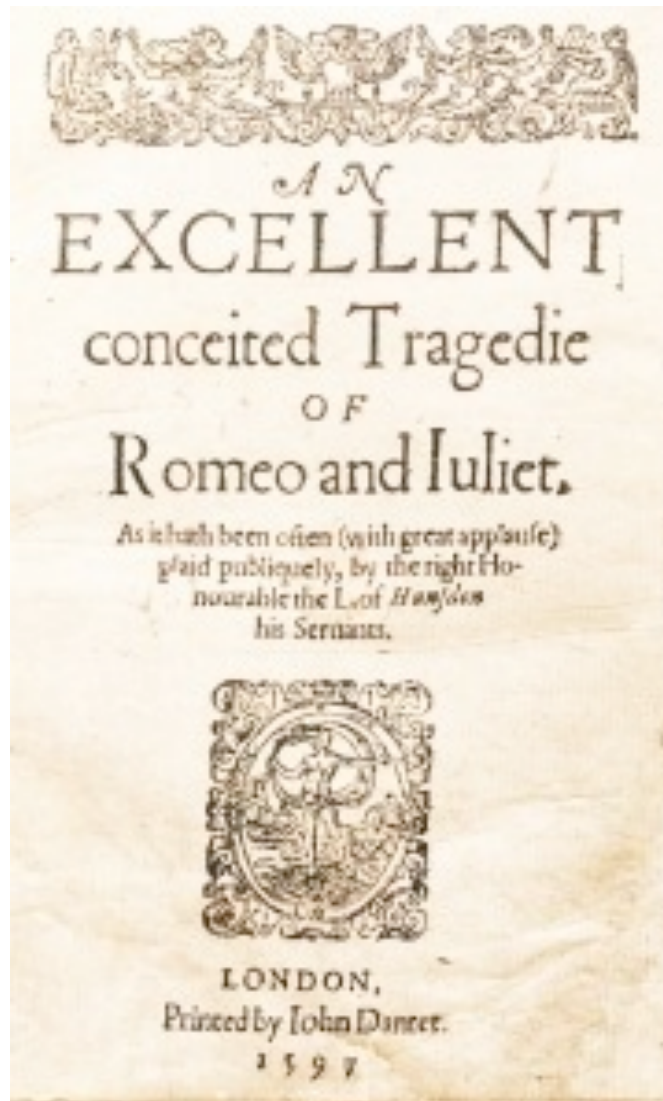


**ROMEU E JULIETA EM RECORTE:
A POESIA POSTA EM CENA
(relatos de uma pesquisa)**



ESCOLA SUPERIOR DE ARTES CÉLIA HELENA
Trabalho de Conclusão do Curso de Pós-Graduação
***Lato-Sensu* em Direção Teatral**

por Claudia Pucci Abrahão
Orientação: Prof. Dra. Tatiana Motta Lima

São Paulo, outono de 2012

“Em astronomia, quando um planeta se aproxima da Terra em sua órbita, todos os astrônomos montam seus telescópios, porque é o melhor momento de estudá-lo; assim também, pela primeira vez em quatro séculos, a era elisabetana com todos os seus valores está mais próxima de nós do que nunca.”

Peter Brook

AGRADECIMENTOS E DEDICATÓRIA

Agradecer é somar essa alegria de um novo parto à presença de rostos queridos: Amigos que deram um pouco de seu ser para que essa pesquisa tomasse corpo e espírito, e emprestaram sua companhia para que essa tarefa, ainda que pessoal, não fosse, por isso, solitária. Juntos, direta ou indiretamente, embarcamos no sonho do bardo, e também sonhamos.

Então, agradeço:

Especialmente, aos queridos e talentosíssimos atores Marco Antônio Garbellini, Daniela Evelise e Cristiano Meirelles, que tão generosamente cederam seu tempo e seu carinho a esse mergulho, e a Tatiana Motta Lima, minha orientadora, pelo seu delírio entusiasta e generoso, e por fazer desse trabalho motivo de belos encontros;

a Bruno Ribeiro e Renata Oliveira, pelas fotos e inspirações;

a Luiz Fernando da Silva Jr., pelo (precioso) empréstimo do espaço de ensaios;

a Marcelo Lazzaratto, por me ceder a tradução de Christine Röhrig;

a Ana Lupinacci, Luiz Fernando Garcia e Alexandre Gracioso pela bolsa, pelo incentivo à pesquisa e ao aprendizado;

a Adriana Pucci e Denise Guilherme, minhas irmãs, pelo apoio logístico;

a Maria do Socorro Marcos da Silva e Djair Guilherme da Silva, avó e avô dedicados, por ampararem nossos pequenos meninos e darem ao meu coração de mãe a tranquilidade necessária para essa jornada;

a Maria Auxiliadora Pucci Abrahão e Alfredo Abrahão Filho, pais queridos, que desde cedo incentivaram e apoiaram minha incansável procura;

a Antônio Mercado, eterno mestre, que primeiro me instigou a cruzar a ponte invisível (e inevitável) entre o cinema e o teatro;

aos meus queridos alunos, inspiração diária para novos saltos;

aos meus amados colegas-amigos do curso de pós-graduação em direção teatral (inclusive Danilo Moreno, que em 2011 voou a outro espaço-tempo), professores e colaboradores do Célia Helena, e à Nani e Ana, pelos sábados maravilhosos que tivemos, pelas conversas inesquecíveis e pela troca de sempre.

*Dedico essa monografia a Djair Guilherme, meu companheiro de vida,
com quem, todos os dias, aprendo na pele a arte do amor.*

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	5
Introdução	5
Por que poesia?	6
Por que Shakespeare?	7
Por que Romeu e Julieta?	8
PARTE 1 - ESTUDO DA PEÇA ROMEU E JULIETA	10
CONTEXTO DA OBRA	11
CARACTERÍSTICAS GERAIS EM DESTAQUE	12
<i>Paralelismos, polarizações e contrastes</i>	12
<i>Leitmotivs e progressão - o efeito capacitor</i>	12
<i>O erotismo</i>	13
<i>A dupla natureza</i>	14
ANÁLISE DO TEXTO	15
<i>Primeiro ato</i>	15
<i>Segundo ato</i>	23
<i>Terceiro ato</i>	29
<i>Quarto ato</i>	37
<i>Quinto ato</i>	40
REVERBERAÇÕES DA LEITURA	44
PARTE 2 - A POESIA POSTA EM CENA	48
OS PONTOS DE PARTIDA	49
<i>O olhar sobre a peça</i>	50
<i>Questões com atores</i>	51
<i>O recorte</i>	52
O TRABALHO COM AS TRADUÇÕES	53
<i>Estudo comparativo entre as traduções</i>	59
<i>Versão final do soneto realizada para a montagem</i>	64
<i>Trecho completo traduzido</i>	66
A PRÁTICA DOS ENSAIOS E ENCENAÇÃO (DIÁRIO DE BORDO)	79
<i>Prólogo</i>	79
<i>Primeiro Encontro</i>	79
<i>Segundo Encontro</i>	80
<i>Terceiro Encontro</i>	85
<i>Quarto Encontro</i>	87
<i>Quinto Encontro</i>	89
<i>Sexto Encontro</i>	94
<i>Pequeno interlúdio estelar silencioso</i>	97
<i>Sétimo Encontro</i>	100
<i>Oitavo Encontro</i>	105
<i>Nono Encontro</i>	116
<i>A apresentação</i>	119
<i>Epílogo</i>	122
<i>Fotos de cena</i>	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
BIBLIOGRAFIA e OBRAS DE REFERÊNCIA	134

APRESENTAÇÃO

1) Introdução

Há cerca de doze anos, quando ainda era aluna de cinema na Escola de Comunicações e Artes da USP - e dedicava minha existência à produção de curta-metragens e documentários - decidi cruzar a barreira invisível que separa os diversos cursos da escola. Deixei o prédio da Antiga Reitoria - na época, sede do curso de Cinema e Vídeo, o CTR - e caminhei até o CAC, morada das Artes Cênicas. Naquele tempo, o teatro ainda ocupava, em mim, o lugar do mistério. Algo grande demais para ser tocado diretamente, mas que resolvi tangenciar, aos poucos, como aluna ouvinte.

Com a desculpa de ser roteirista (aspirante), tive o privilégio de presenciar os cursos de tantos profissionais dedicados, entre eles Antônio Mercado, Silvia Fernandez, Luiz Fernando Ramos, Silvana Garcia. Mas foi durante a disciplina de direção teatral, ministrada por Antônio Araújo, que iniciei minha jornada rumo a outros destinos: ali passei de ouvinte a dramaturga, de aspirante a realizadora. A partir desse momento, diversos outros eventos na minha vida foram forjando essa vocação: o trabalho em diversos processos colaborativos, o workshop ministrado pelo *Royal Court Theatre* - que, mais tarde, me abrigou por um mês em uma residência com outros quinze dramaturgos de todo o globo; e que aqui no Brasil serviu de catalizador para a formação da Cia. Dos Dramaturgos.

Nessa companhia, tracei definitivamente meu rumo. Entre trocas com amigos atores, diretores e - claro - escritores, pude entender melhor minha própria voz, além de entender o que é, afinal, a escrita teatral. Como eu vinha de outra casa, cuja arte se reflete em imagens e sons, a princípio escrevia meio pro palco, meio pra tela. Mas aos poucos fui entendendo a potência que só o contato ao vivo, entre ator e público, é capaz de gerar.

Nesse percurso, descobri que as palavras que saíam de mim também tocavam o campo da poesia. E se no princípio as peças que eu escrevia buscavam a forma dramática, aos poucos percebi que essa forma foi se tornando cada vez mais distante, e minha escrita foi se aproximando de algo meio narrativo, meio lírico. Quase literário. O que me levou a uma importante questão: *como pode a poesia se tornar cênica? Ou, em outras palavras: que aspectos fazem com que um texto poético possa ter um potencial cênico?*

Essa pergunta é o norte dessa investigação. Entender o por que de, apesar de se ter algo pronto, no papel, as palavras ainda tem esse desassossego de saírem do plano e voarem até a boca dos atores. Qual a potência da poesia encenada, dita, interpretada?

Eis, então, a questão.

2) Por que poesia?

“Tem coisas que nos deixam sem palavras. E tem coisas que as palavras não dão conta de dizer. É aí que entra a dança”

Essa frase, presente no filme “Pina”, de Win Wenders (sobre Pina Bausch) me gerou inquietude. Sou uma pessoa de silêncios (apesar de falar muito) e talvez tenha escolhido escrever porque constantemente as palavras me fogem. Mas o corpo não cala, jamais emudece. E muitas vezes desejei que palavras saíssem de meus gestos com tal espontaneidade com que movia meus braços. Sem filtro do córtex frontal, mas com a precisão de conteúdo que um gesto encerra.

A poesia, porém, me trouxe um pouco desse lugar, pois é parte palavra, parte silêncio. E há certos conteúdos que, para serem tocados, necessitam do verbo permeável. Geralmente, são os conteúdos que se referem a realidades invisíveis, a atmosferas, determinados sentimentos. E o que a ciência prova com fatos e a filosofia com a lógica, a poesia traduz em sentimento.

Assim, ela é como a luz da lua: ao incidir sobre as palavras, gera sombras cambiantes. É mutante, não há lugar seguro, não há contornos definidos: entende-se mais pelo ouvido que pelo olhar, ainda que seja palavra. E a palavra não é o ponto de chegada, mas apenas o barco que conduz àquele lugar onde nenhuma palavra chega. A poesia é rodadoiro de vento que, girando, nos leva à morada do indizível: então, assim como o corpo, torna-se lugar de passagem.

Porém, apesar de efêmera, também pode ser feita de carne. Também pode servir à expressão de sentimentos terrenos, densos, matéria sólida sobre terra firme. Nesse lugar, ela se funde com o teatro. Torna-se palpável, podendo atravessar o corpo do ator, podendo fazer tremer suas estruturas para, novamente, chegar até nós nessa dupla natureza.

A poesia, se levada ao palco, é raio que toca o chão, trazendo um pouco dos céus à terra. Mas assim como a faísca, é rápida, efêmera. E muitas vezes só sentimos seus efeitos pela sua reverberação, o trovão.

3) Por que Shakespeare?

A primeira resposta a essa pergunta é puramente subjetiva: por pura atração e reconhecimento. Difícil explicar o que sinto na presença do bardo, é como se estivesse diante de uma estrela de grande potência e, por isso, ela também brilhasse dentro de mim. É, ao mesmo tempo, uma sensação de grandeza e familiaridade, gerando uma espécie de frio na barriga, como um chamado distante.

As outras razões são mais palpáveis. A primeira delas é a perfeita adequação do meu objetivo de pesquisa à sua obra. Northrop Frye, no seu excelente estudo sobre Shakespeare¹, afirma:

“Em Shakespeare o representável e o teatral vem sempre antes de tudo. A poesia, embora inesquecível, é funcional em relação à peça, não decola sozinha. (...) Shakespeare era um poeta que escrevia peças, mas é mais preciso e menos enganoso dizer que era um dramaturgo que usava sobretudo o verso. (...) e seu instinto para o que se ajusta à situação dramática é quase infalível.”

E ainda:

“Por toda a obra de Shakespeare existe uma associação íntima com a música: Há canções de fundo e muitas indicações de cena, tais como “no interior, toque de trombetas”, que mostram como era operístico, e ainda é, o efeito da peça numa boa produção. O espetáculo, sem dúvida, dependia amplamente das palavras”.²

Meu objetivo, contudo, não é abordar o autor desde uma perspectiva histórica, mas ressaltar aspectos que ainda hoje reverberam. Seu olhar sobre o humano e as paixões, sobre nossa natureza, é extremamente atual. Como observa Peter Brook³:

“Hoje estamos começando a ver que Shakespeare forjou um estilo mais avançado do que qualquer outro estilo anterior ou posterior, que lhe deu condições, num espaço de tempo muito compacto e graças a uma soberba e eficiente utilização de recursos diversificados, de criar uma imagem realista da vida.”⁴ (...)

¹ FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Edusp, 1999. p.18

² Op. cit, p.21

³ BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança*. Civilização Brasileira, 1995

⁴ Op. cit. p.118

Penso que nossa responsabilidade para com a dramaturgia moderna é constatar que a realidade da vida quotidiana também não falará por si mesma. Podemos gravá-la, filmá-la, descrevê-la, sem jamais captar sua essência. Vimos que Shakespeare, em seu tempo, encontrou a resposta numa estrutura de verso e prosa conjugada à peculiar liberdade do palco elisabetano.⁵

Foi movida por essas paixões que aceitei de mim mesma o desafio. A princípio, assustador, mas a cada dia mais cheio de encanto: abri uma fenda no tempo e dei início a um diálogo atemporal com o bardo. Três meses de longas conversas. Três meses de chá com Shakespeare.

4) Por que Romeu e Julieta?

Porque é poesia.

Porque tem uma potência avassaladora.

Mas, sobretudo, porque é urgente.

A Terra tornou-se Verona. O calor não é apenas do verão, mas do aquecimento geral que nos cerca: vem dos astros, vem de dentro, vem da intolerância crescente. A violência se faz total, global, porém silenciosa e isolada. O puxar das espadas sutilizou-se, não tem mais nomes: a opressão é sem rosto. Seus efeitos, porém, se fazem presentes em cada um. É preciso, portanto, mostrar seu avesso. E não é a morte, mas a violência, o avesso do Amor.

Onestaldo de Pennafort, em seu prefácio à edição por ele traduzida⁶, coloca em lindas palavras esse sentimento:

“(...) figurou a cogitação de se tornar possível no Brasil, mercê de traduções fiéis, a representação das grandes peças do teatro universal. Para tal fim e por intermédio de sua Comissão do Teatro Nacional, promoveu inicialmente o Ministério, em fins de 1936, um inquérito entre escritores, artistas e intelectuais, com o propósito de apurar quais as vinte peças, de todos os tempos e de todos os idiomas que, aos quesitos de serem obras primas incontestes e de terem sentido universal e humano, juntassem ao mesmo tempo o de serem capazes de despertar o interesse do grande público.

Dentre as peças mais votadas, salientou-se, como era natural, Romeu e Julieta, a mais popular, a mais compreensível e todas as latitudes, na qual extravasa a mais simples, a mais popular e compreensível das

⁵ Op. cit. p.120

⁶ SHAKESPEARE, Wiliam. *Romeu e Julieta*. Tradução de Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940

paixões humanas, o amor, o amor espontâneo, impulsivo, avassalador, exclusivista, que vence todas as contingências, que triunfa da vida e das convenções sociais, que nasce de um olhar e não morre nunca, porque, segundo a Bíblia, é mais forte do que a morte.”

(...) O motivo circunstancial da presente tradução foi, conforme já dissemos, uma incumbência do Ministério da Educação. Mas suas razões profundas de nossa parte foram, por um lado, uma natural predileção pelos poemas de amor - que outra coisa não é essa peça - e, por outro, um encantamento estético jamais arrefecido, e desde os longínquos tempos do deambular notâmbulo da mocidade, pelo crepúsculo matutino, hora entre todas misteriosa e cheia de uma inefável poesia, hora de Julieta, hora de Romeu e Julieta.

Cada obra de arte e, em especial, cada obra literária, tem seu estado de espírito particular, o seu clima próprio, a que correspondem determinados aspectos da natureza e a estes determinada hora. E assim como Macbeth, com seus três temas do sono, do sangue e do crime, é a tragédia da noite profunda, Romeu e Julieta é a tragédia da antemanhã, dos primeiros albores do dia, dos primeiros “rubores de luz”, desse instante indeciso e sutil em que já não é noite e ainda não é dia”.

Lia esse livro no ônibus, a caminho do trabalho. Ao ler esse último trecho, em especial, tive que parar. Comecei a chorar, besta que sou, arrebatada pelas imagens sugeridas, que já confirmavam minha intuição sobre do que a peça fala, afinal: de algo sublime demais para a densidade do mundo, como o orvalho da manhã, que frente a uma maior brutalidade do sol, evapora. Porém, existe por um tempo, deixando em cada um a experiência do sutil, terreno do Amor.

Podemos ler a história como um amor interrompido por uma tragédia, mas também podemos percebê-la como a força imprevisível do Amor que, apesar de todas as situações adversas, consegue encontrar um berço para florescer, ainda que por um tempo. Ao ler essas palavras de Onestaldo, percebi tudo como um grande poema do alvorecer possível, como um prenúncio do amor incondicional que podemos manifestar mas que ainda é, por ser novo, inconstante entre os dois mundos. O amor de Romeu e Julieta é o que sentiríamos se conseguíssemos viver constantemente em estado de graça, e eles são os arautos desse estado de espírito humano.



PARTE 1
Estudo da peça *Romeu e Julieta*

1) CONTEXTO DA OBRA

A história de Romeu e Julieta é anterior a Shakespeare. Diversos autores afirmam que sua maior fonte de inspiração foi o poema de Arthur Brooke, poeta, tradutor e soldado, que publicou *The Tragical History of Romeus and Juliet* em 1562.

Porém, antes de Brooke, a história já era conhecida, inclusive com rumores de ter se baseado em fatos reais. Luigi da Porto a escrevera em 1530 (*Romeu e Julieta* de Shakespeare tem data estimada para 1596), cujo enredo já carregava todos os fatos, e vários personagens - além do casal, também personagens equivalentes ao Frei, Mercúcio, Páris, e obviamente, o mote da briga das famílias inimigas e o duplo suicídio.

Apesar de não ter o crédito da originalidade da história, a contribuição de Shakespeare a ela foi essencial para que alguns aspectos fossem ressaltados, além, é claro, do incontestável valor de seu texto poético. Segundo o livro *The Arden Shakespeare*⁷, o autor deu à história uma estrutura bastante firme, que muito colaborou para sublinhar sua dramaticidade. São dele vários ajustes para que as cenas tenham simetria, ressaltando ainda mais a tensão entre os opostos, e também a redução do tempo da narrativa, aumentando a pressão que desestabiliza os personagens e desencadeia os movimentos dramáticos. Alguns trechos também foram introduzidos - o sonho de Mercúcio com a rainha Mab, por exemplo - além de aprofundar personagens como Benvolio e a Ama, cuja vitalidade grosseira contrasta com a delicadeza de Julieta.

Sobre algumas particularidades da época, em que a peça foi escrita, Northrop Frye⁸ relata: “*O Público de Shakespeare vivia num mundo que era, em muitos aspectos, intelectualmente mais ordenado que o nosso. Praticamente ninguém acreditava, ou sequer tinha ouvido falar, na idéia de que a Terra era um planeta que girava em torno do sol: a Terra era o centro de todo o cosmo e a natureza estava intimamente relacionada com o homem. Frei Lourenço, em Romeu e Julieta, tem um profundo conhecimento das ervas, pois era o tipo de homem que teria tal conhecimento. A noção é a de que toda planta que cresce no chão deve ter alguma conexão, boa ou má, com a condição humana. Da mesma forma com as estrelas: elas não estão lá simplesmente para serem decorativas, mas para “influenciarem” (essa palavra era originalmente um termo técnico em astrologia) a condição humana.*”

E foi nesse contexto que, pelas mãos do bardo, *Romeu e Julieta* ganhou firmes contornos, palavras inesquecíveis, e se imortalizou.

⁷ SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. The Arden Edition of Works of William Shakespeare. Routledge, 2008

⁸Op. Cit, p. 21

2) CARACTERÍSTICAS GERAIS EM DESTAQUE

2.1) Paralelismos, Polarizações e Contrastes

Conforme já dito, Shakespeare submeteu a história a uma rígida estrutura, repleta de espelhamentos, paralelismos e contrastes. Na análise a seguir, cena a cena, os exemplos serão melhor elucidados.

Os principais temas em oposição são:

- amor X morte
- amor X violência
- claro X escuro
- cômico X trágico
- tempo condensado (da história) X tempo dilatado (realidade onírica gerada pelo encontro entre Romeu e Julieta)

2.2) *Leitmotivs* e Progressão - o efeito capacitor

Outra característica marcante na estrutura é o efeito acumulador. Em diversos momentos, uma determinada característica é apresentada de forma sutil, para depois ir tomando corpo maior. Nessa progressão, quando finalmente atinge uma carga de intensidade suficiente, passa a primeiro plano e, em diversos momentos, é o motor principal da cena. Assim ocorre com o amor, com a violência, com o erotismo, com tudo o que importa à atmosfera e aos acontecimentos da peça.

Frye compara esse recurso ao uso de *leitmotivs* na música:

“Ao ouvir uma peça num palco ou num filme, vocês tem que ouvir tão cuidadosamente como fazem com a música, porque, assim como na música, alguns temas são introduzidos, geralmente de uma forma bastante casual, para serem desenvolvidos posteriormente. (...) Em Romeu e Julieta, ouvimos Frei Lourenço discursar sobre ervas, algumas das quais são venenosas. Mas ainda depois da morte de Teobaldo e do banimento de Romeu, a senhora Capuleto diz para Julieta não se preocupar, pois ela conhece alguém em Mântua que cuidará que Romeu seja envenenado. Finalmente o tema do veneno passa para o primeiro plano, fortíssimo. Ou certas palavras, como “sono” e “sangue” em Macbeth e “ouro” em Tímon de Atenas, ficam ressoando em nossos ouvidos, até que aquilo que elas estão sugerindo seja focalizado.”⁹

⁹ Op. cit, p.27

No livro *The Arden Shakespeare*, também encontramos semelhante análise:

“Shakespeare follows Chaucer in using leitmotifs in the dramatic poetry, creating a sense of deep inner coherence in the action to which the characters testify, as if by subconscious prompting (...) The intensive and recurrent use of a group of leitmotifs gives a distinctively sharp lyric to the tragedy.”¹⁰

Sobre os efeitos da acumulação, também afirma:

“So, in the play’s large rhythms, the ordinary events of daily life, with their insignificantly arbitrary quality, can become suddenly endowed with extreme, reckless energies. The brawl in the opening scene builds up out of a clear sky as suddenly and unpredictably as a July thunderstorm.”¹¹

Talvez o maior exemplo desse recurso seja a própria transcendência. Eis o *leitmotiv* que começa na cena do balcão: Romeu e Julieta, em nome do Amor, abrem mão de seus sobrenomes. No momento seguinte, esse ato é colocado à prova: Romeu é banido, Julieta isolada: são realmente apartados de suas antigas vidas, famílias e conhecidos. No momento final, o último contorno que lhes resta é o corpo: e apesar de toda a dor, segundo o *Arden*¹², a experiência da morte é também, para eles, um êxtase de amor:

“Each feels the agonizing stroke of death as love ecstasy, for at they centre of their experience is the paradox that only through the body can the limits of the body and the self be transcended”

2.3) O Erotismo

Eis o aspecto mais evidente da obra: Eros. Presente na juventude dos personagens, no desejo reprimido da Ama e Sra. Capuleto, na sexualidade escancarada de Mercúcio, na violência à flor da pele de Teobaldo, no constante puxar de espadas, no calor de Verona, no sangue derramado. É a atmosfera que permeia toda a peça, por onde desfilam todas as formas de amor: do romântico, de Romeu por Rosalina; passando pelo puramente carnal dos trocadilhos de Mercúcio, ao absolutamente transcendente, ainda que encarnado, de Romeu e Julieta.

