos não foi um estudo aprofundado e sim abrangente. O estudo abrangente de um assunto possibilita perceber as suas várias possibilidades de aplicação a casos e pesquisas diferentes. Prova disso é a aplicação da teoria da recepção literária que foi aqui aplicada ao fenômeno teatral, como Kathrin Saringen e Giuliana Simões também fizeram. Acredito que essa teoria é aplicável a outras (por que não dizer todas) áreas artísticas, pois o ponto fundamental da teoria, a comunicação entre a obra de arte e o público, é presente em todas as artes.

Os estudos sobre Shakespeare, além de me permitirem entender um pouco mais sobre o assunto, juntamente de algumas críticas de Bárbara Heliodora e de seu conjunto documental, permitiram pudesse entender que o conjunto de documentos produzido por um indivíduo e os seus estudos relevam traços desse mesmo indivíduo. Po exemplo, pude notar, com esses recursos, a



grande paixão de Bárbara por seu próprio estudo. É marcante a paixão da estudiosa pela obra de William Shakespeare, sendo ela a grande impulsionadora de seus estudos e fazendo com que ela se tornasse a grande defensora do autor inglês. Desse modo, considero que as pesquisas realizadas, para além de chegar a resultados, contribuíram para o aprendizado de novos conhecimentos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Objetiva: São Paulo, 1995.

BRAGA, Claudia (Org.). **Bárbara Heliodora: escritos sobre teatro**. Perspectiva: São Paulo, 2007.

DUDALSKI, Sirlei Santos. **O ensino da dramaturgia shakespeariana no Brasil: realidade e perspectivas**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2007.

HELIODORA, Bárbara. **A expressão dramática do homem político em Shakespeare**. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1978.

\_\_\_\_\_. **Falando de Shakespeare**. 1. ed., Perspectiva: São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. **Por que ler Shakespeare**. Globo: São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Reflexões Shakespearianas**. Lacerda: Rio de Janeiro, 2004.

LOPES, André P. A. **Como descrever documentos de arquivo: elaboração de documentos de pesquisa**. Arquivo do Estado/ Imprensa Oficial: São Paulo, 2002.

MASSA, Clóvis Dias. **Evocação do Acontecimento Teatral a Partir do Programa do Espetáculo: Um Imaginário do Teatro dos Anos 90**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2011.

\_\_\_\_\_. **O paratexto teatral**. In: Cena, n.4, UFRGS, Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática, ago. 2005. (pp 15-26)

NETO, Walter Lima Torres. **Programas de teatro: traços de uma experiência criativa.** VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas. Disponível em:  
<http://portalabrace.org/memoria/vicongressohistoria.htm>

RIBEIRO, Felipe Matheus Bachmann; NETO, Walter Lima Torres. – **Olha o programa da peça!** In: Urdimento, n.16. UDESC, jun. 2011, pp. 139-151.

SARTINGEN, Kathrin. **Brecht no teatro brasileiro.** Hucitec: São Paulo, 1998.

SIMÕES, Giuliana. **Veto ao modernismo no teatro brasileiro.** Hucitec: São Paulo, 2010.

SHAKESPEARE, William. **A comédia dos erros, e; O mercador de Veneza.** 1. ed., Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1990.

\_\_\_\_\_. **Romeu e Julieta.** 3. ed., Civilização Brasileira S/A: Rio de Janeiro, 1956.

\_\_\_\_\_. **Sonho de uma noite de verão, e; Noite de Reis.** 1. ed., Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1991.