¹⁰ ARDEN, p.42

¹¹ *ibidem*, p.60

¹² *ibidem*, p.60

O erotismo, contudo, se faz evidente não pelo amor em si, mas pela iminência constante do fim. Como observa Harold Bloom¹³:

“Shakespeare, mais do que qualquer outro autor, instruiu o Ocidente sobre as catástrofes da sexualidade e inventou a fórmula de que o sexual se torna erótico ao ser invadido pela sombra da morte. Shakespeare haveria de compor uma grande canção erótica, um hino lírico e tragicômico que celebrasse o amor puro e lamentasse sua inevitável destruição.”

2.4) A dupla natureza: a realidade cotidiana em sobreposição à outra realidade intangível.

Além do tempo corriqueiro, além da realidade visível, a peça é cercada de uma atmosfera que nos leva a uma dimensão maior. É como se, o que em *Sonho de uma Noite de Verão* nos é visível, aqui fosse ainda cortinado aos olhos, porém não aos sentidos.

Desde o início, os personagens são acompanhados pelas *Estrelas*, pelo calor do *Verão*, pela ação das *Ervas*, pelas leis dos *Astros*, pela ironia de algum *Deus* ignoto, pelos caprichos do *Tempo*. Mas é no templo do *Amor* onde vemos com maior clareza essa dupla realidade: na bolha engendrada pela força do sentimento arrebatador que, desde a primeira vista, surge entre Romeu e Julieta. Essa força é maior que seus egos, que seus nomes e sobrenomes. Transforma a prosa em verso, dilata o tempo, muda a qualidade da fala. É essa realidade que coexiste com a violência extrema que pulsa em Verona, essa sim, pertencente à realidade densa, e da qual nenhum personagem, mesmo os mais nobres, escapam.

E é essa dupla natureza da realidade, na fricção entre o que vemos e o que apenas sentimos, entre o denso e o sutil, que a história traça sua trama.

¹³ BLOOM, Harold. A Invenção do Humano. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998 p. 126

3) ANÁLISE DO TEXTO

Além dos apontamentos em destaque, ainda há muito o que dizer sobre personagens, linguagem, tempo, entre outros fatores. Para facilitar a análise, achei por bem realizá-la cena a cena, pois essa forma facilita acompanhar como tais aspectos influenciam na progressão da história.

A seguinte análise não tem como objetivo uma interpretação literária da obra - pois não é esse o foco da pesquisa - mas entender os movimentos dramáticos e pincelar elementos que podem influenciar na concepção dos personagens, na relação entre eles e na proposta de atmosfera cênica. Serve, portanto, ao momento posterior ao trabalho com o texto: a experiência com os atores.

Por outro lado, esse olhar mais analítico em direção ao texto propicia um lugar receptivo, para que antes que se imponha uma visão particular da obra, ela possa, primeiramente, atravessar a percepção pelas vias sensoriais, também dialogando com diversas interpretações realizadas por especialistas na obra de Shakespeare. É, portanto, um exercício de escuta.

PRIMEIRO ATO

Prólogo

CHORUS

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-crossed lovers take their life,
Whose misadventured piteous overthrows
Doth with their death bury their parents' strife.
The fearful passage of their death-marked love,
And the continuance of their parents' rage,
Which but their children's end, naught could remove,
Is now the two hours' traffic of our stage;
The which if you with patient ears attend,
What hear shall miss, our toil shall strive to mend.

(Essa história se passa na cidade de Verona onde a velha rixa entre duas famílias, iguais em dignidade, volta a tingir as mãos dos veroneses de sangue. Das entranhas dos inimigos nasceram dois amantes que acabarão morrendo precocemente por culpa da briga de seus familiares. Os terríveis incidentes do amor correspondido selado pela morte e a raiva dos pais, que só diminui com a morte dos filhos, serão o tema dessa peça. Pedimos que nos emprestem seus pacientes ouvidos. De nossa parte, iremos nos esforçar para não deixar faltar nenhum detalhe.)¹⁴

Romeu e Julieta começa com um soneto. Como nada em Shakespeare é gratuito ou mero exercício de estilo, desde o início somos levados ao universo desejado, que justapõe o amor e a violência, onde muitas das características apontadas em destaque já se mostram aqui: O uso do soneto, geralmente dedicado à expressão do amor, subvertido pelo recheio de palavras como *blood, unclean, star-crossed lovers*, entre outras. Desde o início, há concentração energética inserida na forma poética, a atmosfera em dupla natureza, o contraste, e o conflito se instaura não apenas no conteúdo da narrativa, mas também em sua forma.

“The play begins with a sonnet, spoken as Prologue, and there are indeed general analogies between the play and a sonnet sequence, in which leitmotifs have dramatic and thematic functions, and where the private emotional experience of the lovers is intently explored in isolation and in relation to their social context and to ideas of love, destiny and death. Arthur Brooke himself prefaced his poem with two sonnets to the reader and another presenting The Argument of the poem, so recognizing the affinities between the sonnet form and his subject. Shakespeare’s prologue have the same purpose, attuning the audience to the play’s verbal musicand, subliminally, to its sonnet-like symmetries and intensities of feeling and design.” ¹⁵

Cena 1 - Praça pública

A atmosfera de violência já preparada no prólogo ganha, na primeira cena, o primeiro plano. Na primeira troca de palavras, um diálogo entre os empregados de Capuleto, ouvimos:

¹⁴ tradução em prosa por Christine Röhrig

¹⁵ Arden, p.42

SAMPSON

Gregory, on my word we'll not carry coals.

GREGORY

No, for then we should be colliers.

(SANSÃO

Digo e repito, Gregório, não podemos levar desaforo pra casa.

GREGÓRIO

Concordo contigo. Caso contrário, teríamos sangue de barata.)¹⁶

A cena é povoada pelo puxar das espadas, num exibicionismo que sugere uma forte ligação entre a violência e o sexo, tema essencial que retornará por toda a peça. A partir daí, entram os servos dos Montecchio, e a cena se desenvolve com um paralelismo que sugere um frágil equilíbrio. A entrada dos criados gera tensão, e é seguida pela entrada de Benvolio, e depois Teobaldo. Esses últimos, nobres cada qual de um lado, comentam a briga, sem parecer que poderão fazer algo a respeito - Benvolio busca a paz, mas Teobaldo a repele. A seguir, entram os cidadãos, que não apenas são espectadores da disputa, mas fortemente afetados por ela, clamando pelo fim da querela, não tomando partido de nenhum lado. Logo depois, seguindo a simetria, entram em cena O sr e a sra Capuleto, e sr e sra Montecchio, deixando claro seu desejo inercial (mais ilusório e burocrático que concreto) de entrarem na briga. A intensidade da polaridade, marcada em claros contornos pela estrutura da cena, chega ao seu limite, e só é interrompida com a entrada do Príncipe. Em sua fala, fica claro que essa é uma situação que vem de tempos, e já é insustentável, - mas não poderia, entretanto, se deter por um auto-controle: a necessidade da mediação para que o confronto se interrompa (ou seja adiado), revela a fragilidade de um equilíbrio apenas mantido por fatores externos.

A cena passa desse conflito - escrito na forma dramática - a outro tema através de um recurso épico: Benvolio narra ao Sr Montecchio o ocorrido, e em seguida, movido pela aflição da Sra Montecchio em relação a seu filho, introduz o personagem Romeu. Nesse trecho, os dois relatos são totalmente contrastantes: o momento bélico recém-vivenciado dramaticamente e o mundo em que Romeu se encontra: pairando sobre nuvens e suspiros, o devaneio típico dos enamorados. Dessa forma, da violência passa-se ao delírio, do concreto em carne e osso ao onírico. E quando Romeu entra em cena, esse mundo cobra força. O diálogo passa a ser, então, sobre o sofrimento romântico do personagem, desprezado por sua amada, tal qual uma reprodução típica dos amantes dos sonetos Petrarquianos.

¹⁶ tradução de Beatriz Viégas-Faria

A cena termina aí. Apesar dos esforços de Benvolio em retirar Romeu do seu sofrimento, ele recusa-se a abandonar seus devaneios. É um longo trecho, suficiente para construir uma imagem de um personagem totalmente entregue a um amor impossível. Dramaticamente, é importante ver Romeu nesse estado, para depois, em contraste, perceber seu amadurecimento a partir de seu encontro com Julieta.

Cena 2 - Rua

A cena começa com o Sr Capuleto e Páris, o nobre pretendente de Julieta. Começam falando da recente briga, e rapidamente passam à questão do casamento. Julieta é, então, apresentada como uma moça de quatorze anos, e com seu futuro traçado pelo pai, que nesse momento finge certa democracia, ao dizer que a decisão de se casar estaria nas mãos dela. Assim é introduzido o tema da festa em sua mansão, e imediatamente pede a um empregado para convidar certas pessoas descritas em uma lista.

E dessa forma, ainda inofensiva, uma mensagem que chega a outras mãos move a trama, pois é devido a essa lista que Romeu e seus amigos decidem ir à festa. Mas antes disso, voltam à cena Benvolio e Romeu, ainda no assunto anterior. O encontro com o empregado move a ação em direção à festa, mesmo que seja, ainda, por Rosalina. Nesse momento, já sabendo que a disputa entre as famílias não é pouca coisa, ver os personagens tramando sua ida ao jantar anual tradicional dos Capuletos é bastante revelador sobre sua natureza subversiva. E o que, aqui, ainda é uma aventura de ousadia juvenil, mais tarde ganhará mais tintas. Essa progressão que vemos aqui é um claro exemplo do uso dos leitmotifs, característica presente em toda a narrativa.

Novamente, nessa cena um novo paralelismo é construído, agora entre Romeu e Páris. Ao justapor esses dois momentos, Shakespeare cria, em sua estrutura, uma primeira oposição entre os personagens, claramente antagonistas em relação a seu objetivo: Julieta. Páris, convidado para a festa; enquanto Romeu irá sem ser convidado - e mais que isso, sendo mal-vindo, sendo ele um Montecchio. Páris é a convenção, o que está dentro das normas, da etiqueta. Romeu, apesar de sua boa educação - já provada nos diálogos anteriores - possui outra natureza. Esse dado subversivo tira Romeu de um lugar de bom-mocismo, tornando-o mais um rebelde que um príncipe encantado - título que caberia melhor a Paris.

Cena 3 - Quarto na casa dos Capuletos

Primeira cena interna na peça, onde podemos conhecer Julieta, evocada pela Sra. Capuleto e a Ama. Já apresentada pelo seu pai, antes que entre já temos um breve dado que a infantiliza: a Ama a chama de “ovelhinha”, “passarinho”, seres

frágeis e pueris, como uma espécie de simetria já desenhada com o lunático Romeu que já vimos em cena. Essa imaturidade que ambos aparentam, logo ao início, é importante para que possamos sentir o contraste de suas atitudes, e saber que ambos foram simultaneamente transformados após seu contato um com o outro. Dessa forma, a Julieta que entra em cena é, de fato, um passarinho. Uma longa história contada pela Ama traz à tona seu passado, e de forma bastante cômica - que também revela traços da Ama - temos alguns dados importantes que depois nos servirão à compreensão da personagem em sua súbita transformação.

Segundo Northrop Frye, *“o verdadeiro objetivo dessa fala é esboçar os antecedentes de Julieta, a personagem que estamos vendo, mas mal ouvimos falar ainda. De repente temos a visão de como a infância de Julieta deve ter sido, passeando por uma imensa casa onde o pai é “Senhor”, e a mãe, “Senhora”, onde ela precisa pedir permissão especial para sair (...) Enquanto isso, não há quase ninguém com quem a criança possa falar, exceto a Ama e o marido dela com sua incansável piada, (...) e havia solidão suficiente para deixar Julieta se virar sozinha e para desenvolver nela bastante autoconfiança.”* (p.33)

Em toda a cena, no momento em que Sra. Capuleto e Ama tramam o casamento de Julieta, ela fala muito pouco, é evasiva e etérea, quase como se seu espírito não estivesse ali. Dá respostas curtas e diz o que se esperava que uma mocinha de sua idade e sua posição diria numa ocasião dessas. Mas não vemos, nesse momento, nenhum traço que contradiz a visão de jovem ovelhinha trazida pela Ama.

O entusiasmo da mãe em sua descrição de Páris revela certo *frisson*, uma sede por viver, através da filha, um retorno à sensação dos primeiros encontros. Shakespeare faz questão de dizer a idade da mãe (*“Pelas minhas contas, me tornei mãe na sua idade”* I,iii), o que nos leva a pensar que ela deve ter no máximo vinte e oito anos. É, portanto, uma mulher jovem, e essa pulsão sexual que deixa extravasar na descrição de Páris é importante para já ir tingindo a atmosfera da peça de um elemento tão importante quanto a violência: o erotismo. Diferente das descrições românticas e aéreas de Romeu, a fala da Sra Capuleto, apesar de breve, contém um pulso mais carnal, como se nesse momento tivesse permissão - por ser coerente ao tema da conversa - de liberar seu próprio olhar desejoso em direção a outro homem.

Posta essa tinta, Shakespeare prepara o terreno para a entrada do personagem que carregará e ampliará esse turbilhão erótico: Mercúcio - que, evidentemente, será apresentado na próxima cena.

Cena 4 - Rua/Noite iluminada por tochas

O tempo corre muito rápido na narrativa, e já é a hora da festa. Entram Romeu, Benvolio, Mercúcio e outros personagens “mascarados”, todos seus amigos. Essa cena, além de criar uma expectativa em relação ao baile, serve especialmente à apresentação de Mercúcio, e da sua relação com Romeu - que será essencial para, depois, desencadear de vez a tragédia.

O amor de Romeu e Julieta vai além do amor romântico. A peça claramente os diferencia, e por isso Romeu, ao princípio, suspira por Rosalina. Esse primeiro conceito de amor é o que vemos nos folhetins, é o amor que inspira os românticos, o que se mistura à febre e à melancolia, que remete ao aluamento. Romeu começa a sua trajetória com a cabeça nas nuvens, seu “amor” por Rosalina o tira de órbita, o tira do corpo - portanto, da própria experiência viva. O diálogo com Mercúcio traz à tona esse contraste. Mercúcio, amante da vida, percebe o rapto do amigo e tenta trazê-lo de volta a todo custo.

Romeu segue com seu discurso apaixonado, enquanto Mercúcio - diferente de Benvolio, que busca um diálogo conciliador - o provoca com uma visão particular e anti-romântica do amor. Seu objetivo é, claramente, tirar o amigo do estado enebriado causado por sua paixão platônica por Rosalina, mas também tem um caráter exibicionista. Mercúcio não fala apenas a Romeu, mas a todos, como se fosse sempre protagonista de um espetáculo. A cena tem um crescente até atingir o seu auge: a longa jornada da Rainha Mab, a rainha das fadas (e também, no caso, com a conotação de prostituta) plasmada ao mundo dos homens pela boca ferina de Mercúcio.

O trecho é como um poema erótico que, somado à atmosfera já introduzida pela mãe de Julieta, amplia o clima de sensualidade que terá seu auge no encontro entre Romeu e Julieta. Além dessa função dramática, o poema revela certos aspectos interessantes de Mercúcio, sua natureza selvagem e compulsiva, mas também um lirismo fortemente reprimido. Como observa Bloom:

“Samuel Johnson elogia Mercúcio por sua sagacidade, vivacidade e coragem, supostamente, o grande Johnson teria preferido ignorar o fato de que Mercúcio é, também, obsceno, frio e encenqueiro. Mercúcio nos acena com um grande papel cômico, mas nos constrange com a rapsódia extraordinária sobre a Rainha Mab que, num primeiro momento, parece mais condizente com Sonho de Uma Noite de Verão do que com Romeu e Julieta.”¹⁷

¹⁷ BLOOM, p. 132

(...) A Mab retratada por Mercúcio dá à luz nossos sonhos eróticos, amparando-nos no nascimento de nossas fantasias mais profundas, e parece possuir um charme infantil, em grande parte da descrição. Mas sendo um exemplo perfeito do que D. H Lawrence chamaria de “sexo mental”, Mercúcio prepara-nos para a revelação de Mab como um demônio noturno que engravida donzelas adormecidas. Romeu o interrompe e diz: “Falas de nada”, a palavra “nada” significando, também, em gíria elisabetana, vagina.”¹⁸

A cena tem, portanto, a força de um furacão de ar e fogo, elementos de Mercúcio. O trecho contém em seu movimento interior, na própria descrição de Mab, um crescente de intensidade que carrega Mercúcio a uma espécie de transe gerado pelas próprias palavras que ele mesmo pronuncia. “*The power released in this grotesque vision is able to generate independently a spirit which intoxicates and takes possession of Mercutio; he is lost to it when Romeo interrupts and brings him to himself again*”¹⁹

Mas a energia movida pela cena não se dissipa, apenas se mantém em suspensão. Aqui também podemos observar o efeito cumulativo, como um pilão que atinge alturas cada vez maiores, até reverberar na nota certa, e no momento preciso, em que essa energia acumulada será, então, parcialmente liberada - no caso, a cena do balcão.

E ainda falando dos Leitmotivs, na sua última fala da cena Mercúcio traz um prenúncio do que disparou a tragédia:

ROMEU — Paz, Mercúcio! Paz!

De nada está falando!

MERCÚCIO — Eu sei, falo de sonhos.

crias de um cérebro desocupado,

gerados pelo nada e pela simples fantasia,

matéria inconsistente como o ar,

e inconstante como o vento que acaricia o seio gélido do norte

¹⁸ BLOOM, p. 134

¹⁹ ARDEN, p.67

*mas, se repellido, dali sai bufando
e volta sua face para o frescor orvalhado do sul.
Agora vamos!*

Aqui encontra-se a chave para o comportamento caprichoso de Mercúcio. Com ciúmes de Romeu, ele amplifica seu comportamento provocador, levando-o até sua briga com Teobaldo que acaba gerando sua morte.

Romeu, por sua vez, também termina o diálogo com uma fala premonitória, não em resposta a Mercúcio, mas como algo que se escuta longe. E assim Shakespeare vai preparando, também, o seu efeito-acumulador da tragédia.

*ROMEU — Pressinto alguma coisa que eu vejo
ainda pendurada nas estrelas.
Que em meio às distrações da alma em festa,
as peripécias de uma atroz desgraça
que ainda plana o ar como ameaça, amargamente
cumprirá o seu destino revelado
sentença de uma morte prematura
dessa vida desprezível que carrego presa ao peito.
Mas que venha esse golpe traiçoeiro!
E aquele que o leme da vida governa,
que dirija também o meu veleiro.
Avante, senhores!*

Cena 5 - Sala da casa dos Capuleto. (O baile de máscaras)

A cena começa com o movimento da festa. Com um ágil diálogo entre os criados, seguido do discurso de boas vindas de Capuleto, a atmosfera do baile de máscaras é instaurada. E entre diálogos superficiais, típicos entre convidados, acontece o essencial: Romeu vê Julieta.

O encantamento se dá à primeira vista, verbalizado por ele ao perguntar de quem se trata. Shakespeare se dá essa liberdade, sem maiores explicações - não importa que há poucas linhas ele se declarasse completamente fiel à sua paixão por Rosalina. Com a mesma liberdade cênica, intercala esse momento com falas de Teobaldo que, indignado pela presença do Montecchio, ameaça partir para a briga, que só não acontece porque, a seu contragosto, é detido pelo anfitrião da casa. A cena nos traz mais um dado: a Capuleto, é mais importante as aparências que a histórica rixa. E também traz à tona a possibilidade sempre iminente de violência, justaposta a um dos momentos mais líricos da peça: o êxtase do primeiro encontro entre Romeu e Julieta.

Quando esse momento acontece, surge entre eles um soneto perfeito. A presença de um eleva o outro ao estado sublime, e a própria fala é contaminada desde o início. Como observa Frye: *“Romeu vê Julieta, dirige-se a ela depois de escapar por pouco da morte pelas mãos de Teobaldo, e os dois começam um diálogo que é um soneto estranhamente ampliado (dezoito versos). Isso não é “realista”, é claro. (...) O que aconteceu faz parte da realidade, não do realismo; ou melhor, o Deus do Amor, como explicarei daqui a pouco, baixou em dois adolescentes talvez bastante comuns e os arrebatou para uma outra dimensão da realidade. Assim, a fala de Capuleto e o soneto de Romeu e Julieta, duas experiências verbais diferentes como se fossem de planetas distintos, passam-se na mesma sala e são interpretadas no mesmo palco. Esse é o tipo da coisa que só podemos ver em Shakespeare.”*²⁰

Essa suspensão termina com a chamada da Ama, fazendo com que voltem à suas realidades - não apenas a do baile, mas de sua condição: rapidamente, também por simetria, ambos descobrem que são de famílias inimigas. E com isso Shakespeare termina não só a cena, mas o primeiro ato: claramente, nos deixando com o conflito.

SEGUNDO ATO

Prólogo

CHORUS

Now old desire doth in his deathbed lie,

And young affection gapes to be his heir;

That fair for which love groaned for and would die,

With tender Juliet matched is now not fair.

²⁰ p. 34

*Now Romeo is beloved and loves again,
Alike bewitchèd by the charm of looks,
But to his foe supposed he must complain,
And she steal love's sweet bait from fearful hooks.
Being held a foe, he may not have access
To breathe such vows as lovers use to swear,
And she as much in love, her means much less
To meet her new belovèd anywhere:
But passion lends them power, time means, to meet,
Temp'ring extremities with extreme sweet.*

(O amor agoniza no leito de morte. Um novo amor quer ser seu herdeiro; a outra beleza fatal, por quem antes Romeu queria morrer, foi superada por Julieta. E agora Romeu ama quem o ama também; seus olhares se cruzaram e foram enfeitiçados; mas, como desabafar e falar de amor com a inimiga? E como ela vai se libertar dos perigosos laços com que o amor os prendeu? Mas o amor encontrará força e ocasião para que caiam nos braços um do outro e vivam essa paixão.)²¹

Novamente, o ato tem início com um soneto, porém a estrutura já aponta a um desmoronamento.

“Act II beging, like Act I, with a sonnet prologue, but it contributes little beyond a restatement of the sonnet form; ideed, from this point foward, the emergence of deeper and finer feeling is expressed not in rhyme but in blank verse. The play progressively distinguishes between characters who contentedly express themselves through received verbal and rhetorical conventions, and the hero and heroine who learn that greater maturity and fulfilment require language true to their own particular selves.”²²

²¹ tradução em prosa por Christine Röhrig

²² ARDEN, p.48

Cena 1 - Verona. Um beco junto ao muro do jardim de Capuleto

“In their first kiss Romeo and Juliet Withdraw into a private word of intimacy, suspendin the world’s ordinary time and replacing it with the rival time of imagination. (...) The first meeting of the lovers is separated from the second by an exuberancy comic and bawdy interlude involving Benvolio and Mercutio; meanwhile Romeo was leaped the orchard wall, into another world of unknown joy. A distinct and separate atmosphere and rhythm is established by sudden contrast, as the lauguthur of the two young man fades away and Romeo stands silently in darkness gazing at the house.” ²³

O segundo ato começa com um diálogo entre Mercúcio e Benvólio, logo após a decisão de Romeu em seguir o caminho de seu coração. A cena, além de sublimar o caráter ciumento e apaixonado de Mercúcio, tem a função de adiar o segundo encontro, gerando não apenas uma expectativa, como também tingindo a atmosfera das palavras rudes de Mercúcio. Como observa Bloom:

“A vulgaridade excessiva de Mercúcio é colocada por Shakespeare como contraste à exaltação mútua e sincera que Romeu e Julieta fazem de sua paixão. No momento que precede o primeiro encontro entre os amantes, Mercúcio se encontra no ponto máximo de sua exuberante obscenidade:

Ele está escondido ao pé de um pessegueiro
pensando em fusões com aquela fruta de formato
que faz as mocinhas rirem escondidas.
Ó Romeu! Se ela fosse, se ela fosse um pêssego rachado
e tu, uma pêra pontuda!”²⁴

Cena 2 - Jardim de Capuleto (cena do Balcão)

Com Romeu pulando os muros, tem início a cena que é considerada, por muitos, o coração da peça. O impacto gerado pelo primeiro encontro, como um transe, os eleva a um outro tempo, em que nomes e “eus” não fazem o menor sentido. e produz um efeito tão intenso que eles não conseguem se separar, nem seguir as convenções. Ambos vivem um estado de maravilhamento supremo, são, simultaneamente, dois adolescentes encarnados, mas também a manifestação pura do Amor.

²³ ARDEN, p.55

²⁴ BLOOM, p.134

“Time and mutability do not exist in the world of ideal love; it has no local habitations and no names, it is free from Verona and the feud. (...) The first part of the scene is composed of soliloquies, the expression of separate inner lives, yet here spontaneously in harmony, filled with images of aspiration and release from the world’s weight of physical and social laws; but as soon as Juliet realised that Romeo is actually there, these laws press in around her.”²⁵

A cena do balcão nos leva à delícia de vivenciar o êxtase. Cada um representa ao outro a face da divindade. E além do amor, vivenciamos também, com eles, o espanto. E por ser o outro a aparente causa dessa elevação do espírito, é criada aqui uma interdependência: sem o outro, esse estado se esvai. fora desse estado, a vida ordinária não tem mais sentido. Esse é o pedal para o que seguirá sendo construído, por acumulação, até o final: a morte, por pior que seja, ainda é melhor que o vazio.

O diálogo, extremamente poético, é antecedido por solilóquios, onde podemos experimentar, por reverberação, o êxtase erótico dos amantes.

“Juliet’s first soliloquy in this scene (II,ii) enacts her yearning, its supple syntax constantly reaching forward through the pentameters, her youth and candour palpable in the clear, absolute quality of language and thought.”²⁶

What's Montague? It is nor hand nor foot,
Nor arm nor face, nor any other part
Belonging to a man. Oh, be some other name!
What's in a name? That which we call a rose
By any other word would smell as sweet.
So Romeo would, were he not Romeo called,
Retain that dear perfection which he owes
Without that title.

In this atmosphere Romeo too finds a new language:

I am no pilot, yet wert thou as far
As that vast shore washed with the farthest sea,
I should adventure for such merchandise.

²⁵ ARDEN, p.56

²⁶ ARDEN, p.48

As the episode unfolds, their voices alternate in an increasingly complex rhythm, the Nurse's interruption causes an excited acceleration of pace, after which, when Juliet returns to the window, she acts out in reality a sonnet scenario, herself the falconer, Romeo her tassel gentle."

A cada momento da cena, em constante progressão, ambos são tocados e transformados. Ao final, Romeu nada teme, e Julieta é uma sacerdotisa do amor. Suas ações, a seguir, serão movidas por uma força muito maior que seu ego: tanto que ela tem forças para decidir morrer, e por duas vezes.

Sobre Julieta, Harold Bloom considera essa parte do diálogo o centro vital da peça:

ROMEU - Vais deixar-me assim, insatisfeito?

JULIETA - Mas que satisfação esperas ainda, essa noite, de mim?

*ROMEU - Tuas sagradas juras de amor,
em troca das que te jurei.*

*JULIETA - E as que antes de pedires eu dei?
Pois seria melhor que não as tivesse dado!*

ROMEU - Por que razão, amor, quer retirar-las?

*JULIETA - Assim, uma vez mais, poderia lhe dar.
Mas estou desejando o que já tenho.
Minha bondade é como o mar: profunda e ilimitada.
Quanto mais eu te der, mais tenho, pois ambos são infinitos.*

Segundo Bloom²⁷, “a revelação da natureza de Julieta que o momento enseja poderia ser considerada epifania na religião do amor. Chaucer não tem sequer uma passagem como essa, nem Dante, uma vez que o amor de sua Beatriz transcende a sexualidade. Sem precedentes na literatura (embora, supostamente, não na vida real), Julieta não transcende a heroína humana. (...) O infinito invocado por Julieta tem um sentido futuro, e não temos dúvida de que sua bondade “é como o mar: sem fim””

²⁷ p.129

Cena 3 - Retiro de Frei Lourenço

A peça segue com sua expectativa de continuidade do amor: Romeu procurará Frei Lourenço, para que possa oficializar sua união.

O personagem é apresentado através de um longo solilóquio, onde podemos verificar seu vasto conhecimento sobre as plantas - informação essencial para que se dispare os movimentos finais da história. O personagem é curioso: está mais para um bruxo que para um membro da Igreja, e não é à toa que sua ordem é a mais próxima do paganismo. Mas como sempre, além das informações básicas, o texto de Shakespeare também serve a outras camadas. Dessa forma, no final da fala do Frei, vemos espelhado o movimento que disparará, pouco depois, a tragédia:

“Debaixo da película dessa florzinha tem um veneno e uma virtude medicinal. Se aspirada, agrada o corpo com seu perfume, se bebida, mata e pára os sentidos e o coração. Dentro de nós, como nas ervas, também moram duas potências inimigas: a graça e o desejo rude. Quando o mal domina, o verme da morte logo devora a planta.”

A cena também apresenta a íntima relação de amizade e confiança que Romeu deposita no frei. E termina com a promessa de que o casamento será realizado, não apenas pelas súplicas de Romeu, mas pelos aspectos mais abrangentes dessa união, nas palavras do Frei:

“Tenho boa razão para pensar que essa união poderá transformar em amor o rancor que existe entre as duas famílias.”

Essa preocupação, além de apontar um aspecto do personagem - que assim como o Príncipe, deseja o fim do conflito, também ressalta o caráter alquímico da peça: o desejo que o rancor/chumbo seja transformado em amor/ouro. E frei Lourenço, desde o início, também representa o papel do Alquimista que conduzirá essa experiência - ele une, aqui, os dois elementos de difícil fusão (primeiro passo do processo alquímico) e a partir desse momento será o arquiteto do plano.

Cena 4 - Uma rua

A cena começa com Benvólio e Mercúcio, que ainda procura por Romeu. Este, ao chegar, está claramente transformado. Ao contrário do estado “fora do corpo” que apresentava na cena anterior ao baile, nesse momento mostra-se espirituoso, presente. Para o deleite de Mercúcio:

MERCÚCIO — E não é melhor isso do que andar suspirando de amor? Agora sim, está sendo mais sociável, Romeu. Agora é você, Romeu, por arte e natureza. Porque esse seu amor desembestado é como um idiota que se arrasta de um lado a outro, se iludindo, atrás de um buraco para esconder suas idiotices.

A cena avança num tom leve, até a chegada da Ama que, a pedido de Julieta, vem saber detalhes sobre o casamento. Há um breve momento cômico entre a Ama e Mercúcio, que, apesar de ser uma brincadeira, tem um transfundo de erotismo e violência. Romeu, em contraste, trata-a com cortesia, e o horário e local da cerimônia são, então, comunicados.

Cena 5 - Jardim de Capuleto

A cena começa com um solilóquio de Julieta, no qual ela deixa transparecer toda a ansiedade e vigor juvenis. Sua situação é sempre de espera: ela raramente deixa sua casa. Seu confinamento faz com que tenha que viver na imaginação os fatos que ocorrem além dos muros do jardim, e isso dá a cena uma forte intensidade que, em futuros momentos, alcançará outras tintas.

Ao chegar a Ama, Shakespeare cria um jogo em que a informação ansiada por Julieta é adiada ao máximo pela Ama. Como o público já tem a informação que ela tanto almeja, pode se deliciar com sua expectativa sem fazer parte dela: até agora, tudo está dando certo. Nada, a não ser os presságios anteriores, apontam para uma tragédia.

Cena 6 - Retiro de Frei Lourenço

O segundo ato se encerra, obviamente, com o casamento. É uma cena bastante breve, porque já foi bastante anunciada, e não teria a necessidade de ser novamente mostrada. O importante é mostrar que a expectativa foi cumprida:

FREI LOURENÇO — Vamos, vamos; vamos abreviar o trabalho. Não pretendo deixar vocês sozinhos nenhum minuto até que a Igreja abençoe esse casamento, fazendo dos dois um só.

E, assim, as duas naturezas distintas, Montecchio e Capuleto, unidas no balão alquímico, começam a partir de agora sofrer a ação dos ácidos. Começa, agora, o movimento em direção à tragédia.

TERCEIRO ATO

Diferentemente dos atos anteriores, não há mais prólogo em soneto - a estrutura anterior começa, aqui, seu rompimento. *“Obviously pretty poetry and formal sonnets cannot contain this kind of anarchic energy and disorder. The sonnet prologues that introduce and frame act 1 and act 2 will have disappeared by the beginning of act 3. ‘Reality’ in the form of death and loss overtakes literary artifice, and the play is forced, early on, to acknowledge its own tragic shape, which stylized language cannot contain.”*²⁸

Cena 1 - Praça pública (morte de Mercúcio e Teobaldo)

O terceiro ato tem início com uma das cenas fundamentais da peça: o ponto de virada para o início da tragédia. A primeira cena começa com um diálogo entre Mercúcio e Benvólio, num forte paralelismo entre a primeira cena da peça pois, desde sua primeira linha, já aponta o que vem a seguir:

BENVOLIO — Eu te peço Mercúcio: vamos embora. Está quente demais, os Capuletos estão na cidade. A gente pode topar com eles e aí é encrenca na certa. Em dias quentes como hoje o sangue ferve mais rápido.

A tensão anunciada se concretiza com a entrada de Teobaldo que, imediatamente, polariza com Mercúcio. O quadro fica completo com a chegada de Romeu que, pela primeira vez, sente-se dividido entre sua vida anterior - Mercúcio - e o momento posterior à sua entrega ao Amor - que faz de Teobaldo seu parente. A cena caminha a um crescente de tensão que leva o jogo a uma máxima intensidade:

*“his intensity of excitement communicates itself infectiously, either as comic wit or, as Benvolio observes, in anger; but what decisively separates Mercutio from Benvolio and, more importantly, from Romeo, is the sheer violence and lewdness of his mind. (...) Romeo seeks joy and harmony, where Mercutio delights in exacerbated conflict, so that Romeo begins to find his friend inflexible, superficial, content with fixed ideas, whereas at the same time mercutio concludes that Romeo’s dreams are mere aberrations, and thinks Romeo only restores to his true self when jesting”.*²⁹

²⁸ Arden, p. 56

²⁹ Arden, p.68

*“Mercutio and Romeo have natural affinities, feel brotherly affection, brotherly rivalry (...) the speed and violent intensity of the play polarize roles. Mercutio is drawn magnetically to Tybalt as is Romeo to Juliet”.*³⁰

A cena chega a um momento crítico: Romeu se coloca entre Mercúcio e Teobaldo, e Mercúcio é morto através de seus braços. *“Mercutio’s exultant dance as he fights Tybalt is broken by his friend’s dream-guided intervention; the moment’s hesitation gives death its chance. In an instant the whole course of the play alters decisively, and the scene which began with jesting about quarrelling ends with the solemn bearing of a dead body from the stage. The isolation of the hero and heroine in a tragic action must now begin”.*³¹

Sobre a morte de Mercúcio, Bloom afirma:

*“Mercúcio, que rouba a cena, precisa morrer, para não ofuscar os protagonistas; se Mercúcio estivesse presente no quarto e no quinto atos, a contenda de amor e a morte teria que ser suspensa. Supervalorizamos Mercúcio porque o personagem nos protege da nossa própria ansiedade erótica pela perda, a função dramática de Mercúcio é extremamente importante.”*³²

E ainda:

*“As duas figuras fatais da peça são os personagens mais divertidos e engraçados, Mercúcio e Ama. A agressividade de Mercúcio prepara terreno para a destruição do amor, ainda que não exista qualquer impulso negativo em Mercúcio, que morre em decorrência da ironia trágica. (...) Mercúcio é vítima do que há de mais central na peça, mas morre sem saber sobre que versará Romeu e Julieta - a tragédia do mais autêntico amor romântico. Para Mercúcio, isso é bobagem: amor é uma nêspera madura e uma pêra. Morrer como um mártir do amor, por assim dizer, quando não se acredita na religião do amor, e nem se sabe por que se está morrendo, é uma ironia grotesca que prenuncia as terríveis ironias que haverão de destruir Romeu e Julieta no desfecho da peça.”*³³

³⁰ Arden, p.69

³¹ Arden, p.69

³² BLOOM, p.126

³³ BLOOM, p.136

Mercúcio morre conforme viveu: de forma absolutamente operística, rogando a praga que, tal como profecia, leva a peça em direção à tragédia: “Que a peste caia sobre as suas casas!” – Nesse momento, a pressão sobre Romeu torna-se insuportável. A bolha de proteção criada pelo Amor é rompida: Romeu dá passagem à violência. *“Embora bastante mudado sobre a influência de Julieta, Romeu permanece sujeito à ira e ao desespero, sendo tão responsável pela catástrofe quanto Mercúcio e Teobaldo.”*³⁴ Como também observa Northrop Frye, *“Ao chamar por Benvólio, no clímax dessa terrível cena, Mercúcio demonstra que desdenhosamente virou as costas a Romeu. Nessa hora Julieta desaparece da mente de Romeu pela primeira vez desde que a viu, e ele só pensa em se vingar de Teobaldo pela morte do amigo.”*³⁵

Dessa forma, o clímax gerado pela morte de Mercúcio é ainda levado adiante, movendo a fúria de Romeu em direção a Teobaldo, que só é aplacada no momento de sua morte. Nesse instante, Romeu cai em si e, percebendo o destino adiante, carrega, em sua fala, sua impotência: *“Sou um brinquedo do destino”*.

Romeu foge, chega o príncipe. Nesse momento, dá-se início novamente o recurso épico já utilizado na peça: Benvólio relata o que acabamos de ver, gerando um efeito de distanciamento: nós, assim como o Príncipe, somos colocados no lugar do júri. A pressão pela intolerância, agora na forma de vingança, é dada pela fala da Sra. Capuleto: “Romeu tem que morrer!” O Príncipe, contudo, voz do bom senso, não se rende: termina a cena com o veredicto - Romeu será banido.

Cena 2 - Jardim de Capuleto

Assim como Romeu foi submetido à prova de fogo, ao ácido alquímico, nessa cena é Julieta quem vive esse momento. Na mesma estrutura das cenas anteriores, em que sentimos a personagem através dos solilóquios, nesse primeiro momento em que ela ignora os tristes fatos que acabamos de testemunhar, o que vemos é apenas seu puro desejo de reencontrar Romeu. O texto é vigoroso, altamente erótico, e contrasta com a violência recém-presenciada.

*“Juliet’s soliloquy is the climactic expression of the lovers’ desire: if they do not make their sun stand still, they will make him run, inventing anew, and in private, a ceremony to rival the world’s old-accustomed epithalamium.”*³⁶

³⁴ BLOOM, p.140

³⁵ p. 39

³⁶ ARDEN, p.57

*Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phoebus' lodging. Such a wagoner
As Phaeton would whip you to the west
And bring in cloudy night immediately.
Spread thy close curtain, love-performing night,
That runaways' eyes may wink, and Romeo
Leap to these arms, untalked of and unseen.
Lovers can see to do their amorous rites
By their own beauties; or, if love be blind,
It best agrees with night. Come, civil night,
Thou sober-suited matron all in black,
And learn me how to lose a winning match
Played for a pair of stainless maidenhoods.
Hood my unmanned blood, bating in my cheeks,
With thy black mantle till strange love grow bold,
Think true love acted simple modesty.
Come night, come Romeo, come thou day in night,
For thou wilt lie upon the wings of night
Whiter than new snow upon a raven's back.
Come gentle night, come loving black browed night,
Give me my Romeo, and when I shall die
Take him and cut him out in little stars,
And he will make the face of heaven so fine
That all the world will be in love with night
And pay no worship to the garish sun.*

(Galopem, corcéis dos pés de fogo, para o palácio de Febo. Que um condutor como Faetonte toque vocês para o poente para trazerem a noite escura imediatamente. Abre a cortina, noite protetora dos amores, para que os olhos curiosos nada vejam e meu Romeu possa correr aos

meus braços sem ser visto. Para se amarem, os namorados não precisam de outra luz que não a da própria beleza. Se o amor é cego, combino melhor com a noite. Venha, noite circunspecta, com teu negro manto de matrona severa e me ensina a perder uma partida que já está ganha e que será jogada por dois virgens imaculados. Esconde no teu manto o meu sangue virgem que sobe no meu rosto, até que o tímido amor adquira confiança para o ato de amor sincero e puro. Vem, noite! Vem, Romeu! Vem dia na noite, você vai parecer mais branco nas asas da noite que a neve nas asas de um corvo. Vem, gentil noite! Vem, noite amorosa de sobranceiras escuras! Me entrega o meu Romeu e quando ele morrer, leve-o e corte-o em pedacinhos de estrelas que ele irá deixar o rosto do céu tão lindo que o mundo inteiro vai ficar apaixonado pela noite e deixará de venerar o sol.)³⁷

“The speech is full of imperatives: “Gallop”, “Spread”, “Come”, “Hood”, “Come”, “Come”, “Come”, “come”, “Give”, “Take”, “cut”; and Juliet presses into service a variety of concepts of night each of which she discards impatiently as it fails to satisfy. As such a heretic pace the magic or religious rituals cannot begin to work properly, since they derive their power from anciently directly from her young heart, revealing her poignant prematurity when she gives mythological figures as such mystery and authority as Cupid and Night these practical, domestic, humble jobs: drawing curtains, teaching a child to play a game, hooding a falcon, cutting stars out a silver paper.”³⁸

(...) Here, intuitively, Juliet in her soliloquy moves from the first line towards the idea of her own death and Romeo's. By using the image of the stars to symbolize the eternal quality to their love, Juliet unconsciously admits awareness of impending malign fate; but, simultaneously, she transforms that star-crossed love into a symbol of ultimate triumph.

*Give me my Romeo, and when I shall die
Take him and cut him out in little stars,*

A seguir desse momento, novamente Shakespeare repete o recurso: a Ama chega com a informação, mas a fala é truncada, causando em Julieta a impressão de que é Romeu quem está morto. Essa possibilidade a leva a um estado de

³⁷ Tradução em prosa por Christine Röhrig

³⁸ ARDEN, p.58

desespero, deixando a personagem altamente instável. Assim, mesmo ao saber, finalmente, da verdade, é tomada por sentimentos contraditórios de alívio e terror, e assim como Romeu, oscila entre sua vida anterior - dada por seu luto por Teobaldo - e seu amor.

No momento seguinte, em seu diálogo com a Ama, Julieta dá voz a longos trechos igualmente poéticos, nos quais a palavra lhe atravessa com a mesma força violenta que ela experimenta. Ao dizer essas palavras ela também experimenta a ira, condena Romeu por ter matado seu primo porém, em seguida, faz sua escolha, e é por Romeu. Nesse momento, não apenas pela força do Amor, mas também pela dor, ela opta em não ser mais uma Capuleto: e diferente de Romeu, tem força suficiente para expurgar, de si, a dúvida. Consegue atravessar o fogo dos ácidos, e a Julieta que encerra a cena nada se parece com aquela menina que vimos no início da peça: aqui ela adquire a coragem necessária para executar o que ainda lhe aguarda.

A cena termina com a promessa de um novo encontro com Romeu - e a Ama a deixa só, e com ela também ficamos, compartilhando a esperança de que algo bom aconteça e reverta o destino que agora se aponta.

Cena 3 - Retiro de Frei Lourenço

Nessa cena, pela boca do seu amigo, Romeu sabe o resultado de seu julgamento. O banimento, para ele, é pior do que a morte. É a materialização de sua total abnegação: estará definitivamente distante de sua vida, dos privilégios, dos seus amigos. Terá que deixar o seu ego, sua vida pregressa - mas isolado que está, distante de sua única fonte de energia em direção ao novo, Julieta, não tem forças para realizar esse movimento. Entra, portanto, em desespero.

Na conversa com o frei, ele tenta inverter o ponto de vista de Romeu, novamente gerando um efeito de distanciamento, pois resume sua situação. A cena também serve a outro recurso, como observa Frye:

“Depois que o desastre se dá, com a morte de Teobaldo e o edito de banimento do príncipe, temos longas falas dos dois amantes e de frei Lourenço. O fundamento do discurso do frei é bastante simples: Romeu pensa em suicídio, e o frei imediatamente faz um resumo complicado da situação dele, tentando mostrar que ele poderia estar muito pior. O discurso é organizado em versos de retórica formal e construído numa série de tríades. O objetivo da extensão do discurso é sua ironia: O frei está aumentando o desespero de Romeu, enquanto dá as razões por que ele deveria se acalmar”³⁹

³⁹ Op. cit. p.41

Chega a Ama, deixando combinado o que será o último encontro entre os dois. A cena termina com o plano do frei, trazendo a Romeu - e à platéia - alguma esperança. A tragédia encontra-se à espreita, mas ainda há uma possibilidade de que tudo possa terminar bem.

Cena 4 - Quarto da casa de Capuleto

Em contraste com o apreensivo, porém otimista, final de cena anterior, Shakespeare insere um novo ingrediente de pressão: Capuleto quer apressar o casamento de Páris com Julieta. A cena é bastante curta, mas suficiente para fazer com que a corda não afrouxe. E é esse sentimento de que tudo pode dar errado que leva à cena seguinte o elemento necessário ao contraste. Quanto maior a pressão, quanto maior a possibilidade de que o amor de Romeu e Julieta não possa seguir adiante, maior a intensidade do seu contato.

Cena 5 - Quarto de Julieta

A narrativa se acelera, construída entre elipses. Romeu e Julieta já começam a cena juntos, no quarto de Julieta, sem prévias explicações. O Amor foi, finalmente, consumado, agora é totalmente espírito e corpo. O ritual é sublimado na elipse, mas dele sentimos o eco já no início da cena, em que somos convidados a entrar e testemunhar esse momento de intimidade, em que a mesma aura lírica que vivenciamos na cena do balcão novamente se estabelece, apesar da dor. Bloom comenta o momento:

“Extremamente belo, o trecho constitui o epítome da tragédia contida nessa tragédia, pois a peça pode ser apreendida como uma canção da madrugada, um lamento cantado fora de hora. (...) O atrevimento sutil do drama criado por Shakespeare resulta do fato de que tudo está contra os amantes: as famílias e o Estado, a indiferença da natureza, o capricho do tempo, o movimento regressivo dos opostos cosmológicos, amor e dor. Mesmo que romeu tivesse controlado a ira, mesmo que Mercúcio e a Ama não fossem brigões e intrometidos, a chance de o amor triunfar seria muito pequena. Esse é o subtexto da canção da madrugada, tornado explícito na queixa de Romeu: “A luz? Escuridão apavorante””⁴⁰

Novamente, assim como no balcão, a Ama interrompe a cena, trazendo com ela a urgência do tempo fora da bolha gerada pelo encontro entre os dois. A despedida é difícil. Fica evidente, aqui, a possibilidade cada vez mais remota de

⁴⁰ Op. cit., p.142

que os dois mundos - o da densidade cotidiana e o universo plasmado pelo amor - possam realmente se fundir.

Essa distância entre mundos também se expressa no tempo característico de cada um deles. O contraste entre o ritmo dos acontecimentos e o tempo do sonho é extremo. Shakespeare impôs uma forte estrutura dramática sobre a história, de forma a gerar pressão, fricção. A partir da morte de Mercutio e Teobaldo, a pressão gerada pelo isolamento e pela força dos acontecimentos leva os personagens à beira da perda de lucidez. A partir desse momento, a escolha apontada de forma lírica na cena do balcão deve ser real: o abandono dos nomes, da origem, da família, de suas casas, do “self”.

Com a fuga de Romeu, a atmosfera de amor já dissipada pela entrada da Ama é violentamente cortada pelo anúncio do casamento de Julieta com Páris, mas aquela Julieta obediente não existe mais: o confronto inevitável aparece: ela rompe os laços com sua pequena sociedade, composta por seus pais e pela Ama.

E dessa forma, com Romeu banido de Verona e Julieta banida de seus únicos afetos, com ambos fisicamente separados, termina o terceiro ato: em total isolamento.

QUARTO ATO

Cena 1 - Casa de Frei Lourenço

O quarto ato tem início com um ato de coragem de Julieta: ela deixa sua casa e vai atrás de ajuda. A existência do frei - e seu plano - deixa ainda uma brecha para que entre um fio de esperança. Shakespeare, porém, não nos dá o gosto do alívio: nesse momento, seu encontro casual com Páris deixa evidente o antagonismo.

“This keeps up the pressure and strengthens the role of Paris as rival to Romeo in the second half of the play, once Tybalt and Mercutio are dead and Benvolio fades from the action. (...) Shakespeare develops Paris into a noble rival to Romeo, he has public acceptability and observes the rules of conventional courtship, so contrasting with Romeo’s secret and unconventional love.”⁴¹

⁴¹ ARDEN, p. 41

É curioso observar que tal antagonismo se dá pela situação, e não pelo caráter de Páris. O personagem é gentil, amável, mas a situação em que se encontra, por sua própria existência, é responsável pela tensão de Julieta. Ironicamente, o personagem mais próximo à figura do Príncipe Encantado é, na peça, um grande obstáculo para o amor.

A cena termina com o plano de frei Lourenço, que exigirá de Julieta a força de uma guerreira. Ela terá que enfrentar a morte.

Cena 2 - Casa de Capuleto

Ironicamente, a cena começa em ritmo de festa. Novamente, há um espalhamento com o baile de máscaras, porém agora a atmosfera tem tons sombrios. Como observa o Arden, Vernona torna-se claustrofóbica, formal, dura e previsível.

“These mitigating circumstances allow the lovers to overcome the doubt and threat of madness in a new access of love. (...) Shakespeare stresses that the lovers experience in their private selves a fine tempering, they become stronger in dedication to their own rival world of spiritual nobility”⁴²

Apesar do que a espera, Julieta apresenta uma firmeza notável. Ela domina a situação com seus pais e com a Ama, finge estar de acordo para que lhe deixem em paz, para que possa preparar o terreno para seu próximo passo.

Cena 3 - Quarto de Julieta

Praticamente uma continuação do movimento iniciado na cena anterior, a cena começa com o isolamento definitivo da personagem, porém pleno de autoconsciência:

“My dismal scene I needs must act alone”

(“Tenho de representar sozinha o meu terrível papel”)

O que vem a seguir é um solilóquio repleto de imagens e movimento: nele, Julieta vive o terror da própria morte que, ainda que não seja realmente morte, a levará a uma jornada pela imobilidade física.

⁴² ARDEN, p.72

*“Juliet has already embarked on a fearful and heroic adventure into stillness. The unfolding of the play’s final movement widens the gap between what any character can perceive of the situation and what is apparent to the audience. This has the effect of distancing the audience from the action so that certain distinct stage images may be contemplated in sharp focus.”*⁴³

O momento, belíssimo, evoca os horrores que a esperam: além da imobilidade, a visão dos mortos até que seja resgatada. A possibilidade - real - que alguma coisa saia diferente dos planos do frei a atemoriza, contudo não a impede de levar sua ação às últimas consequências. Sua força vem de algo maior que seu medo - o amor por ela experimentado. E com essa frase, ela termina: *“Romeu, estou indo. É por você que bebo”*.

Cena 4 - Sala da casa de Capuleto

Cena de passagem, em que vemos o casamento ser preparado. Mas não, por isso, desnecessária: ela adia o momento esperado, em que os Capuletos presenciarão o corpo inerte de Julieta, além de novamente trazerem o contraste entre o tempo dos amantes e o tempo de Verona.

Cena 5 - Quarto de Julieta

Sem demoras, o corpo de Julieta é descoberto. Voltando aos leitmotivs,

“the episode is a first statement of the major theme of the final movement: what passionate active eloquent youth finds impossible is achieved at once by its still silent lifeless image.

The scenic form of this episode is repeated with cumulatively powerful effect in the action which follows, where intensely vigorous, confused activity is arrested by the discovery of human figures that have no motion and no breath.” ⁴⁴

Aqui se apresenta, novamente, um distanciamento, como efeito para colocar a platéia numa atitude mais reflexiva. Por termos conhecimento do que se passa, não compartilhamos a dor da família. Ao invés disso, observamos os efeitos do corpo inerte, da presença da morte, sobre a realidade antes tão concreta. Na presença da morte, tudo se relativiza.

⁴³ ARDEN, p.73

⁴⁴ ARDEN, p.73

Essa reflexão trazida pelo quadro pintado por Shakespeare, em que vemos Julieta “morta” e sua família sentindo as consequências de seus atos, é verbalizada na fala de frei Lourenço. E ao saírem os Capuletos, Páris e familiares, ficamos com uma rápida cena em que os músicos contratados para o casamento são solicitados a tocar uma música intitulada “Alegria no coração”. O efeito de tal ironia pode chegar até ao cômico, e mais uma vez estamos diante ao contraste: mesmo justaposto a um momento de extrema dor. A seguir, começam um diálogo banal, sobre o que seria o “som da prata”, e a palavra “prata” é repetida diversas vezes.

É um momento intrigante, muitas vezes descartado das montagens, mas como nada é aleatório, essa cena produz seu efeito de deixar o quadro recém-pintado ainda ecoando. Também colabora com um distanciamento, e desse forma Shakespeare ao mesmo tempo nos envolve e nos torna possível a reflexão. E no esvaziamento gerado pela observação do luto alheio, continuamos ainda testemunhas do plano do frei. A peça ainda não acabou, apesar de já próxima do fim. E essa pequena cena com os músicos também pode ser um anúncio de que tudo acabará com “Alegria no Coração”.

QUINTO ATO

Cena 1 - Mântua - uma rua

Romeu abre o quinto ato com um sonho: *“Sonhei que meu amor tinha chegado e me encontrou morto. Sonho estranho que deixa o morto com vida para pensar! Ela me soprou vida beijando os meus lábios e eu ressuscitei como imperador.”* Apesar de parecer um mau presságio, eis o que aconteceria se tudo desse certo no plano do frei. Eis o que aconteceria, porém ao inverso: seria Romeu a encontrar Julieta “morta”, e vê-la despertar de seu sono. Mas, tal como disse o frei a Romeu na cena anterior, ele está desesperado demais para ver sua fortuna: o que ele vê é apenas trágico e assustador. Está infeccionado pelas mortes que presenciou, sente-se humilhado em seu ego pelo seu banimento. E sua impetuosidade será essencial para que a tragédia tome seu espaço, apesar de, até esse momento, ela não ser inevitável.

E chega Baltasar (criado de Romeu) com a triste notícia da “morte” de Julieta. E Romeu, já bastante alterado, dá espaço ao delírio. Em sua impotência, resolve desafiar as estrelas, onde, desde o início, ele lera sinais da tragédia.

ROMEU — Isso é verdade? Então desafio vocês, estrelas. Vai buscar tinta e papel e alugar cavalos. Partirei esta noite.

BALTASAR — *Eu lhe peço para ter paciência. Está pálido e parece desorientado. Tenho medo que aconteça alguma desgraça.*

Mas, diferente dos heróis gregos, que realmente eram “joguetes do destino”, dos deuses ou de forças maiores, em Romeu e Julieta tais forças não aparecem. É o motor da tragédia não são as estrelas, como acusa Romeu, mas seu olhar em direção a elas. Como comenta o frei na cena anterior, em que aconselha Romeu:

“Por que insulta o nascimento, o céu e a terra? Está querendo perder ao mesmo tempo o nascimento, o céu e a terra em você? Você ofende a sua beleza, o seu espírito, o seu amor! Todos esses bens que você tem de sobra, você deturpa como agiota, o uso legítimo que cada um desses bens poderiam somar a sua beleza, ao seu amor, ao seu espírito. Sua nobre figura não passa de um boneco de cera, se tirar dela o valor do homem.” (III,iii)

Romeu é movido pelo desespero, mas também por seu orgulho. É essa sua falha trágica, o que o leva a matar Teobaldo, e o que cega o seu olhar para um possível final feliz. Diferente de Julieta que, apesar de também jovem, consegue manejar as paixões que lhe tomam e transcender seus medos - e, portanto, faz a passagem para outro estado - Romeu é aéreo demais para isso. Assim, ao dar passagem para o Amor, força imensa e incontrollável, ele abre campo para que outras paixões também o dominem. Seu corpo vira campo de batalha, ele simplesmente reage a essas forças, sem o menor controle. E com esse espírito leva adiante a história, que não poderia acabar de outro modo: é ele, e não as estrelas, o motor da tragédia, e pelas suas mãos ela, agora, vai ganhar espaço.

E pelos olhos delirantes de Romeu, materializa-se o boticário, praticamente o inverso de frei Lourenço. A visão é carregada de elementos fúnebres; o boticário, próximo à miséria. E é nesse espaço de seu ser que Romeu adquire o veneno.

Cena 2 - Verona. Retiro de Frei Lourenço

Em contraste com o boticário, vemos frei Lourenço. Em seu diálogo com frei João, o que já nos era óbvio tem sua explicação: Romeu não recebeu a mensagem. O plano deu errado. Pela primeira vez, o personagem do frei se desestabiliza: ele, agora, não tem mais o controle da situação. Shakespeare o afasta de si - ele é, também, parte da experiência alquímica, e não o Alquimista.

Cena 3 - Cemitério

Eis a última e longa cena da peça. Apesar de ser uma só, é dividida em muitos momentos. É noite, claro, e a cena é iluminada por tochas.

Ela começa com a imagem surpreendente de Páris e seu pagem trazendo flores. Não se entende o por que dessa visita a essa hora, mas fica claro que o que move a cena não é a razão. Logo chega Romeu, e seu estado alterado o leva, rapidamente, a matar Páris. A cena é patética. Ambos se confrontam na dor. Não fosse um momento de tanta pressão, essa morte não aconteceria. Mas ela já tinge de sangue o começo da cena, e aumenta ainda mais o estado delirante de Romeu. Pelos seus olhos, vemos o quadro: Imagens de corpos estáticos, putrefatos, em contraste com o corpo intacto de Julieta.

Ao ver Julieta, ao seu estado de total desequilíbrio soma-se a força do Amor, a atmosfera que sempre se estabelece quando os dois estão juntos. O quadro que se pinta é ambíguo: cheio de morte, mas também de vida. Seus lábios e rosto ainda estão vermelhos. E nesse momento, revivendo o êxtase do encontro, imerso novamente na nuvem de amor que o toma, mas também de dor, que Romeu tem forças para se matar.

“Romeo seed in her such beauty as transcends mutability itself; he is filled with such joy that he experiences death as regeneration, vanquishing his ultimate rival. (...) the moment in which life, and with it mutability, revives in her perfect still form, is the moment which inspired Romeo to drink the poison.”⁴⁵

Em seguida ao suicídio, entram frei Lourenço e Baltasar. O diálogo é cheio de medo, o clima de perigo iminente faz com que ambos não consigam influenciar na situação: são apenas testemunhas. Logo Julieta desperta, vê o frei, mas ainda não se dá conta do que acaba de acontecer. Nesse momento, vemos a fuga também patética do frei. E o homem sábio, arquiteto do plano, com tanto controle da situação, agora se fragiliza e foge. Absolutamente humano.

Julieta, deixada só, vê, então, Romeu morto, com os lábios ainda quentes. Ela o beija, tentando sugar algum veneno. Ainda que breve, esse momento nos traz, por memória, a poesia dos encontros anteriores. Ao beijá-lo, ela reestabelece o invólucro do deus Amor, e nesse ninho bruscamente retira, também, sua vida. Ela age rápido: a coragem para enfrentar a morte já tinha sido sedimentada pelo momento anterior. E sua ação com o punhal, mais que um suicídio, se parece com uma viagem a esse lugar sagrado, que paira sobre a realidade densa, onde, finalmente, poderão ficar juntos.

Julieta é, portanto, o motor da transcendência. Seu amor por Romeu é o que fica ecoando, reverberando no palco, até o final da peça. É a única brisa que sentimos, em meio ao mar de sangue sobre o palco.

⁴⁵ ARDEN, p.74

Logo chegam os guardas, o Príncipe, as famílias, num paralelismo com a cena inicial. Cabe ao frei o relato final, assim, novamente, através do recurso épico, nos distanciamos da cena. As famílias, tocadas pelo relato, decidem erguer uma estátua do casal, em outro. O final, contudo, é controverso:

“O que resta sobre o palco no final dessa tragédia é um pathos absurdo: o infeliz Frei Lourenço, um medroso que abandona Julieta; um Montecchio viúvo que promete erguer uma estátua de Julieta em ouro maciço, os Capuletos, que juram por fim à rixa que já custou cinco vidas - Mercúcio, Teobaldo, Páris, Romeu e Julieta. Em qualquer produção de Romeu e Julieta que se preze, a cortina deve descer enfatizando essa ironia final, apresentada como tal, e não como imagem de reconciliação.”⁴⁶

“in this moment when the two kinds of life in the play seem supremely and finally separate, the image of love and beauty works a potent transformation on the city and its values.(...) both families are bereft of an heir, and the exchange of promises that each father shall erect a statue of other's child, in gold, symbolizes the alchemical transmutation of worldly wealth, properly, earth, into spiritual riches of the heart and the imagination (...) The youth of the lovers i made immutable, the violence and darkness in their story absorbed in the gold, still image.”⁴⁷

Irônico ou não, o final é tão complexo como toda a peça. Sobre o palco, temos a violência e suas vítimas, mas também a vitória do Amor, que segue como possibilidade concreta, pois viveu em forma de carne e sangue nos corpos de Romeu e Julieta. Talvez não tivesse campo suficiente para permanecer, mas sua existência no campo do humano, ainda que breve, prova a nós sua possibilidade.

E é esse o ouro deixado a nós, público. É Shakespeare, e não o frei, o grande Alquimista, fazendo dos amantes sua matéria passível de transmutação. Assim como no processo alquímico, a matéria viva em plena experiência é submetida aos ácidos, é tocada pelo divino, pleno de possibilidades. Incendeia como fogo em ambiente de pura corrosão. Em seguida, submetida a duras penas, à separação, à mortificação, à combustão até as cinzas, até que finalmente renasce, ilumina o balão que se tingiu de dourado e, triturado, vira pó de projeção. Morrem os amantes, mas vive o Amor. A peça atinge seu objetivo: trazer, até nós, por ressonância com Romeu e Julieta, a vivência dessa plenitude, e dessa outra possibilidade de um estado humano mais elevado, além da violência e da densidade cotidianas.

⁴⁶ BLOOM, p.143

⁴⁷ ARDEN, p.76

REVERBERAÇÕES DA LEITURA: TRAGÉDIA COMO MOTOR DO ESPECTADOR

“Thomas McAlindon, no sensato estudo Intitulado Shakespeare’s Tragic Cosmos (1991), explica a dinâmica de conflito em Shakespeare a partir das contrastantes visões de mundo, segundo Heráclito e Empédocles, conforme essas aparecem, refinadas e modificadas, no Conto do Cavaleiro, de Chaucer. Para Heráclito tudo fluía, e Empédocles Contemplava uma luta entre o Amor e a Morte. Chaucer, como afirmei, e não Ovídio ou Marlowe, foi o mentor do que há de mais original em Shakespeare (...) As ironias do Tempo governam o amor em Chaucer, assim como o fazem em Romeu e Julieta. Na natureza humana em Chaucer é, essencialmente, a de Shakespeare: o elo mais forte entre os dois maiores poetas ingleses estava no temperamento, sem ter qualquer cunho intelectual ou socio-político. Morre o amor ou morrem os amantes: eis a pragmática dos dois poetas, ambos infinitamente sábios em sua experiência.

Shakespeare, ao contrário de Chaucer, evitou representar a morte do amor, preferindo a morte dos amantes. Haverá algum personagem em Shakespeare, à exceção de Hamlet, que deixa de amar?” ⁴⁸

Diversos autores apontam Romeu e Julieta como uma peça que poderia ser uma comédia até quase o último minuto. Há uma constante mescla de elementos, e com poucos ajustes - e claro, um final diferente - isso poderia acontecer.

*“Não foi fácil para Shakespeare dominar a tragédia, mas nem todo o lirismo e comicidade dessa peça foram capazes de adiar o alvorecer e a destruidora escuridão que se seguiria. Com pequenas modificações, Shakespeare poderia ter transformado Romeu e Julieta numa peça alegre como Sonho de Uma Noite de Verão. (...) Mas esse tipo de expediente seria intolerável, para nós e para Shakespeare: a paixão arrasadora de Romeu e Julieta não combina com comédia. A sexualidade, por si só, condiz com a comédia, mas a sombra da morte faz do erotismo companheiro da tragédia.”*⁴⁹

Shakespeare decide por uma tragédia - ainda que seja do ponto de vista das perdas humanas, pois, como ressalta Harold Bloom, o Amor sobrevive através do seu sacrifício. A tragédia deixa no ar uma incompletude, algo a ser alcançado. Assim o final da peça é o início da jornada do espectador que, ainda que não queira, se vê com a missão de levar adiante o destino de amor para ele traçado.

⁴⁸ BLOOM, p.124/125

⁴⁹ BLOOM, p.143

A tragédia também ressalta, por contraste, a beleza do Amor. É a morte a grande antagonista, mas também aquela que, por oposição, exalta em sua máxima potência o sentimento dos amantes. Como aponta Northrop Frye⁵⁰:

“A identidade de contrastes entre amor e morte se expande nas imagens de dia e noite. (...) A personagem que tem as entradas mais impressionantes na peça é aquela que nunca vemos, o Sol. O Sol é saudado por frei Lourenço como a luz sóbria que põe fim à escuridão ébria. Mas, quando fala, o frei está fora de si, e há muitos outros aspectos do contraste claro-escuro. No diálogo de Romeu e Julieta, o pássaro das trevas, o Rouxinol, simboliza o desejo dos amantes de permanecerem juntos, e o pássaro da aurora, a Cotovia, simboliza a necessidade de preservar sua segurança. Quando o sol nasce, o “dia está quente, os Capuletos estão fora”, e a energia do amor e da juventude se desgasta, escalando as barreiras da realidade.

As imagens de claro-escuro são bastante enfocadas na fala de Mercúcio sobre a rainha Mab. Segundo Mercúcio, a rainha Mab é a instigadora dos sonhos, e ele faz o que chamaríamos de uma abordagem bastante freudiana dos sonhos: eles são, essencialmente, fantasias da satisfação dos desejos.

Esses sonhos são uma mistura inseparável da ilusão com uma realidade mais profunda que as realidades ordinárias do dia. Quando acordamos, trazemos para o mundo da luz, sem percebermos, os sentimentos engendrados pelo sonho, a convicção irracional e absurda de que o mundo, tal qual o desejamos, tem sua própria realidade e talvez seja aquilo que poderia ser. Os dois amantes trazem dentro de si um dilema, em que uma voz lhes diz que estão embarcando numa ilusão perigosa e uma outra diz que eles devem embarcar nessa ilusão, não importa quais sejam os perigos, porque fazendo isso serão mártires ou testemunhas de uma ordem de coisas que é mais importante do que a realidade diurna. Romeu diz:

O blessèd, blessèd night! I am afeard,

being at night, all this but a dream,

too flattering-sweet to be substantial (II,ii)

(Ai, abençoada, abençoada noite!

⁵⁰ Op. cit, p. 43

Mas como eu tenho medo, por ser noite,
que isso não passe de um sonho!
É leve, doce demais pra que carregue
toda a densidade do real.)”

Essa outra realidade engendrada pelo Amor, mais leve que a cotidiana, é experimentada por nós, ainda que seja efêmera. Em *Sonho de uma Noite de Verão*, a peça seguinte de Shakespeare, podemos desfrutar desse lugar, sem trágicas consequências. Mas essa, claro, é outra história.

Talvez nosso preconceito com a morte nos impeça de ver além do trágico e perceber que, diferente do gosto amargo que nos sobra nas outras tragédias, nessa nos resta um desejo de que o amor triunfe, ainda que em outros corpos. E é o legado que ele nos deixa, afinal. Ser um brinquedo do destino, ou optarmos pelo sublime. Se *Romeu e Julieta* fosse uma comédia, ou um drama com final feliz (se o plano do Frei funcionasse, afinal), a peça terminaria com um alívio e um exemplo de como um plano bem arquitetado e o poder do amor são capazes de superar as adversidades externas. Trataria-se, portanto, da exceção, do driblar do destino já previsto em sonhos e presságios. Seria algo a se buscar como referência, a exemplo de heróis que vencem, por fim, as batalhas das jornadas interiores. Sendo uma tragédia, a história não nos traz esse alento: ao contrário, deixa de herança a quem assiste essa missão. O iminente final feliz constrói em cada um uma imagem que, não realizada, pede retorno. Pede realização, gera inquietude interna. A peça não dá o fruto ao deleite, apenas planta a semente, diz que o solo é fértil, mas precisa cuidado; ela nos leva ao sublime, e depois à dor da perda pela falha trágica. Vai aos céus e aos infernos com a lamparina da poesia, e com isso ilumina ambas as possibilidades. Dessa forma, tira os amantes do lugar de vítimas - o ambiente era, sim, hostil, mas foi pela escolha de Romeu que a probabilidade trágica ganhou força. E também o personagem.

Sendo uma tragédia, pesa sobre nós a escolha de Romeu, e cabe a nós o convite de conseguir reger o destino, que aqui não era inexorável. Não havia nenhum Deus com sentença prévia, havia apenas presságios. Mas sempre houve lugar à esperança. Ao ver passar por nós a escolha de Romeu, talvez possamos aprender e, quando em seu lugar, optar por outro final. Mas o sublime do texto é não julgar, não ser um drama moral (apesar do discurso do Príncipe). A história abre uma porta à regência do próprio destino, mas também deixa claro que as provas são demasiadamente duras para quem busca a purificação.

Finalmente, nas palavras de Frye⁵¹, encontramos um belíssimo motivo para que a peça tenha esse fim:

⁵¹ Op. cit, p.49

“Uma paixão como a deles, se permanecesse aqui, consumiria rapidamente um mundo de pais severos, de Teobaldos confusos e de amas tolas. Nosso entendimento disso ajuda-nos a conceber a peça como um todo, evitando que sintamos que se trata apenas de dois amantes que se saíram mal. Não é que tenham se saído mal, eles simplesmente saíram...Aliás, o amor deles sempre esteve fora deste mundo.

É por isso que a tragédia não se esgota ao sugerir que sua causa é a inimizade entre as famílias. Precisamos de sugestões de que há um mistério maior nas coisas, precisamos do jugo de estrelas funestas, da visão da rainha Mab e do seu séquito minúsculo que viaja pela terra como cavaleiros apocalípticos. Essas coisas não explicam nada, mas servem para acender a visão heróica da tragédia, que vislumbramos rapidamente antes de se apagar. É a grande retórica dos grandes poetas que nos traz a visão do heróico trágico, e essa retórica não nos torna infelizes mas animados, não nos esmaga mas nos engrandece.”



PARTE 2
A Poesia posta em cena

1) OS PONTOS DE PARTIDA

1.1) O olhar sobre a peça

A partir da análise do texto, eis a síntese da narrativa:

Romeu e Julieta fala sobre o milagre da perfeição que se faz presente no homem. Assim como Afrodite, que nasce da castração do seu pai, o amor aqui é o avesso do ódio: nasce pelo seu extremo oposto. Ao nascer, encarna em duas almas que, até então, também não o conheciam, que entram em estado de graça. Romeu não seria Romeu sem esse arrebatamento, seria apenas mais um jovem vivendo o amor romântico por Rosalina. Julieta seria a esposa de Páris, até que casasse sua filha. Mas o rapto os torna outros, os torna fortes e aparentemente loucos. O rapto lhes dá a medida da real loucura, a cinza vida cotidiana, os hábitos, lhes dá o estranhamento das atitudes dos amigos. A transformação os isola em um outro campo de possibilidade humana, e lá eles decidem ficar, com um salto de fé, no duplo suicídio. Talvez o desespero lhes roubasse a fé nessa possibilidade, mas certamente a morte era melhor que o retorno a uma vida de claro vazio descortinado.

O amor, em *Romeu e Julieta*, veste a pele de cada um. Tem a força suficiente para emergir do sutil ao denso, mas sempre se misturando à frágil matéria humana. Os próprios amantes, apesar de tomados, arrebatados, também são observadores desse amor, e a ele devotos. Mas por ter esse amor a face do outro, ele também é de carne e sangue.

Então a verdadeira luta é a dualidade expressa dentro de cada um dos amantes. A hostilidade das famílias, a hostilidade dos amigos e até de si mesmos. Romeu e Julieta não são vítimas somente de uma hostilidade externa, eles também a carregam dentro de si, e em diversos momentos ela se faz presente. O amor é real, concreto, mas ainda criança. É a partir dos ácidos trazidos pela morte de Tebaldo e de tudo que esse fato acaba por desencadear, ele balança: não o amor em si, mas a sua possibilidade de permanência.

Romeu não tem maturidade para reger os sentimentos que o tomam. Tem a coragem suficiente para vivenciá-los, mas é ao mesmo tempo agente e narrador de si mesmo, sem a sabedoria para orquestrar as forças que o dominam. Assim o é com o primeiro sentimento que o toma, sua paixão por Rosalina, depois com seu sentimento por Julieta e, por fim, sua culpa (transformada em desejo de vingança) pela morte de Mercúcio. Ao ser tomado por essa última paixão, ele próprio desencadeia a sua tragédia e, ao se dizer um “joguete do destino”, deixa clara sua impotência frente às forças que lhe tomam. Só lhe resta agir e depois observar e narrar as consequências.

Julietta também passa por momentos extremamente dúbios, em que esse campo de batalha se mostra claro. Quando sabe que Romeu matou Teobaldo, a poética de sua fala deixa evidente esse jorro de sentimentos contraditórios. Ela oscila entre o velho e o novo, entre o seu sangue derramado (o que deveria deixar pra trás) e seu amor por Romeu. E sendo ele o motor da tragédia, é também o motor da sua contradição. Nesse momento ainda que por um breve instante, ela vivencia, simultaneamente, o ódio e o amor por Romeu, experimenta a encruzilhada entre o novo e o velho sentimento que rege toda a peça e que, nesse momento, ela carrega. Assim como Romeu, é muito jovem para lidar com esse torrencial de emoções violentas mas, diferente dele, não se deixa tomar pelo ódio. Opta pelo amor. Nesse breve momento, Julietta experimenta em si todo o drama da peça, e definitivamente se transforma. Em outra cena igualmente curta, na fala que antecede o ato de beber a poção de Frei Lourenço, ela desfila sobre seus maiores temores - o da solidão e o da morte. Nesse momento, já tomou a decisão de não ser mais uma Capuleto, rompe com a família e com a única confidente - a ama. Não está mais no terreno da certeza, não tem Romeu a seu lado, o horizonte futuro tende ao trágico. Apesar de tudo, resolve seguir adiante. Como tudo na peça, são momentos muito rápidos e urgentes, e talvez se não fosse por isso, a passagem não seria feita. A pressão do tempo é essencial, é o combustível para o fogo que transmuta. Não há tempo de pensar, só de agir, e ela age. E mesmo no final, sabendo do fracasso do plano, tem a coragem para seguir no novo, ainda que em outro plano.

Romeu e Julietta não são, portanto, vítimas. São também agentes e observadores das forças que regem o universo, são também campo de batalha, com a diferença de terem experimentado, em si, a possibilidade harmônica do amor, da perfeição. Tomam contato com a divindade e por ela lutam, juntos. Sentem a pressão dos ácidos, e é em Romeu que a pressão vira o jogo e a tragédia se desencadeia. É dele que vem o “pecado original”. Mas é por ele, e pela morte deles, que o amor, o ouro, antes contido nos limites do balão alquímico, pode romper as fronteiras e se propagar - se não houvesse a morte dos amantes, não haveria o compartilhamento desse ouro. No sentido humano, há a tragédia, mas num campo maior, o processo alquímico se conclui: fica a possibilidade do amor por eles vivenciado. E ainda que lamentamos a curta duração dessa manifestação, saímos com seu legado de optar pelo sutil, pelo sublime, ao invés de nos rendermos às forças mais densas de nosso ser.

1.2) Questões com atores

“Shakespeare, sabendo que o homem, enquanto vive a sua vidinha cotidiana está ao mesmo tempo vivendo intensamente no mundo invisível de seus pensamentos e sensações, desenvolveu um método pelo qual podemos observar ao mesmo tempo o olhar na face do homem e as vibrações em seu cérebro. (...) Nosso problema é levar o ator lentamente, passo a passo, a entender essa notável invenção, curiosa textura de verso livre e prosa que há quinhentos anos atrás já era o cubismo do teatro. (...) Precisamos fazê-lo enxergar que o desafio da peça em verso está na necessidade de buscar ainda mais profundamente a verdade, verdade da emoção, verdade das idéias e da personagem.

(...) O problema do ator é encontrar um modo para lidar com o verso. Se o tratar de modo demasiadamente emocional, pode chegar ao bombástico fútil; se o abordar intelectualmente demais, pode perder sua imanente humanidade; se for excessivamente literal, ganha o lugar-comum e perde o verdadeiro significado.”⁵²

Eis o problema que nos esperava: como fazer vivo esse universo tão complexo, em que múltiplas realidades se sobrepõem?

Era evidente que o nosso maior trabalho seria o de dar corporeidade ao texto, o que começava com sua memorização. Partimos, então, do método apontado por François Kahn⁵³, que sugere um processo que começa na escrita da cena, proporcionando uma escuta.

Também fomos norteados por reflexões acerca do corpo das palavras, em artigos de Janaína Träsel Martins⁵⁴ e Isabel Setti⁵⁵, além da leitura de mestres como Peter Brook e Grotowski.

⁵² BROOK, p.119

⁵³ KAHN, François. Reflexões sobre a prática da memória no ofício do ator no teatro. Sala Preta. Revista de Artes Cênicas, número 9. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, 2010

⁵⁴ MARTINS, Janaína Träsel. A relação entre o texto escrito e a vocalidade no teatro: contribuições a partir de Paul Zumthor. Revista Urdimento, Vol. 6, p. 141-148

⁵⁵ SETTI, Isabel. *O corpo da palavra não é fixo. deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços*. Sala Preta. Revista de Artes Cênicas, número 9. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, 2010

1.3) O recorte

Pela natureza dessa investigação, não seria possível trabalhar a peça inteira. Era essencial, portanto, a escolha de um recorte que pudesse servir às percepções do texto que desejávamos experimentar em cena: o estudo da poesia em movimento e a coexistência entre uma realidade objetiva e outra subjetiva.

O problema de se trabalhar o fragmento é, justamente, abrir mão do “pedal” que as cenas anteriores proporcionam. Em Shakespeare, como já observamos, a peça tem um crescente de acumulação, o que fazia com que as cenas anteriores fossem essenciais para que o clima da cena em questão se estabelecesse. O recorte, portanto, deveria levar em conta os aspectos acumulados, e de alguma forma trazê-los no seu início, a fim de estabelecer a atmosfera adequada àquela cena.

Por essa razão, a escolha foi pelas cenas do primeiro e segundo atos, enquanto a tragédia ainda não se estabeleceu. Elegemos, então: a do baile de máscaras, algumas cena entre Romeu e Mercúcio e a cena do balcão. Todas elas serviam ao propósito da investigação, e de diversas formas: no soneto, em solilóquios, em diálogos e, também, com diferentes intenções: As falas entre Romeu e Julieta possuem um tom completamente diferente da poética entre Romeu e Mercúcio, e isso nos traria um campo bastante fértil à pesquisa.

2) O TRABALHO COM AS TRADUÇÕES

Romeu e Julieta possui diversas traduções publicadas no Brasil, além das diversas outras versões realizadas pelos diretores (às vezes, com a ajuda de tradutores e poetas) ao montar seus espetáculos. Como o estudo que pretendia realizar era basicamente calcado no texto, no sentido que Shakespeare criou com as palavras, seus jogos de significado, sua musicalidade, o trabalho dependia essencialmente de uma boa tradução.

Em um primeiro momento, estudando algumas teses sobre o assunto, percebi alguns problemas que iria enfrentar. Em Shakespeare há uma variedade enorme de possibilidades linguísticas: ele alterna o verso a prosa, muda o estilo da fala do personagem no decorrer do texto, dá a cada personagem uma voz própria - portanto, cada um tem uma música, como carteira de identidade -, além dos inúmeros jogos de palavras, algumas chegando a ter múltiplos significados. Em sua dissertação⁵⁶, Marilise Rezende Bertin afirma:

“Outro fator que desfavorece uma tradução literal está ligado aos múltiplos sentidos criados pelos jogos de palavras. Esses jogos produzem metáforas que, muitas vezes, não encontram formas ou sentidos correspondentes ou semelhantes em outra língua. Nesse caso, o tradutor adapta, eufemiza, corta, omite toda frase ou trecho, ou suprime partes de difícil tradução. Pode ser também que o tradutor desconheça ou não perceba os múltiplos sentidos do texto original shakespeariano; dessa maneira, produz uma tradução incompleta.” (p.70)

Essa dificuldade é observada não apenas em relação aos jogos de palavras, mas também em relação às rimas, no caso das falas escritas em verso. Notoriamente, Shakespeare faz uso do pentâmetro iâmbico - métrica cujo ritmo das sílabas é dividido em cinco partes, denominadas “pés” - mas também utiliza diversas outras formas poéticas. Nada, absolutamente nada, é aleatório, seja a escolha de escrever em verso ou prosa, seja o uso de mais vogais ou consoantes para a fala de um personagem, ou a utilização de uma linguagem mais sofisticada ou simples, ainda que todas sejam inseridas no seu estilo lírico.

No caso de *Romeu e Julieta*, isso é evidente durante todo o texto. A primeira troca de falas entre o casal é um soneto, em que a fala de um harmoniosamente se encaixa na fala do outro, unindo, assim, forma e conteúdo na linguagem. Como observa Northrop Frye⁵⁷:

⁵⁶BERTIN, Marilise Resende. *Traduções, adaptações, apropriações: Reescrituras das peças Hamlet, Romeu e Julieta e Otelo, de William Shakespeare*. Universidade de São Paulo, FFLECH, 2008

⁵⁷ Op. cit, p.34

“Romeu vê Julieta, dirige-se a ela depois de escapar por pouco da morte pelas mãos de Teobaldo, e os dois começam um diálogo que é um soneto estranhamente ampliado (dezoito versos). Isso não é “realista”, é claro. (...) O que aconteceu faz parte da realidade, não do realismo; ou melhor, o Deus do Amor, como explicarei daqui a pouco, baixou em dois adolescentes talvez bastante comuns e os arrebatou para uma outra dimensão da realidade. Assim, a fala de Capuleto e o soneto de Romeu e Julieta, duas experiências verbais diferentes como se fossem de planetas distintos, passam-se na mesma sala e são interpretadas no mesmo palco. Esse é o tipo da coisa que só podemos ver em Shakespeare.”

As repetições são, também, um recurso abundante. Como afirma Peter Brook, em seu olhar sobre “Sonho de uma Noite de Verão”:

“No âmagô do Sonho, constantemente repetida, encontramos a palavra “amor”. É o ponto de referência para tudo, inclusive para a estrutura da peça e para a própria música. A qualidade que a peça exige dos atores é a criação de uma atmosfera de amor durante a própria representação, fazendo com que essa idéia abstrata - pois a palavra “amor” é em si mesma uma completa abstração - possa se tornar palpável.”⁵⁸

Em Shakespeare, a fala é matéria onde o personagem se sustenta - cada um deles possui uma riqueza peculiar, e até mesmo as mudanças ao longo do texto determinam os processos de transformação pelos quais elas passam. Personagem e fala são intrinsecamente ligados. Segundo Frye⁵⁹:

“voltando os efeitos do amor sobre as duas personagens principais, a mudança mais dramática é seu domínio na linguagem. Antes de Julieta ver Romeu, a ouvimos falando como uma típica mocinha: “It is an honour that I dream not of” (“É uma honra com a qual não sonho”), referindo-se ao seu casamento com Páris. Depois que vê Romeu, já está falando assim:

*Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phoebus' lodgig! Such a wagoner
As Phaeton would whip you to the west
as bring in cloudy night immediately. (III.ii 1-4)*

⁵⁸ Op. cit., p.136

⁵⁹ Op. cit. p. 40/41

*(Galopem depressa, corcéis de fogo,
Em direção à casa de Febo; um condutor
como Faetonte já os teria tocado para o poente
e trazido imediatamente a noite sombria.)*

E em um momento seguinte, em que está em pleno desespero:

Hath Romeo slain himself? Say thou but “I”

And that bare vowel “I” shall poison more

Than the death-darting eye of cockatrice.

I am not I, if there be such an “I”

Or those eyes’ shot that makes the answer “I”

(Romeu se matou? Basta dizer “sim”, e essa simples palavra terá para mim mais veneno do que o olhar fatal do basilisco. Eu já não serei eu, se a resposta for “sim” ou se estiverem fechados os olhos que a fazem responder “sim”)

Na verdade, tudo se apóia no trocadilho com as palavras “I” (eu), “ay” (que significa “yes” (sim) e frequentemente grafada “I” na época) e eye (olho, olhar). Mas ela não está “brincando” com as palavras, está rasgando-as em pedaços numa agonia de frustração e desespero. A poderosa explosão de palavras não tem para onde ir e simplesmente se desintegra.”

Romeu e Julieta é recheado de trocadilhos, que “advêm da escolha de termos que encerram mais de um sentido; outras vezes, o dramaturgo fazia uso de vocábulos que tinham som semelhante, porém significados diferentes. Na maioria dos casos, um desses sentidos é de cunho sexual. E aqui nos deparamos com outro problema. A riqueza do texto shakespeariano fez com que o dramaturgo fosse admirado e reverenciado ao longo de três séculos de encenações, traduções, imitações e adaptações de suas peças. Shakespeare se tornou um clássico, alcançou o título de cânone, foi deificado. Esse endeusamento do poeta, que escrevia de maneira sofisticada, se analisada por leitores de outra época, levou tradutores a se preocuparem em produzir traduções cujas estruturas e vocabulário fizessem jus ao texto original. Muitos desses tradutores utilizaram em seus textos estrutura e vocabulário complexos, empolados e rebuscados, o que pode ter contribuído para o distanciamento da obra do poeta em relação ao

*grande público leitor. E se, por um lado, Shakespeare era tido como um clássico que só uma minoria letrada podia ler e apreciar, por outro, a maioria dos leitores realmente consideraria o texto difícil, monótono e cansativo. Problema semelhante enfrentam os leitores contemporâneos de países de língua inglesa ao lerem um texto tão distante temporalmente, cuja estrutura e vocabulário são de difícil compreensão, pois são por demais diferentes da maneira como se escreve nos dias de hoje.”*⁶⁰

Ciente de todos esses problemas referentes às traduções, imaginei que talvez tivesse enveredado por esses campos, pois não havia nenhuma delas que correspondesse totalmente às minhas expectativas. Primeiramente, reuni o maior número de traduções que consegui: a de Beatriz Viegas-Faria, de Carlos de Almeida Cunha Medeiros, a de Bárbara Heliadora, e a de Oliveira Ribeiro Neto, além de uma versão que estava disponível na web (no site <http://www.dominiopublico.gov.br>, cuja tradução não foi creditada). Também tinha em mãos a versão que Christine Rohrig fez para Marcelo Lazzaratto (que gentilmente me enviou, a título de pesquisa) e consegui, finalmente, a edição de 1943, traduzida pelo poeta simbolista Onestaldo de Pennafort. Essa última foi a versão utilizada como base pelo Grupo Galpão em sua montagem histórica de Romeu e Julieta, e por isso, apesar da demora em encontrar, não queria começar o trabalho sem poder também consultá-la.

Além disso, também utilizei a edição de Romeu e Julieta na língua inglesa, na coleção “The Arden Shakespeare” que, além de publicar o texto numa versão “original” (dentro do possível, já que as fontes recolhidas das peças de Shakespeare são variadas), traz diversos comentários sobre a época, a obra, o sentido de algumas palavras e trocadilhos. Essa edição também contextualiza a peça, comparando os diversos “in-quartos” (como eram chamadas as transcrições das peças vendidas na época do bardo), e esclarecendo sobre o que os historiadores consideram a versão mais fiel à montagem originalmente encenada.

Com todo esse material em mãos, comecei o estudo comparativo. A primeira diferença evidente é a escolha pelo verso ou prosa. Sobre a escolha da tradução em verso, Onestaldo de Pennafort ressalta em seu prefácio⁶¹:

“(...) era forçoso que observasse a mesma forma do original, ou seja, a forma alternada entre prosa e verso, na qual se acham vasadas todas as peças de Shakespeare.

⁶⁰ BERTIN, Marilise Rezende, p.68

⁶¹ Op. cit, p.13

Essa condição, parecendo à primeira vista secundária ou considerada dogmaticamente impraticável, - tal o interesse com que os tradutores em prosa, de Shakespeare e outros autores do gênero, servindo-se de argumentos especiosos, se empenham a estabelecer a priori que toda tradução em verso será necessariamente infiel - é, ao contrário, fundamental.

Negá-lo seria negar preliminarmente um truísmo, isto é, que “a poesia e a prosa constituem não somente os dois mecanismos da expressão verbal, mas duas tendências rivais do espírito humano, os dois modos de conhecimento que as criaram”.

A partir desse momento, já decidida por uma tradução que fosse o mais fiel possível às escolhas do autor - ou seja, colocar verso onde era verso, prosa onde era prosa, rima onde havia rima e tentar respeitar a métrica - mergulhei nas infinitas possibilidades da palavra.

Assim, tomei como padrão o seguinte procedimento: primeiro lia o verso no original, percebendo em que momentos havia métrica mais formal, ou rima, e quando isso era quebrado. Percebi o sentido desse ritmo, a quem se dirigia a palavra, o quanto cada opção revelava o íntimo estado das personagens, e o quanto o respeito a essa alternância dá ao texto sentido. Também percebi, apesar do meu inglês básico, que a fala poética do autor não é, por isso, rebuscada. Há uma simplicidade juvenil nas palavras, e a poesia está mais nos trocadilhos e nas imagens sugeridas que por malabarismos da língua, que tanto torturam os atores e os espectadores. Shakespeare também alterna uma atmosfera mais “extra-cotidiana” com uma linguagem mais ágil, sem versos ou rimas, e esse movimento é a exata medida de seu trabalho: a alternância de mundos. Seus personagens tem nome, sobrenome, morada, mas também pode ser cada um de nós, a qualquer tempo. E para que uma tradução fosse fiel, também deveria respeitar essas nuances, esses contrastes, essa flexibilidade.

Lendo as diferentes traduções, logo fui descartando algumas pelos seguintes critérios: rebuscamento excessivo, tradução às vezes literal sem se ater à musicalidade do texto, entre outros. Ao fim, fiquei principalmente com a de Onestaldo de Pennafort e a de Christine Rohrig, com algumas consultas ainda à de Barbara Heliodora. As primeiras tomaram decisões opostas: a primeira é em verso, a outra em prosa. A de Bárbara é em versos decassílabos.

Dessa forma, fui trabalhando: lia o original e entendia o ritmo, a música - não apenas a métrica, mas o lugar desde onde os personagens falam - e tentava antes, com minhas palavras, esboçar o que seria minha tradução daquilo. Depois comparava às escolhidas, agradecendo cada caminho arduamente já percorrido, e todas as pérolas colhidas. A de Christine, sendo em prosa, não usei tanto no texto final, mas sua clareza e simplicidade ajudaram a trazer do texto o que ele

realmente queria dizer, sem distrações de estilo. A de Onestaldo chega a momentos sublimes, e essa carpintaria verbal foi muito inspiradora para que eu me arriscasse, também, em versos próprios. Assim, o resultado final é uma grande mistura de tais referências, onde também tive o deleite de poder navegar em palavras e, com isso, entendesse profundamente o sentido de cada uma delas no texto. Meu objetivo, a todo momento, foi tornar o texto ao mesmo tempo lírico e simples, para que fosse possível que a atmosfera necessária se estabelecesse pela poesia, mas que também soasse, aos atores, algo próximo ao seu universo. E esse foi meu procedimento ao longo de todo trecho traduzido. Somando tudo, foram seis dias de trabalho para apenas quinze páginas de cena. Mas esse ritual de passagem foi, sem dúvidas, a iniciação que eu precisava para ir para a cena com mais confiança de estar realmente entendendo alguma coisa daquele universo. Claro, estou longe de achar que está tudo apreendido, mas trabalhar tão intimamente não apenas com o texto, mas com tantas possibilidades que ele transpira, liberou diversas imagens que poderão ser levadas aos ensaios. E sendo a pesquisa justo sobre o que se dispara na cena a partir da poesia em movimento, era essencial que cada palavra fosse conscientemente eleita, e não apenas colhida ao acaso.

A título de ilustração de processo, mostrarei a seguir as diferentes versões de tradução da primeira cena onde Romeu e Julieta trocam palavras, o soneto. (I,v) Por fim, coloco a versão final do soneto que encenamos, que é justamente a mescla de algumas escolhas somadas dessas traduções às minhas próprias, sempre comparada ao texto original.

2.1) Estudo comparativo entre as traduções (demonstração de processo)

Tradução de Christine Röhrig

ROMEU (*para Julieta*)

Se eu profanar com minha mão desmerecedora o relicário sagrado, aceito a penitência como castigo: meu lábio, peregrino solitário, estará pronto a compensar com suavidade a aspereza da minha mão.

JULIETA

Bom peregrino, está sendo injusto com a sua mão que se mostrou devota e reverente. As mãos das santas são tocadas pelos romeiros, e quando se tocam é como se a beijassem com devoção.

ROMEU

As santas e os romeiros não têm boca?

JULIETA

Sim, peregrino, lábios que usam para as orações.

ROMEU

Então santa, permita que os lábios façam o que fazem as mãos; elas rezam – peço que aceite para que minha fé não se transforme em desespero.

JULIETA

Santos não se mexem, mesmo que atendam aos pedidos.

ROMEU

Então não se mexa enquanto eu recebo a recompensa da minha oração. Seus lábios vão perdoar todos os meus pecados. (*Beija-a.*)

JULIETA

Que agora passaram para os meus lábios.

ROMEU

Pecados, meus? Oh! Quero todos de volta. Devolva os meus pecados

JULIETA

Você é bom na conta dos beijos.

Tradução de Barbara Heliodora

ROMEU

Se a minha mão profana esse sacrário
pagarei docemente o meu pecado:
Meus lábios, peregrinos temerários,
o expiarão com um beijo delicado.

JULIETA

Bom peregrino, a mão que acusas tanto
Revela-me um respeito delicado;
Juntas, a mão do fiel e a mão do santo
Palma com palma se terão beijado.

ROMEU

Os santos não tem lábis, mãos, sentidos?

JULIETA

Ai, tem lábios apenas para a reza.

ROMEU

Fiquem os lábios como as mãos unidas;
Rezem também, que a fé não os despreza.

JULIETA

Imóveis eles ouvem os que choram.

ROMEU

Santa, que eu colha o que os meus ais imploram. (*beijam-se*)
Seus lábios meus pecados já purgaram.

JULIETA

Ficou nos meus o que lhes foi tirado.

ROMEU

Dos meus lábios? Os seus é que os tentaram;
Quero-os de volta. (*beija-a*)

JULIETA —

É tudo decorado.

Tradução de Onestaldo de Pennafort

ROMEU

Se profanei com minha mão sacrílega
O santo relicário dessa mão'
Para tão doce falta a doce pena é esta:
Meus lábios, dois humildes peregrinos,
Só vos pedem a graça de expiar
Com ternos beijos a profanação
Da minha rude mão.

JULIETA

Meu bom romeiro,

Sois severo demais com sua mão,
Que só mostrou com isso a sua devoção.
As santas também tem mãos, que os romeiros
Podem tocar, quando eles bem desejam.
E uninso as palmas é que as mãos se beijam.

ROMEU

As santas e os romeiros não tem lábios?

JULIETA

Sim, romeiro, mas só para a oração.

ROMEU

Oh! Se assim é, minha querida santa,
Que os lábios façam o que faz a mão!
Eles vos rogam; concedei a graça,
Para que a sua fé não se desfaça!

JULIETA

Porém, as santas, para conceder
As graças, não precisam se mover.

ROMEU

Ficai imóvel, pois, minha santa querida,
Enquanto eu colho a graça concedida.

beija-a

Vossos lábios dos meus o pecado apagaram!

JULIETA

Mas com o vosso pecado os meus ficaram!

ROMEU

Ficaram com o pecado? O' doce usurpação!
Restituí-me o meu pecado então!

beija-a de novo

JULIETA

Sois perito na conta de beijar!

Tradução de Beatriz Viegas-Faria

ROMEU

Se com minha mão indigna profano esse rico santuário, é esta a gentil multa que me disponho a pagar:

(dirigindo-se a Julieta)

Meus lábios, dois envergonhados peregrinos, encontram-se prontos para suavizar esse toque rude com um beijo terno.

JULIETA

Bom peregrino, subestimas tua mão e a ela não fazes jus, que assim demonstrou respeitosa devoção. Pois os santos tem as mãos que se deixam tocar pelas mãos dos peregrinos, e o beijo do romeiro dá-se palma com palma.

ROMEU

Mas os santos tem lábios, e os romeiros também.

JULIETA

Sim, peregrino, lábios que eles devem usar.

ROMEU

Ah, então, minha santa criatura, permite que os lábios façam o que as mãos fazem; tens que concordar comigo em que elas se unem em prece, para que a fé não se transforme em desespero.

JULIETA

Os santos não se movem, tens que concordar comigo, em consideração aos fiéis.

ROMEU

Então não te movas enquanto minha prece eu executo. Assim, desde meus lábios, através dos teus, meu pecado é absolvido.

(beijando-a)

JULIETA

Então meus lábios agora tem o pecado que tiraram de ti.

ROMEU

Pecado tirado de meus lábios? Ah, violação com doçura instigada. Devolve a mim meu pecado.

JULIETA

Beijas tão bem!

Tradução de Carlos de Almeida Cunha Medeiros

ROMEU (A Julieta)

Se profano com minha mão por demais indigna esse santo relicário, a gentil expiação é esta: meus lábios, dois ruborizados peregrinos, estão prontos a suavizar com tão terno beijo tão rude contato.

JULIETA

Bondoso peregrino, injusto até o excesso sois com vossa mão, que mostrou devoção cortês; pois as santas tem mãos que são tocadas pelas dos peregrinos e enlaçar palma com palma é o ósculo dos piedosos portadores de palmas.

ROMEU

Não tem lábios as santas e lábios também os piedosos peregrinos?

JULIETA

Sim, peregrino, lábios que devem usar na oração.

ROMEU

Oh! Então, santa adorada, deixai que os lábios façam o que as mãos fazem. Elas oram, accedei para que a fé não se mude em desespero!

JULIETA

As santas são imóveis mesmo atendendo às orações.

ROMEU

Então, não vos movais, enquanto recolho o fruto de minhas preces. Assim, mediante vossos lábios ficaram os meus livres de pecado! (*beijando-a*)

JULIETA

Deste modo passou para meus lábios o pecado que os vossos contraíram.

ROMEU

Pecado de meus lábios? Oh! Culpa deliciosamente censurada ao pecador! Devolvi-me então meu pecado.

JULIETA

Beijas segundo as maneiras elegantes.

2.2) Versão final do soneto realizada para a montagem

ROMEO	ROMEU
If I profane with my unworhiest hand	Se com minha mão profano esse sacrário
This holy shrine, the gentler sin is this:	pagarei docemente o meu desejo
My lips, two blushing pilgrims, ready stand	meus lábios, peregrinos solitários,
To smooth that rough touch with a tender kiss.	purgam o áspero da mão com um terno beijo
JULIET	JULIETA
Good pilgrim, you do wrong your hand too much,	Peregrino, és injusto com tua mão
Which mannerly devotion shows in this,	em que tanta devoção agora eu vejo
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,	pois romeiros tocam, sim, as mãos das santas
And palm to palm is holy palmers' kiss.	e palma a palma, delas nasce um santo beijo.
ROMEO	ROMEU
Have not saints lips, and holy palmers too?	Mas as santas e os romeiros não tem lábios?
JULIET	JULIETA
Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.	Ai, peregrino, são apenas para a prece.
ROMEO	ROMEU
O then, dear saint, let lips do what hands do;	Querida santa, torne os lábios como mãos

They pray; grant thou, lest faith turn to despair.	ou minha fé, em desespero, desvanece.
JULIET	JULIETA
Saints do not move, though grant for prayers' sake.	Imóveis são as santas, mesmo tendo o romeiro atendido.
ROMEO	ROMEU
Then move not while my prayer's effect I take. <i>Kissing her</i>	Então, parada, que eu colha o que meu coração tem pedido. <i>Beija-a</i>
Thus from my lips, by thine, my sin is purged.	Agora teus lábios purgaram dos meus minha sina
JULIET	JULIETA
Then have my lips the sin that they have took.	Então meus lábios sua sina neles tem!
ROMEO	ROMEU
Sin from my lips? O trespass sweetly urged!	Minha sina em seus lábios? Me devolva, então, agora!
Give me my sin again	dê minha sina de volta!
<i>Kissing her</i>	<i>Beija-a</i>
JULIET	JULIETA
You kiss by th'book.	Como você beija bem!

2.3) Trecho completo traduzido

Ato I, cena iv

Uma rua. Entram Romeu, Mercúcio, Benvólio, com cinco ou seis mascarados, portadores de tochas e outras pessoas.

ROMEU — Usaremos um discurso de desculpa? Ou entramos sem nenhuma apologia?

BENVÓLIO — Falar muito leva a nada hoje em dia. Não se usa nem Cupido de venda e arco

de latão pintado a branco ao modo tártaro

assustando as moças como um espantalho

nem discursos e palavras decoradas

ou ditadas por um ponto à nossa entrada.

Que façam o juízo que quiserem.

Dancemos nossas danças e aí saímos.

ROMEU — Dêem uma tocha, não estou para esse jogo.

Estando tão nas sombras, estou com a luz.

MERCÚCIO — Não, caro Romeu, tens que dançar.

ROMEU — Acreditem. Vocês tem sapatos leves,

próprios para dança. Eu, alma de chumbo,

que tanto me prende à terra, que não posso dar um passo.

MERCÚCIO — És um apaixonado, empresta as asas do cupido

e voa, então, com elas, para além do conhecido.

ROMEU — Mas tão ferido eu sofro por suas flechas

pra com suas leves penas eu planar, tão preso estou
que não posso voar acima da sombra da dor.
e afundo sobre o fardo que carrega o amor.

MERCÚCIO — Se te afundas sobre o fardo do teu amor, podes jogar muito peso sobre algo delicado.

ROMEU — É o amor delicado? Não! É ruidoso, rude, brutal, fere e rasga como um espinho.

MERCÚCIO — Se o amor convosco é rude, sede rude também com o amor,
Pique o amor por ter te picado, revide, rebata, o deixe de lado.

Dêem-me uma máscara para guardar o meu rosto
uma máscara por outra, que me importa?
que me importa se um olhar curioso notar deformidades?
Eis a cara do besouro que vai corar por mim!

ROMEU — Serei o porta-luz. Quem tiver a alma leve
que brinque e que arranhe os pés na pista
Quanto a mim, direi como diria o velho adágio
seguro a luz da tocha e fico olhando
o jogo agora é claro: está acabado.

MERCÚCIO — Se mudo está o rato, e atolado,
o rato nós salvamos do atoleiro (desse amor)
que ele se meteu até as orelhas. Agora vamos!
Que assim nós só gastamos luz do dia!

ROMEU — Não, não é isso.

MERCÚCIO — Sem rodeios!

gastamos nossa luz à luz do dia em devaneios
não me interprete mal, é boa a minha intenção.
vale cinco vezes mais que os sentidos da razão.

ROMEU — Temos boa intenção de ir nessa marcarada;
mas a razão não se convence

MERCÚCIO — não vos agrada?

ROMEU — Tive um sonho esta noite.

MERCÚCIO — E eu também.

ROMEU — O seu qual foi?

MERCÚCIO — Que muitas vezes os sonhadores caem.

ROMEU — Caem no sono, e intuem verdades que só em sonho se vê.

MERCÚCIO — Ah, então a Rainha Mab visitou você!
É a parteira entre as fadas, e é ela quem carrega
um tamanho pequenino de uma ágata em pedra
deitada no anel do indicador de um conselheiro.
puxada por um par de mini átomos
passeia no nariz de adormecidos
uma casca de noz, sua carruagem,

feita pelo esquilo carpinteiro, ou o caruncho
antigo artesão do reino etéreo.

Feitos de pernas longas de aranhas,
são os raios das rodas de seu carro;
de úmidos raios do luar, são os arreios;
o cabo do chicote é um pé de grilo;
e o açoite, um fio de cabelo.

O seu cocheiro, mosquito trajando cinza
nem metade de um redondo mini espinho de minhoca
que roça no dedinho da criada dorminhoca
E dessa forma, então, ela galopa noite a noite
pela mente dos amantes, mandando sonhos de amor
pelos joelhos dos nobres, que sonham com reverências,
pelos dedos dos juízes, que sonham com honorários,
pelo lábios das mulheres, que assim sonham com beijos,
os mesmos lábios que Mab, raivosa, fere com bolhas,
ao sentir neles o cheiro de confeitos perfumados.

Às vezes, ela galopa o nariz de um cortesão
que sonha ser promovido a um posto desejado
e às vezes, lá vem ela com um rabo de leitão
fazer cócegas no nariz de um padre adormecido
até que ele sonhe com um novo presentinho.

E ainda, se ela corre no pescoço do soldado,
seu sonho é com a degola do inimigo,
com brindes de vitórias, emboscadas,
espadas com lâminas afiadas, e de repente

ela tamborila em seu ouvido, ele desperta
e assustado, reza uma prece (ou até duas)
até, então, cair em novo sono. É essa Mab
que embaraça a crina dos cavalos pela noite
E dá-lhes nós atados, que desgraçam aos que os desatam.
É a bruxa que pressiona as donzelas recostadas
e ensina a suportar o peso de uma outra carga
forjando, assim, amantes de primeira.
É ela, ainda...

ROMEU — Paz, Mercúcio! Paz!

De nada está falando!

MERCÚCIO — Eu sei, falo de sonhos.
crias de um cérebro desocupado,
gerados pelo nada e pela simples fantasia,
matéria inconsistente como o ar,
e inconstante como o vento que acaricia o seio gélido do norte
mas, se repellido, dali sai bufando
e volta sua face para o frescor orvalhado do sul.
Agora vamos!

ROMEU — Pressinto alguma coisa que eu vejo
ainda pendurada nas estrelas.
Que em meio às distrações da alma em festa,
as peripécias de uma atroz desgraça
que ainda plana o ar como ameaça, amargamente

cumprirá o seu destino revelado nessa noite
sentença de uma morte prematura
dessa vida desprezível que carrego presa ao peito.
Mas que venha esse golpe traiçoeiro!
E aquele que o leme da vida governa,
que dirija também o meu veleiro.
Avante, senhores!

Ato I, cena v

(corte no início da cena)

ROMEU — que moça é aquela ali, adiante, que enfeita as mãos daquele cavaleiro?

(aproxima-se)

ROMEU — Ela ensina as tochas a brilhar
e, pendurada na noite sem luar,
é jóia rara em rosto de carvão
é riqueza demais pra um mundo vão
como um lindo cisne entre aves agoureiras
assim paira entre suas companheiras
terminada essa dança, quero ver o seu lugar
e pela pele da sua mão, meu rude toque abençoar.
meu coração já amou? Olhos, desmintam essa certeza!
porque, até essa noite, eu não conhecia a beleza.

(vai até Julieta)

ROMEU — Se com minha mão profano esse sacrário
pagarei docemente o meu desejo
meus lábios, peregrinos solitários,
purgam o áspero da mão com um terno beijo

JULIETA — Peregrino, és injusto com tua mão
em que tanta devoção agora eu vejo
pois romeiros tocam, sim, as mãos das santas
e palma a palma, delas nasce um santo beijo.

ROMEU — Mas as santas e os romeiros não tem lábios?

JULIETA — Ai, peregrino, são apenas para a prece.

ROMEU — Querida santa, torne os lábios como mãos
ou minha fé, em desespero, desvanece.

JULIETA — Imóveis são as santas, mesmo tendo o romeiro atendido.

ROMEU — Então, parada, que eu colha o que meu coração tem pedido.
(*beija-a*)

Agora teus lábios purgaram dos meus minha sina

JULIETA — Então meus lábios sua sina neles tem!

ROMEU — Minha sina em seus lábios? Me devolva, então, agora!
dê minha sina de volta!

JULIETA — como você beija bem!

AMA — Menina! Sua mãe quer lhe falar!

(corte no final da cena)

Ato II, cena i

(cena adaptada, com cortes de texto e personagens)

ROMEU — Como eu posso ir em frente, se aqui está meu coração?
tira seu peso, corpo pesado de argila, volta e procura o teu centro!

MERCÚCIO — Romeu! Genioso! Amante! Insano!
Ó loucura, ó paixão!
Aparece na forma de um suspiro!
Diz um só verso e me darei por satisfeito.
Clama “ai de mim”, rima “amor” com “dor”,
Diga uma palavrinha para a comadre Vênus,
Invente um apelido a seu filho cego, Adão-Cupido,
que faz, às vezes, com que os próprios reis
se apaixonem pelas filhas de mendigos!

Vês? Nem me ouve, nem dá sinal de vida.
Só se o diabo morreu, vou ter que apelar.

Pelos olhos brilhantes de Rosalina, eu te invoco!
Por tua fronte elevada, lábios vermelhos,
seus pequeninos pés e pernas finas, torneadas,
Pelas coxas tremulantes e pelo reino aos arredores,
Apareça do jeito que for!

Ele está escondido ao pé de um pessegueiro
pensando em fusões com aquela fruta de formato
que faz as mocinhas rirem escondidas.
Ó Romeu! Se ela fosse, se ela fosse um pêssego rachado
e tu, uma pêra pontuda!

Romeu! Boa noite! Vou para meu pequeno berço
Esse saco ao relento é ruim demais para dormir.
Queres ir junto?

ROMEU — só ri das cicatrizes quem nunca foi ferido.

(Julieta aparece na janela)

ROMEU — Silêncio! Que luz é essa agora na janela?
É o oriente! E ela, o sol nascente!
Surge então, formoso sol! E mata a lua invejosa
que desfalece doente e pálida de tristeza
ao ver que sua fiel sacerdotisa
é mais linda que sua face prateada. Deixa então,
de servir a essa deusa ciumenta
e essa veste esverdeada e doente das vestais
que só as dementes vestem, joga fora!
Minha amada, meu amor!
Se ao menos ela soubesse...
Ela fala! Mas não diz nada ainda. O que será?
São os olhos que estão falando! então respondo?
Vou-lhe responder.
Sou muito ousado! Não é pra mim que ela fala!
Duas das estrelas mais brilhantes desse céu
receberam uma tarefa, assim, chamaram seus olhos
para orbitar em seus lugares até que elas retornem
estarão, então, as estrelas em seu rosto
enquanto estão os seus olhos no céu?
o brilho da sua face ofuscaria a luz dos astros
como uma tocha empalidece à luz do dia
e seus olhos, lá de cima,
entornariam à escura noite tanto brilho
que os pássaros acordariam pra cantar
como fazem, todo dia, à luz da aurora.
Ai! Quem me dera ser a luva dessa mão
para poder tocar seu rosto!

JULIETA — Ai de mim!

ROMEU — É ela! Está falando!
Fala de novo, anjo reluzente!
Pairando aí do alto, sobre mim
brilhas tanto dentro dessa noite
como divina mensageira alada
sobre olhos espantados dos mortais
girando aos ares pra contemplar seu vôo
enquanto, sobre nuvens vagarosas,
velejas deslizando pelo etéreo firmamento
Julietta - Romeu! Romeu!
Por que és Romeu?
Renega o pai, recusa o seu nome!
Ou então, só jura que me amas
e não serei mais uma Capuleto.

ROMEU — Escuto mais ou já respondo a ela?

JULIETA — Só teu nome, em ti, é meu inimigo.
Não és um Montecchio, mas tu mesmo
Afinal, o que é um Montecchio? Nem um pé,
nem a mão, nem o braço, nem um rosto,
nada do que forma um corpo humano. Toma outro nome!
Um nome, mas o que é um nome?
Se o que chamamos rosa não fosse rosa
não perderia ela seu perfume. Então, Romeu,
se também não se chamasse Romeu,
seria ainda a face do meu encanto.
Romeu! Renuncia o teu nome, que não é parte de ti,
Em troca dele, toma-me a mim, que já sou inteira tua!

ROMEU — Aceito! Eu farei o teu desejo
Por ti serei, então, rebatizado.
Não mais serei Romeu, mas sim Amor.

JULIETA — Quem és, que vem assim, acobertado,
na noite, desvelar o meu segredo?

ROMEU — Não sei mais como devo me chamar
Meu nome, minha querida,
é tão odioso a mim, agora,
por ser nome odioso a ti,
que se o tivesse escrito aqui, o rasgaria.

JULIETA — Meus ouvidos nem beberam
cem palavras de tua boca
mas já reconheceram seu tom.
Não és Romeu, e um Montecchio?

ROMEU — Nem Romeu nem Montecchio, se os dois te desagradam!

JULIETA — Como pudeste vir até aqui? O que vieste fazer?
Como conseguiste entrar?
Os muros do jardim são muito altos pra escalar!
Aqui é tua morte se um parente te encontrar!

ROMEU — Pelas asas leves do amor
eu voei sobre esse muro!
Porque o amor não é barrado
pelos duros limites da pedra.

o que o amor deseja e não consegue?
Nenhum parente seu poderá me segurar!

JULIETA — Sim, mas se te virem, irão matar!

ROMEU — Ai! Mas nos teus olhos tem mais perigo
que em vinte espadas de inimigos.
basta um doce olhar do teu olhar
e ficarei imune a qualquer ódio.

JULIETA — Por coisa alguma desse mundo
gostaria que fosses visto aqui!

ROMEU — A noite me protege com seu manto
basta que tu me ames
e não me importa quem me veja
Pois prefiro morrer cedo pelo ódio de quem seja,
do que muito viver sem teu amor

JULIETA — Quem foi que te ensinou a vir aqui?

ROMEU — Pelo amor, que primeiro encorajou
me deu conselhos e eu lhe emprestei meus olhos
não sou piloto, mas se acaso tu estivesses
na mais longínqua praia do oceano,
eu me lançaria à travessia
só pra esse tesouro encontrar.

JULIETA — Tu bem sabes que a máscara da noite
vela o meu rosto, senão verias
o pudor que se pinta em minha face
só de pensar no que eu disse essa noite.
Deveria ter recato, e então negar,
negar cada palavra que eu disse
Mas não me importa. Adeus formalidade!
Tu me amas?
Pois se disseses que sim, eu acredito.
Mas não o jures!
Poderias trair teu juramento. Dizem que Júpiter ri
dos perjúrios de amor. Meigo Romeu,
se me amas, diz, então, sinceramente.
ou se julgas que eu fui fácil demais
eu farei cara de má e direi não;
para que, de novo, me conquistes.
Mas se achas que não fui assim tão fácil

por nada nesse mundo farei isso
Ai Montecchio!
A verdade é que eu estou mesmo perdida!
Louca de amor!
Se parece que estou sendo leviana,
acredite! Serei a mais sincera
que as outras de aparência recatada.
Confesso que seria mais reservada
se tu já não tivesses surpreendido,
escondido,
essa minha paixão já declarada.
Então perdoa.
Não julgues leviana minha entrega a esse amor
que nem a escuridão pôde esconder.

ROMEU — Juro, pela lua encantadora
que com suas luzes prateadas
tinge o topo dessas árvores.

JULIETA — Não! Não jures pela lua!
Ela tem alma inconstante,
cada mês com um semblante!

ROMEU — Pelo que devo jurar?

JULIETA — Não jure então!
Ou jura por ti mesmo
querido deus amado,
e te acreditarei.

ROMEU — Pois jurarei!
Se o amor sincero desse coração...

JULIETA — Pare! Não jures!
Apesar de tua presença ser razão da minha alegria,
eu não posso querer sentir tudo numa noite só
Tanta alegria num encontro tão brusco,
súbito, imprevisto,
qual relâmpago que, mal luz na escuridão,
Se apaga antes que a gente exclame: que clarão!
Querido, boa noite!
É que o sopro do verão amadureça esse botão de amor
para que ele possa se abrir em linda flor
no nosso futuro encontro.
Boa noite, boa noite!

Ah, que essa doce calma que me enche o coração
enchá também a sua alma!

ROMEU — Vais deixar-me assim, insatisfeito?

JULIETA — Mas que satisfação esperas ainda, essa noite, de mim?

ROMEU — Tuas sagradas juras de amor,
em troca das que te jurei.

JULIETA — E as que antes de pedires eu dei?
Pois seria melhor que não as tivesse dado!

ROMEU — Por que razão, amor, quer retirar-las?

JULIETA — Assim, uma vez mais, poderia lhe dar.
Mas estou desejando o que já tenho.
Minha bondade é como o mar: profunda e ilimitada.
Quanto mais eu te der, mais tenho, pois ambos são infinitos.
Ouvi algum barulho lá dentro.
Adeus, amor, adeus!

(a Ama a chama)

Já vou, querida Ama!
Sê fiel, meu doce Montecchio, fique mais um pouco,
e eu voltarei.

(Julieta retira-se da janela)

ROMEU — Ai, abençoada, abençoada noite!
Mas como eu tenho medo, por ser noite,
que isso não passe de um sonho!
É leve, doce demais pra que carregue
toda a densidade do real.

(corte no final da cena)

3) A PRÁTICA DOS ENSAIOS E ENCENAÇÃO (DIÁRIO DE BORDO)

Prólogo

Uma das coisas mais deliciosas que já li foi o diário de montagem de Romeu e Julieta do Grupo Galpão, feito pelo dramaturgista Cacá Brandão. Além das informações, o texto tem o sabor dos ensaios, compartilha agonias, escolhas, descobertas. Movida pela inspiração, resolvi tentar o mesmo, num breve histórico de nossos breves encontros.

Depois percebi, pouco a pouco, que mais do que relatos, o diário que aqui se apresenta foi escrito através das evocações. São, portanto, um exercício de não apenas *lembrar*, mas *reviver* aspectos do processo que, pelo calor do momento, não foram totalmente absorvidos. Nessa prática, além dos fatos objetivos que aconteceram durante os ensaios, pude também constatar diversas associações posteriores, que só foram possíveis no momento em que relatava o ocorrido. O diário, portanto, tornou-se ferramenta essencial do processo, não apenas como registro, mas como a possibilidade de refletir e reajustar condutas.

Por se tratar de um relato pessoal, decidi preservar a linguagem com que ele foi escrito, pois através dela, também é possível sentir o clima de cada ensaio, assim como as emoções que deles emanaram a cada encontro.

São Paulo, verão/outono de 2012.

Primeiro Encontro

Nosso primeiro dia (que foi à noite) já começa contagiado pelo amor de todos pela peça, servida acompanhada de jantar e vinho, e sorrimos ao som de promessas. Garbel (Marco Antônio Garbellini) já vem de um longo caminho de pesquisa na teatralidade da poesia, tendo trilhado Drummond, Manoel de Barros, Guimarães e outros gigantes. Daniela (Evelise) e Cris (Cristiano Meirelles) recém-chegam de um logo processo no Grupo Bartolomeu, onde vivenciaram o amor de Orfeu e Eurídice. Cris é ator, músico e dançarino, Dani é atriz e recentemente aventura-se no universo das contações de histórias. Todos nós, há um tempo e cada um a seu modo, pesquisadores do transe, do trânsito entre o ordinário e o sagrado. Em suma, não começamos do zero, mas percebemos que zerar é necessário.

Apresentei a eles o recorte da pesquisa, as perguntas: Como preencher a palavra? Por que a poesia? Onde nos levam as palavras?

Dividi com eles os textos de referência apresentados pela minha orientadora, Tatiana Motta Lima. Falamos de música, de delírios, de escolas de samba, do momento pulsante e denso em que estamos, do sol e das tempestades.

Do texto e das traduções - tema essencial e ainda não resolvido.

Marcamos o primeiro ensaio para a semana seguinte. Seguindo orientação, vamos brincar com a musicalidade do texto. Se as chaves para a compreensão dos personagens estão na própria palavra (como dizem diversos teóricos), no pulso das falas, na batida do coração, então vamos a esse lugar fazer perguntas.

Entre o apimentado do curry e o doce das tâmaras feito por Garbel, com sabor de reencontro de (já) velhos amigos, com a delícia de saber que vamos mergulhar em algo querido, começamos. Sim, é o sabor certo. Porque, apesar de ser uma tragédia, ao final, junto às lágrimas do desencontro, não fica também um doce de possibilidade?

Segundo Encontro

Depois de passar uma semana bem cabeça, lendo teorias e buscando livros esgotados, tentando manter a linha de raciocínio entrecortada pela volta ao trabalho e a rotina deliciosa e caótica dos filhos pequenos, enfim chegou sexta-feira, uma semana após o nosso jantar. Fazia um calor dos infernos, e assim foi durante toda a semana. Ela passou e eu nem vi. Perdida que eu fiquei entre devaneios, fui pro ensaio sem saber o que fazer. Ainda não tinha a versão do texto definida (ainda esperava chegar pelo correio a versão do Onestaldo de Pennafort que queria ler antes de decidir), e então não tinha ainda idéia de como conduzir nada. Fui para o conhecido: falar, falar, falar. Olhar pro texto.

E ouvir.

Não me interessa (ainda) uma ambientação. Claro, não estamos na Inglaterra do século XVI, assim como Shakespeare não estava em Verona. Os atores não tem a idade dos personagens, e esse realismo de nada me interessa. Falamos das chaves para os lugares de cada um. Onde vive Romeu, Julieta e Mercúcio dentro de nós? Que lugar é esse? Que força cada personagem representa e, ao ser representada, acessa em cada um?

Garbel começou falando do seu Mercúcio, desse estado alterado que ele impulsiona. A leitura cinematográfica do diretor australiano Baz Luhrmann, que trouxe um lado andrógino ao personagem, reverberou bastante em sua visão, da qual eu compartilho. Para mim, a energia que pulsa em Mercúcio é Freddy Mercury, é Dzi Croquettes, é Ney Matogrosso. É pura pulsão e movimento. O texto da Rainha Mab (que iremos trabalhar) é praticamente um feitiço, como um

redemoinho de palavras que evocam imagens que evocam sensações que geram estados que preparam Romeu (e nós, espectadores) para o êxtase do primeiro encontro. Mercúcio traz a Romeu o carnal que lhe falta no seu amor platônico por Rosalina. Nessa cena, ele puxa Romeu à terra, ao fogo da vida que lhe é característico. Mercúcio, nesse momento anterior ao baile, exala com suas palavras um perfume afrodisíaco, perturba a atmosfera, gera inquietação, promove instabilidade. E só por isso a cena seguinte consegue “pegar fogo” tão rápido.

Assim como, por ação de Mercúcio, acontece o encontro que leva ao amor supremo, também pela sua ação a tragédia se desencadeia. É ele o condutor dos movimentos essenciais do texto. Ele, Mercúcio, mercúrio, mensageiro, assim como a Rainha Mab que ele dá voz e com quem sonha, por onde passa gera movimento. É ele o pulso da vida, da carne, do humano, e é puro fluxo, sem medo das consequências. Puro fogo. Acelerador de processos, catalisador do amor e da tragédia. Arauto da vida, que ao se ver privado dela, revolta-se em plena maldição. É o pulso que se recusa a partir de algo que lhe é tão doce: o deleite do corpo, da existência. O sabor de estar vivo.

E Cristiano falou de Romeu: é uma ave em estado de quase vôo. Ele, músico, ator e dançarino, sentiu no corpo o movimento do personagem. A inquietude, a impermanência, o desequilíbrio. Romeu começa apaixonado, aluado, avoadado. Seu encontro com Julieta encarna essa amor em Terra firme, mas torna ainda mais forte seu galope. Romeu é ave que sobe e desce, que alça vôo mas não se mantém ainda estável. Vive em estado alterado, e desde esse lugar, pode ir a qualquer outro. Romeu é instabilidade. É estado de possibilidades. Romeu é nosso salto lúcido em direção ao abismo, sem a certeza de que as asas funcionarão. É cordial, regido pelo fogo cardíaco, seu pensamento é mero narrador da ação já executada, para seu prazer ou terror. Romeu é a entrega apaixonada e devota ao sentimento, sacerdote do amor, e sua falha não é a dúvida, mas ter encontrado outra energia de igual intensidade, mas com direção oposta: a fúria. Romeu é um avatar das paixões, médium dos sentimentos intensos, campo de batalha dos opostos. Em seu corpo tremem o amor e a violência, em seu corpo vibram as duas forças antagônicas. Ele simplesmente dá passagem. Romeu é coração, e também coragem, não hesita em largar a pele do nome e se jogar no desconhecido. Não é o louco inconsciente, ele sabe do perigo. Tem a força de um valente, mas é ainda aprendiz. Ainda não tem a arte de manejar as forças, apenas as reconhece. Ainda depende da regência do Frei Lourenço, alquimista em hábito de frade.

Sua falha foi não ter conseguido escolher. Em pleno campo de batalha, o ego vence. O orgulho já ferido por ter sido banido, sua primeira morte. Romeu, filho de casa nobre e (por que não) um *bom vivant*, gozando sem restrições a vida na *polis*. Gozando da liberdade de poder se ocupar dos assuntos filosóficos e amorosos. Gozando de diversões entre amigos. Mântua é a solidão, o abandono de todos os privilégios agregados ao seu sobrenome. Se de bom grado ele abre

mão de seu nome em prol do amor, no êxtase com Julieta, no momento em que isso acontece, de fato, ele diz preferir a morte. Assim, dividido, Romeu é humano. Assim, dividido, ele nos leva a uma escolha. Não figura o lugar do príncipe galante, cujas adversidades estão fora, nos outros. Ele carrega em si essa batalha, e por não ter vencido essa luta dentro de si, não tem força para realizá-la fora. Se estivesse inteiramente decidido ao abandono do seu passado, do seu nome, não deixaria brecha. Mas essa fraqueza, que o faz de carne, é o lugar por onde a tragédia floresce, por onde a fúria ganha força e movendo a espada, faz dele “um brinquete do destino”.

Por fim, Julieta. Dani descreve seu estado como um rapto. Ela se mostra efêmera, fugidia. De fato, ao ser tocada pelo amor, sua natureza muda subitamente - ela passa de uma adolescente comum da corte a uma jovem guerreira. Apesar do costume a manter no comum arquétipo da “princesa na torre” - ela sai bem pouco de casa - sua atitude não é a da espera. Julieta não é resgatada por Romeu, ambos são levados ao lugar do rapto. Ambos vivem a subida aos céus e a descida aos infernos, contudo o percurso de Romeu é externo, se passa no espaço da *Polis*, enquanto o de Julieta é interno. Sua ação, portanto, não está em função de Romeu, é uma jornada dentro de si e *com* ele. Sua fala muda, sua atitude perante a família, ao pequeno cosmos que a circunda. Do “seja feita a sua vontade, pai” à rebeldia arquitetada. A coragem para morrer, também no exílio. O abandono dos pais, a ausência de Romeu, a perda do apoio da Ama, a decisão por tomar a poção, apesar do terror. Ao saber da morte de Teobaldo, Julieta, assim, como Romeu, oscila. Vive em si também a batalha mas, diferente dele, ela a domina. No final, faz sua escolha, e opta pela morte consciente do nome, enquanto também escolhe a morte aparente do corpo. Nesse momento, passa pelo ácido e transmuta. Não é a heroína romântica. É também carne e tentação, é também violência, é também medo e terror. Julieta entrega seu corpo ao destino, apesar dos presságios. E com a mesma coragem que toma a poção, depois, através da adaga, sela sua escolha, dessa vez em definitivo.

Julieta escapa às mãos dos pais, da ama, e da própria atriz que a busca. É o hálito doce da rebeldia, que só aparentemente é frágil e acessível. Julieta é o anseio pela liberdade acima de qualquer consequência. Sendo ela esse espírito, também não se deixa encarcerar em conceito, em forma. E se Romeu é movimento pela instabilidade que vibra, Julieta também o é, mas tomada pelo vento que a torna impossível de segurar. Assim, ao se ver sozinha, incapaz de viver, então, a única história compatível a sua essência - seu amor *com* (mais do que por) Romeu - ela abandona a carne para libertar seu espírito de um destino que não elegeu. Prefere a dor ao sofrimento. Prefere novo salto ao desconhecido ao conhecido resignado, ainda que sua outra “opção” não fosse de se jogar fora, ou até melhor (no conceito da ama), que Romeu. Páris é gentil, bonito, amoroso. Não é um velho comerciante amigo de seu pai. Ele a corteja, a respeita, a espera. Não fosse seu rapto, talvez considerasse esse encontro uma sorte, “uma honra com a qual jamais sonhou”. A frase é ambígua. Um antagonista gentil,

delicado, tira Julieta do lugar vitimado típico das princesas encarceradas. Páris se parece mais ao arquétipo do Príncipe Encantado que o alucinado Romeu. Páris é a civilização, o consenso, o acordo em que todos ganham. Páris é a *Polis*, é a lei bem aplicada, a ordem, seria, talvez, um amor apolíneo. Romeu é o incerto, inconstante, o rebelde, a vida sem roteiros, o destino ignorado. Romeu é dionisíaco, talvez tenha o mesmo pulso de Mercuccio, localizado em outro plexo - enquanto um é puramente sexual, o outro eleva essa força ao cardíaco. Ao escolher Romeu, ao escolher o caos, o divino, Julieta age, e também move a ação.

Romeu e Julieta encontram-se no delírio. Ambos começam deslocados, como se já fossem feitos de uma natureza diferente de suas famílias. Ao se encontrarem, se reconhecem. A intimidade se instaura já na primeira palavra, ou antes dela, no primeiro olhar. Um é o acesso do outro ao terreno além da realidade cotidiana, além dos opostos. Eles saltam juntos a outro espaço, onde as palavras são harmônicas, onde os nomes e convenções não fazem sentido. Experimentam o êxtase, o lugar da unidade. Uma vez aí, não querem mais a realidade ordinária, confusa, grosseira.

O lugar onde eles chegam montados no amor, essa experiência de unidade, só é possível nesse outro estado. Na realidade cotidiana, dividida, adormecida, cabe à lei esse papel de forjar o consenso. Então a lei humana entra onde o amor não consegue se firmar, quase como uma sombra, tentativa artificial e arbitrária de simular o que podemos experimentar naturalmente em outro nível de consciência. E a lei é importante na peça. A formação da *Polis*, a figura do Príncipe, a necessidade de se resolver os conflitos entre clãs para que o Estado ganhe força. A necessidade de reger as forças que dominam os ânimos humanos. Romeu e Julieta é repleta de espelhamentos e oposições, além da óbvia disputa entre Montecchios e Capuletos. Shakespeare nos mostra que o que tentamos às duras penas, por força do Estado, por força militar, por força da moral, conseguiríamos plenamente em estado de puro amor. Romeu e Julieta são os arautos da harmonia. São a materialização de uma nova possibilidade humana, que se mostra encarnada, sexualizada, viável, e não utópica. O amor vivido por eles é o lugar do acordo, e onde ele não tem espaço, aí entra a lei, como uma torpe interpretação de uma unidade possível ao homem. E é esse jogo de oposições que amplia o terreno onde a narrativa nos leva. Não se trata apenas de indivíduos, mas de toda uma coletividade. E se esse lugar é possível, o da harmonia, por que nos é tão distante? Talvez nos falte cuidar desse amor. Talvez nos custe perceber sua presença.

Não é à toa que as imagens que chegam aos atores sejam efêmeras. Asas, fugas. Fugacidade, instabilidade, velocidade, movimento. Fluxo. E uma outra imagem que Cristiano me trouxe de Romeu: meio molhado, recém-saído da placenta. É o cheiro que fica no ar após o nascimento: um perfume sutil, quase imperceptível, misturado ao ferro do sangue.

E todo o tempo os personagens transitam entre esses dois mundos. Por isso as falas mudam, e são elas as chaves para perceber em que plano o personagem se encontra. Esse livre trânsito que a obra de Shakespeare tem entre a realidade visível e a matéria dos sonhos, por ele considerada igual. E se em peças como “Sonho de uma noite de verão” essa realidade é manifesta em cena, em Romeu e Julieta ela é trazida pelo estado dos personagens. A fala revela o lugar. Por isso alternam-se prosa e verso, por isso falas nada óbvias aparecem. São as vozes do campo ordinário, convencional, seguidas de falas provenientes de outros lugares, como se alguns personagens fossem, por momentos maiores ou menores, porta-vozes de divindades. Ainda que essa divindade seja, talvez, apenas mais uma probabilidade humana em outro estágio de evolução. Pois se essas forças não tem nome, apenas voz, é aberta a possibilidade para que o divino venha do próprio espírito humano.

Em Romeu e Julieta, o divino vem da fricção. Do fogo transmutador. Tudo coexiste, em pura tempestade.

E voltando ao tempo do ensaio, isso foi o que ouvimos de nós, em conjunto. E no final, os atores deram voz ao texto. Garbel saboreou a crescente tensão do sonho alucinado que faz com que Mab fale através de Mercúcio. E de repente nos demos conta de que o tempo havia passado, e os compromissos externos foram evocados. Era Daniela quem tinha maior urgência. Tinha que sair, mas queria ficar, e queríamos ler, queríamos experimentar depois de tanto falar e ouvir. E o tempo era pouco, e eles se sentaram no chão, Cris com livro nas mãos, Dani o abraçando por trás, e assim leram o encontro. Assim, no chão, com pressa, abraçados, evocaram o texto. Assim, sem mais pensar, com pressa, sem tempo, com vontade, assim, tão simples, já foi tão lindo e deu vontade de mais.

Ouvir de si os ecos daquelas palavras. Ouvir onde ressoam Romeu, Julieta e Mercúcio. Ouvir as palavras como mantras, perceber o estado para onde elas levam. Ouvir, ouvir, ouvir. As palavras são os carrosséis condutores. Através delas, a história acontece. Pelo ouvido, em Shakespeare, entra tanto o veneno quanto o bálsamo, e nós, em estado de escuta, falamos. Ouvindo, tudo fez sentido, e já visualizei o recorte do texto que será nossa cena.

Combinamos o próximo encontro, e dessa vez será direto pra ação.

E mais uma vez, agradei.

Terceiro Encontro

Conforme combinamos na reunião anterior, iríamos nos encontrar numa escola de educação infantil na Rua Humaitá, espaço que o grupo de pesquisa do Garbel ocupa há quatro anos. Marcamos na quinta à na quinta à noite, único dia possível a todos.

Essa foi mais uma semana de muito calor em SP. Por alguma razão desconhecida, meu joelho esquerdo passou a doer muito, e apesar de ter provavelmente forçado no treino de Kung Fu (que pratico), imaginei que alguns fatores emocionais também teriam sua parcela de responsabilidade. Nosso ofício de construir sonhos está sempre rodeado pela densidade do real, e todos nós temos sempre que lidar com a fricção entre a paixão pelo teatro e o descaso público. Todos trabalhamos muito, saímos de um canto a outro da cidade, de uma aula a um ensaio, e essa é rotina constante dos trabalhadores da cultura, termo atual que define o ofício. E se bem estamos guiados por nossa vocação e propósito, também aprendemos a surfar nessa instabilidade.

Todo esse prólogo vem trazer um contexto para o ensaio dessa noite. Eu saía de nove horas dando aula em direção ao centro, mancando, cansada e feliz, a caminho da escola. Na mochila, levava o tesouro da semana: os livros e o texto final. E alguma idéia de como trabalhar com os atores.

Chegando na escola, Garbel me esperava na porta. Ali mesmo deu a notícia: estava também com o joelho zoado. Por um segundo achei que era uma piada cósmica aquela sincronicidade (depois descobri que a piada era de Saturno), e aquilo me deu alguma presença de espírito. Obviamente, ele não poderia passar por um trabalho físico intenso, o que dificultava a cena de Mercúcio e Romeu, cujo movimento é evidente. Logo depois, chegaram Dani e Cris, também recém-chegados de um longo dia de muitas atividades. Nos saudamos entre sorrisos sinceros, reconhecendo, em cada um, o quase absurdo do desejo que nos movia além do cansaço.

Ao entrarmos na escola, um espaço grande e acolhedor se revelou. Estávamos cercados de pequenas mesinhas coloridas e pelo menos cinco ventiladores ligados. sentamos no chão de cimento para iniciar o ritual, e Garbel comunicou a eles seu problema do joelho. Como, frente ao fato, minha idéia de começar com um aquecimento coletivo não seria a melhor, passamos uma vez o texto recém-chegado, para ir entrando no clima. Ficamos felizes com o resultado. Como não havia ainda trabalhado a cena do balcão, pedi para que eles a lessem na versão de Onestaldo. E assim redefinimos o recorte: cortaremos a cena de Romeu e Mercúcio anterior ao baile. começaremos com o baile em si, seguido da breve cena em que Romeu resolve retornar à casa dos Capuletto (e o protesto de Mercúcio, que pode ter uma ação mais baseada na palavra) e depois parte da cena do balcão.

Voltamos ao texto do baile, primeira troca de palavras entre Romeu e Julieta. Entendido o movimento interno do soneto, a ação de cada palavra, pedi para que eles fossem para a cena. Cris trouxe seu acordeon, e pedi para que ele entrasse tocando, configurando a festa, enquanto observava Julieta dançando. Foi muito interessante ver a partitura criada pela Dani, que já trouxe movimentos alternados de expansão e contração, típicos de Julieta. Assim, ainda com o texto em mãos, passaram uma vez a cena. Em seguida, pedi para que deixassem o texto e improvisassem livremente, tendo o mesmo ponto de partida, mas sem necessidade de se ater somente à cena do baile.

É sempre impressionante o que acontece nesses momentos de evocação. Minha única sugestão foi pedir para que eles sentissem a atração, como se fossem pólos opostos de ímãs, e o que acontecia ao se aproximar ou afastar. Daí teve início a partitura. Deixei que ficassem um tempo, nisso, e foi quando eu resolvi colocar uma música.

Bom, esse foi um capítulo à parte. Não dá pra esperar muito de coisinhas de plástico feitas sob trabalho escravo do outro lado do planeta. Era pra tocar algumas músicas da trilha de Amelie Poulain, cuja delicadeza combinava com o momento do encontro, mas para minha surpresa, ela resolveu tocar a seleção que eu havia separado para Mercúcio: Queen e David Bowie. E a música entrou no susto, sem qualquer sutileza. Como ninguém esperava, deu uma qualidade louca à cena: Os dois aterraram. Saíram do idílio romântico e foram pro corpo, pro sensual, pro lugar onde deveriam estar. E eu percebi o grande perigo da cena, o risco da morte iminente. Percebi o desperdício de ficar somente no amor pueril, lugar bem comum de se cair, especialmente na cena do balcão. Nesse momento, eles grudaram, e daí veio o resto da peça transbordando em seus corpos: veio também a tragédia. Veio a dor. A separação e o resgate. Em determinado instante, eram eles complementos, um corpo encaixado no outro como yin/yang. Eram pleno movimento na completude. E a caixinha made in China ainda fazia seu show: parava a música no meio, mudava de faixa, parava de novo, era um espetáculo de brutalidade. Acabei deixando rolar esse caos um pouco, porque criava um ambiente meio hostil, meio instável, porque nunca dava pra saber quando a música ia pular, ou parar, ou mudar. A energia os levou, tal como a máquina da peça, à morte compartilhada. E eles ficaram parados por um bom tempo, e nós olhando, e eu sem saber se eles esperavam que eu desse o corte, mas sentindo que a cena ainda acontecia. Deixei que eles decidissem, pelo desgaste do momento. E assim foi. Ficaram ainda alguns minutos ali, vivendo aquela morte em silêncio. Até que ficou claro o momento em que não eram mais Romeu e Julieta, mas Cris e Dani.

Depois, conversando, falamos de algumas coisas, em especial desse fim. Entendi que a cena do balcão, apesar de ser o momento do êxtase, já carrega, em potência, a história até seu fim. É o ápice do amor, mas justo por isso, já carrega a dor. E é essa dualidade que aterra a cena, que os torna gente de

carne e osso, e não seres alados em diálogo etéreo. Porque por mais linda que seja, a poesia tem que ser permeável a cortes, e dela poder escorrer sangue.

Enfim, marcamos o próximo ensaio, entre os mil compromissos de cada um, nessa grande cidade. Garbel me acompanhou até o ponto de ônibus, uma pequena subida da Rua Humaitá em direção à Brigadeiro. E nesse caminho, por um instante me descolei de mim e vi dois amigos de joelho zoados mancando, cada um de um lado, ladeira acima, e falando do poder do bardo. Era realmente patético. E no espaço entre a sujeira do centro e o céu estrelado, nos despedimos.

Quarto Encontro

Entre uma semana e outra muita coisa acontece, e entre essas coisas, a Dani conseguiu um trabalho. Sem Julieta, não faria sentido ter um Romeu, ainda mais um Romeu que sairia de um dia inteiro de compromissos, iria ao nosso encontro e sairia para uma nova reunião às 11 da noite. Se eu insisto nesses detalhes, não é por preciosismo de narração, mas porque é essa a nossa realidade, e é ela que levamos à cena. Para cada hora de arte representada temos, em igual proporção, a mesma energia colocada na arte de conseguir cruzar encontros. E conseguir é sempre uma comoção.

Como resolvemos intercalar a cena do baile e a do balcão com o texto de Mercúcio, mesmo sem Romeu e Julieta havia trabalho a ser feito, e já estava mesmo pensando em ter um dia separado com Garbel. E esse foi o momento.

Então eu saí de mais um dia dando aulas em direção à Rua Humaitá. Ao descer a Av Brigadeiro Luiz Antônio em direção ao ponto de ônibus, tentando desconectar de tudo e me sintonizar com a peça, sentia meu ritmo interno totalmente dissonante com o ritmo da cidade. Pessoas passando apressadas, trombando ombros por mais uma ínfima parcela de espaço ocupado no ar. Eu sentia a hostilidade trazida por um dia de trabalho sem sentido, rumo à jornada sem sentido da volta para o lar apertada no busão. Nada que um paulistano trabalhador não viva todos os dias, mas não é por ser banal que a coisa se torna amena. Então percebi que a cidade de Escalo, a *Polis* que nasceria do fim da barbárie dos clãs, que daria fim à violência, logrou gerar infinitos clãs de um só, e cada um por si. A cidade não resolveu, com sua lei, a violência. Porque a lei é o amor artificial, e nada que é artifício muda rumo das paixões humanas. Só uma paixão ainda maior - e é dela que a peça tanto fala.

Ao chegar na escola, um pouco de conforto: Garbel me esperava com um copo de água com hortelã, uma proposta de figurino e algumas músicas. Conversamos um pouco sobre o texto, que nesse caso, foi um pouco mexido em relação à cena original. O trecho é quando, logo depois de sair do baile, Romeu resolve

voltar à casa dos Capulettos, deixando para trás Mercúcio e Benvólio. É o momento anterior à cena do balcão. Como não temos Benvólio, cortei algumas partes que soariam estranhas sem a réplica.

A decisão de incluir essa cena, ao invés de justapor o baile e o balcão, é deixar (mesmo com cortes) que o movimento da peça ocorra. O momento do baile é o primeiro encontro, o rapto, o êxtase, em que eles, ainda sem nomes, são dois que se tornam um. Ainda no baile há o choque de realidade - quando descobrem, simetricamente, os nomes um do outro - e Romeu sai da casa, junto a seus companheiros, até que ele resolve retornar a Julieta. Esse breve intervalo entre o baile e o balcão dá um respiro à história dos dois, e traz de volta o mundo exterior. Justapor as duas seria eliminar a descoberta do risco, eliminar a evocação jocosa e rude de Mercúcio, que gera um lindo contraste com o texto do casal de amantes. Por esses motivos, Mercúcio ficou, mesmo com problemas no joelho.

Também, é claro, interessava a pesquisa da palavra dita em diferentes registros, em diferentes momentos. Porque, em Shakespeare, a palavra é sempre elaborada, recebendo os contornos da fala de cada personagem. Começamos, então, pelo entendimento do texto, pelo movimento proposto pelas palavras, pelas nuances. Logo depois, Garbel começou um improviso. Hoje a música funcionou, e pedi para que ele resgatasse a energia juvenil de Mercúcio, seu turbilhão, e assim ele começou. E ao som de David Bowie, relembrei quando estávamos Garbel e eu, há mais de dez anos, quando ficamos amigos, naquela mesma situação - mas na época, ele me apresentava poemas de Drummond num solo que fizera. Na época, eu era fotógrafa e amiga do seu amigo, e iria registrar sua cena para o folder da peça. Lembrei do susto que foi ver a poesia passando por sua voz, de tão crua que ficou, tão presente e aterrada. Lembro que tive uma epifania líquida, chorei sem parar por meia hora, e ao fim da sua apresentação, já éramos amigos. Uma década depois, lá estava ele evocando Mercúcio, e eu senti os anos que passaram escritos no seu corpo, que obviamente não era o mesmo. Essa visão sobreposta me trouxe certa comoção - aliás, tenho sentido muito isso nos ensaios.

Ao final do improviso, dos elementos trazidos ficou uma maçã que, para minha surpresa, foi pisoteada em cena. Ficamos um tempo depurando a proposta, entendendo o que era esse momento de evocação. A dificuldade do fragmento é torná-lo simples, porque como é a única cena de Mercúcio nesse recorte, a tendência é colocar elementos demais, complicar o que, na peça, é um momento rápido, contaminado pela urgência do texto. Qualquer detalhe a mais alonga a cena que deve ter esse ritmo. E meu desafio é trazer esse registro, porque o ator, pelo seu momento de vida, seu fluxo interno e sua pulsão, está mais para Hamlet que para Mercúcio. É sempre um esforço fazer com que a maçã não vire uma caveira. Então percebi que, apesar de ser um improviso, teria que ser dirigido, porque a energia que espontaneamente se apresentava, apesar de ser

bastante potente, levava o ator para um lugar mais crítico, mental, reflexivo, tempo esse que não é do personagem.

Apesar disso, o vigor necessário à cena se apresentou, assim como o entendimento das intenções do texto. O próximo ensaio traria novas camadas.

Quinto Encontro

O nosso quinto encontro divide-se em duas partes: o ensaio propriamente dito e a apresentação da cena a Tatiana Motta Lima, minha orientadora.

Marcamos no Célio Helena às 13:30 (Garbel+eu), às 14:00 (Cris e Dani) e Tatiana chegaria às 15:30. Retomamos o ensaio do Mercúcio, começando por um aquecimento. Ele estava preocupado com o texto, que ainda não estava totalmente memorizado - realmente, isso é uma questão que drena bastante energia do ator, e ele em especial, PHD na arte da auto-cobrança. Já no aquecimento, percebi o peso desnecessário que Garbel carregava consigo, o que dificultaria chegar na energia de Mercúcio, e percebi que eu também carregava esse peso. Não é todo dia que a gente está pleno, afinal. Recém-chegada de alguns probleminhas cotidianos, percebi a muralha me separando do ensaio, e que seria injusto cobrar do ator um salto que eu mesma não estava fazendo. Num impulso, me joguei na cena, levando essa matéria ao fogo da transmutação. Na falta de um interlocutor (que estava mesmo fazendo falta), arrisquei ser Romeu, e isso foi bom pra todo mundo. Fizemos um aquecimento na base do kung fu, pedi para que Mercúcio provocasse Romeu, e aquela brincadeira foi tingindo a cena da energia adequada. Como eu já pratico há um ano, e Garbel praticou por dois, algo mais ou menos (bem mais ou menos) parecido com uma luta apareceu, e a falta de jeito que estava mais para Trapalhões que pra Bruce Lee nos levou ao terreno maravilhoso do ridículo. Assim, entre risadas, o personagem chegou. E assim passamos a cena, ainda limpando excessos. Mas sinto que ainda me faltam palavras precisas para alguns diagnósticos, ou para sugerir ações claras. Fica clara a inexperiência nessas horas, em que me sinto como espectadora, percebo os pontos altos e baixos, mas ainda me falta clareza para saber exatamente o que falar em alguns momentos.

Terminado o ensaio, esperamos um pouco para ver se Cris e Dani chegariam. Eles passaram a noite em um trabalho espiritual, e imaginei que isso seria motivo de algumas surpresas. Às 15:30 em ponto, Tatiana chegou (começo a duvidar que ela seja carioca), e começamos a conversar sobre os encaminhamentos - teríamos apenas 2 horas para tudo. Bem, bem pouco tempo, como sempre, nos empurrando ao essencial.

Comecei mostrando algumas opções nas traduções. Logo em seguida, chegou o casal. Fomos para a sala de ensaio, e resolvemos ir direto para a cena, já que

esse era o principal motivo da presença de Tatiana. Começaram a se aquecer, e pedi para que quando estivessem prontos, Cris iniciasse a cena do baile tocando o acordeon.

Quando o improviso começou, a qualidade foi muito interessante. Os dois estavam ainda bastante sensíveis pelo trabalho na madrugada, e não precisou de muito para que uma atmosfera mágica se instaurasse. Digo mágica mesmo, não é um adjetivo que pudesse ser substituído por “linda”, ou algo assim, eles chegaram rapidamente no estado que abre brecha a múltiplas possibilidades do ser. Cris, em um dado momento, somou à melodia do acordeon um canto, uma espécie de vocalize bastante interessante, como um chamado. Dani às vezes o acompanhava, fazendo desse encontro vocal um prenúncio do que viria depois. E alguns momentos, ela parecia ter sido tocada fisicamente pela música, quase como se os corpos já estivessem ali, juntos.

O improviso foi chegando a um lugar bastante estático. Apesar de ter força, foi se tornando muito etéreo, e eu precisava de um pouco mais de chão na cena. Pedi para que fizessem um novo jogo, uma brincadeira de criança em que, colados costas a costas, Romeu deveria tentar ver o rosto de Julieta, que não poderia deixar. Assim o movimento voltou à cena, e pedi para que eles seguissem até que Romeu tocasse sua mão, código para que o texto tivesse início. Como eles ainda não o tinham decorado, deixei o impresso próximo a eles, para que não descolassem do clima tentando lembrar do diálogo.

A seguir dessa cena, Garbel entrou com Mercúcio. Era a primeira vez que ele fazia a cena assim, intercalada, mas ela saiu com a qualidade que conseguimos chegar nos dois ensaios. Logo depois, pedi para que Romeu e Julieta voltassem, e os atores seguiram no improviso sem texto da cena do balcão. Um pouco depois percebi que a cena tornaria a ficar etérea, então preferi que seguissem a partir dali com o texto em mãos, para que ele se ancorasse nas palavras. E, com um em cada ponta da sala, a cena foi se desenvolvendo, enquanto eles se aproximavam aos poucos. Foi a primeira vez que ouvi o resultado da tradução resultante de tantos cruzamentos, e fiquei feliz com o que vi. Nada me pareceu estranho, ou empoeirado, mas ainda era poético.

Terminado a cena, sentamos para conversar. Não me lembro que horas eram, mas lembro que não tínhamos muito tempo. Tatiana tinha algumas páginas de anotações e parecia satisfeita com o que viu. Aliás, estávamos todos muito felizes. Não conseguíamos parar de falar, tentando dar conta da experiência - assim como Romeu, que busca tantas e tantas palavras para definir Julieta - e do encantamento que o texto dispara, todas as suas múltiplas dimensões e contornos. A dramaturgia-feitiço do Bardo. Burlar Shakespeare é acionar engrenagens antigas, disparar uma máquina que anda por si só. Ensaiar a peça é entender a rotação exata desses giros todos, e se deixar levar.

E assim como no tempo da história, o nosso também era muito curto e urgente. Na síntese do que conversamos, passeamos pelas diferentes possibilidades de interlocutor para o texto - Tatiana sugeriu desde o princípio que incluíssemos a platéia, fosse triangulando mesmo, fosse se “deixando ver”, como um compartilhar público de sentimentos que, de tão intensos, não conseguem se restringir ao âmbito privado. Ela se lembrou, então, de beijos adolescentes em pontos de ônibus, contaminando quem passa daquela libido incontrolável, cujo espetáculo não é feito para o transeunte, mas também não consegue se esconder, por não se conter em pouco. Falou também de um trio que certa vez vira numa pista de dança, três moços em êxtase de amor compartilhado, e como achavam lindo não apenas o que acontecia entre eles, mas todo o mundo ao redor. E entre essas evocações, uma atmosfera de entusiasmo foi se construindo entre nós. Tatiana sentiu falta de uma pulsão também sexual na cena (talvez o que eu estivesse chamando de “chão” fosse “corpo”), o que concordei prontamente. E citou, como não poderia faltar, Grotowsky, falando de sua prece carnal, da indivisibilidade entre o erótico, o amoroso e o sagrado. E falamos do alimento que é beber nessa fonte, e do que gostaríamos que acontecesse na cena, do amor como grande pó alquímico que tinge de ouro e beleza tudo o que toca. É incrível como a cada novo passo em direção a essa obra, fica mais evidente o seu fluxo transmutador, espelho da própria alquimia propiciada pelo amor. Um amor além do romântico, do “amor” banalizado, do amor de Romeu por Rosalina. A palavra é a mesma, mas descreve estados bastante diferenciados, e é esse outro estado que Romeu e Julieta atingem, esse êxtase físico e espiritual, capaz de dar asas e saltar sobre o impossível, e impossível de se conter apenas em dois, e ao qual também chamamos amor. É pleno, é gigante, é arquetípico, mas também é pessoal, encarnado em duas almas que se buscam e se atraem e se querem e se necessitam, e quando juntas, se magnetizam e transbordam sobre que testemunha um pouco de sua plenitude um pouco dessa libido direcionada aos céus, um pouco dessa inspiração de dessa graça por estar vivo.

Aqui, uma pequena digressão. Sempre desconfiei que a cena do balcão era a vivência desse êxtase não apenas pelos personagens, mas através deles, pela platéia. É por essa capacidade de ressonância que vivemos essa parcela um pouco maior do infinito. E é o desejo que isso não acabe que nos leva a torcer para que o quase impossível aconteça, para que a mensagem chegue, para que o plano vingue, para que eles despertem juntos, para que o amor continue. Finda a possibilidade, fica o gosto da querência, e daí segue, o insatisfeito espectador, com sua missão de plasmar ele mesmo esse amor no mundo. Porque uma vez experimentado, prova ser possível, e é justo nessa cena que ele, o Amor, desce dos planos superiores e mostra sua face encarnada na nossa existência.

JULIETA — *Só teu nome, em ti, é meu inimigo.
Não és um Montecchio, mas tu mesmo
Afinal, o que é um Montecchio? Nem um pé,
nem a mão, nem o braço, nem um rosto,
nada do que forma um corpo humano. Toma outro nome!
Um nome, mas o que é um nome?
Se o que chamamos rosa não fosse rosa
não perderia ela seu perfume. Então, Romeu,
se também não se chamasse Romeu,
seria ainda a face do meu encanto.
Romeu! Renuncia o teu nome, que não é parte de ti,
Em troca dele, toma-me a mim, que já sou inteira tua!*

ROMEU - *Aceito! Eu farei o teu desejo
Por ti serei, então, rebatizado.
Não mais serei Romeu, mas sim Amor.*

A cena do balcão é, portanto, muito mais que uma declamação entre dois amantes. É um ritual de morte, em que ambos perdem seus nomes, seus contornos, abandonam antigos servos e passam a servir apenas a essa divindade. Nessa cena, instaura-se o templo do deus-Amor, que nada mais é que a face iluminada do próprio Absoluto. Um deus que pode não apenas ser reverenciado, mas também vivenciado - é contemplação pela fusão, pela perda dos contornos.

JULIETA — (...) *Minha bondade é como o mar: profunda e ilimitada.
Quanto mais eu te der, mais tenho, pois ambos são infinitos.*

Através do balcão, abre-se a janela à sublime capacidade humana se escalar o divino. E as palavras feitas poesia não são declamações, mas tentativas de dar palavras ao belo, tentativas de colher em vocabulário restrito toda a abrangência da experiência mística, mas também carnal, daquele momento. É maior que o mar, maior que qualquer astro celeste pode descrever, mas também é o prosaico, o simples, uma troca de palavras entre dois adolescentes que, em contato com tal força, sentem-se acima de qualquer coisa. Também é a imprudência, também é o falso recato, também possui o reino das pequenezas humanas. Não é o amor entre os deuses, mas entre encarnados, com toda sua sombra e confusão, deslumbramento e luz.

Não exatamente com essas palavras, fiquei com a sensação de que todos sentíamos isso da cena. E também concordamos que faltava a ela justamente esse dado mais cotidiano, essa quebra trazida pelas pequenas coisas concretas. Saber, claramente, a ação que cada palavra comunica - ou, como diz Tatiana: “cada palavra está ancorada em o que eu quero do outro, ou uma pergunta, mas sempre uma ação. Vocês tem que pensar que estão sempre *fazendo* alguma

coisa, e não *dizendo*". A palavra é meio para se chegar a algo, não tem o fim em si mesma, na pronúncia declamativa. E assim volto ao sentido da pesquisa, buscar as ações em cada verso. O afeto - potencial para afetar - de cada palavra.

Conversamos também sobre um movimento que Shakespeare faz no texto, alternando planos mais elaborados (por exemplo, com versos rimados) com mais prosaicos, em que a fala é mais direta. Tatiana percebeu que esse movimento também já está na cena, e achou interessante essa alternância. Isso me fez pensar em realidades sobrepostas: eles são simultaneamente sacerdote e sacerdotisa do amor, e também Capuletto e Montecchio, e também dois adolescentes que querem se pegar e se beijar até o infinito, e também os desejos concretos da platéia que se projetam nessa vontade. Camadas, camadas, camadas, elaboradamente construídas, e que tentamos decifrar e reproduzir. É essa a partitura escrita pelo bardo, pelo menos na nossa compreensão.

E tudo isso passa pelos aspectos técnicos. "a quem eu me dirijo agora? qual o tom de cada palavra?" O cuidado para que o estado declamativo não se instaure, o cuidado para que o doce clima da poesia não torne o texto uma melodia sem contornos, e já citada ação contida nessas palavras. O colchão de intenções construído atrás do texto. Ficou clara a necessidade de experimentar mais e mais, alternando estados e possibilidades, para que essas camadas se sobreponham também na memória do corpo dos atores. Porque o corpo, e só ele, é a âncora de tudo o que já foi dito até então.

Nesse momento, já havíamos passado mais de meia hora do ensaio, e o grupo seguinte já nos esperava há bastante tempo. E assim como Romeu e Julieta, não conseguíamos nos despedir. Para finalizar, Tatiana comentou rapidamente a cena de Mercúcio, de como sentia que em alguns momentos perdia-se o foco da intenção, e a cena virava "cena". Entendemos o que ela queria dizer. Em alguns momentos havia muita elaboração de elementos, a fala acabava sendo muito direcionada ao público, e perdíamos o essencial: Mercúcio queria que Romeu voltasse, e toda sua evocação dirige-se essencialmente a ele, ainda que triângulo em alguns momentos. Se o foco vai muito para o espectador, o objetivo do personagem se perde.

Só então entendi o que já sentia na cena durante o ensaio, mas não conseguia diagnosticar com precisão. Depois, conversando com Garbel, delimitamos a essência do que deveremos fazer.

Saímos felizes, depois para um café, e depois cada um para os seus mil outros compromissos, ainda que fosse sábado, ainda que fosse noite. E eu fiquei torcendo para conseguir um dia comum de ensaio, para podermos voltar a esse lugar-montanha-russa, locomotiva do êxtase.

Sexto Encontro

Nessa semana, conseguimos um dia comum para Romeu e Julieta. Resolvemos ensaiar no estúdio de vídeo da ESPM, onde leciono, espaço amplo e quieto, que era exatamente o que precisávamos. Agradeço ao meu amigo Luiz Fernando da Silva Jr, coordenador do Núcleo de Imagem e Som, por essa chance de um mergulho no fundo infinito.

A cidade já pulsava o outono, mas ontem choveu bastante, ou o suficiente para deixar o paulistano ainda mais agitado, além do já normal de uma sexta-feira. Antes de começar o ensaio, almoçamos juntos, compartilhando as percepções sobre a densidade do mundo nesse momento. Realmente, ninguém escapou de uma semaninha enfrentando leões, sejam eles pessoas físicas ou jurídicas. Pessoalmente, eu mesma me engalfinhei com o Banco Santander, e me perguntei com sinceridade quem precisa de famílias inimigas tendo conta em banco e devendo pra ele. Uma prova de amor incrível não deixar que esse veneno penetre no sentimento, alterando ânimos, motivando cobranças, ativando desesperos. Manipulando o outro, para que me dê o que eu quero.

Há algum tempo tento me livrar da manipulação: a dos outros dirigida a mim, a de mim para os outros. Mesmo que a intenção seja das melhores, mesmo que a causa seja nobre e o resultado valha a pena. Mesmo que.

Tentando não manipular, estou evitando, também, ter muitas concepções prévias da cena. O que tenho feito é me colocar a serviço do ofício: gerar o encontro nas melhores condições possíveis, e ver o que dali brota, nesse momento, com essas pessoas. O que vem a partir do texto. Então se é que posso falar alguma coisa sobre esse processo, é que ele tem o texto como ponto de partida, e quando digo texto não são apenas as palavras escritas. É o espírito da peça. Em suma, estou tentando ouvir bastante antes de concluir alguma coisa. Em algum momento me perguntei se isso era mais insegurança que proposta, mas depois dos últimos ensaios tenho percebido que vale a pena. Apesar da ansiedade, apesar do desamparo que isso dá, apesar do salto no escuro, apesar da pressão do tempo, apesar da pressão do sucesso, apesar de.

Começamos o ensaio com um aquecimento bem rock, pra aterrar mesmo. Pra evocar a intensidade além do poema, pra descer pra carne, pro fogo, pro desejo. Pra esse instante adolescente e intenso, do qual já nos distanciamos um pouquinho. Depois de um tempo, começamos a cena do baile, que hoje ganhou contornos mais nítidos. Cris entrará tocando o acordeon enquanto Dani faz uma dança em espiral, que desde o primeiro dia surgiu e eu sempre achei ótima. Eles se olham por um tempo, até que ela o nota, e Romeu divide esse momento de descoberta triangulando com a platéia.

ROMEU - que moça é aquela ali, adiante, que enfeita as mãos daquele cavalheiro?

*Ela ensina as tochas a brilhar
e, pendurada na noite sem luar,
é jóia rara em rosto de carvão
é riqueza demais pra um mundo vão
como um lindo cisne entre aves agouzeiras
assim paira entre suas companheiras
terminada essa dança, quero ver o seu lugar
e pela pele da sua mão, meu rude toque abençoar.
meu coração já amou? Olhos, desmintam essa certeza!
porque, até essa noite, eu não conhecia a beleza.*

Esse texto tendia a ficar bastante declamado, mas aos poucos fomos entendendo juntos que nada dito aqui é pensado previamente, é sempre uma tentativa de definir o indefinível, e nem todas as maravilhas da terra e do céu juntas dariam conta desse absoluto. Pedi para que Cris intercalasse o texto com a música, e isso deu um efeito interessante, porque causava algumas quebras que impedia cair na “musiquinha do poema”, a armadilha sempre à espreita. Também houve uma mudança no tom: Pedi para que ele evocasse a inocência, o sentimento de descoberta de uma criança frente aos seus primeiros espantos. É esse o olhar dele em direção à Julieta, e quando o direciona a nós, espectadores, podemos compartilhar desse desnudamento. Não que Romeu fosse infantil, ou inocente, mas nesse instante é como se nascesse de novo. A instabilidade causada pela visão o leva a um desnudamento e, ao perceber-se correspondido, a alegria do encontro é impossível de conter. E recordamos aquela imagem já trazida pelo Cris, a de um Romeu molhado - e, segundo ele, como se fosse recém-saído do barro. E comecei a imaginar um pássaro, ou partes dele, pelo menos em asas, numa roupa branca manchada de terra. E Julieta em vestido à la Pina Bausch (e olha que nem vi o filme de Win Wenders ainda), branco e com bordas vermelhas, colado em cima e rodado em baixo. E vi também os dois com máscaras, como o yin/yang (como se cada um vestisse uma metade)

Devaneios, devaneios, devaneios vindos daquela dança cantada musicada interpretada intercalada meio alada meio terra meio carne meio espírito...

Dessa forma, seja pelo seu texto seja pela música escolhida - um tipo de tango - a cena se inicia, carregando a atmosfera de uma doce sensualidade misturada ao frisson da descoberta. Dani lembrou-se do vocalize do ensaio anterior, e novamente o evocamos, e ele virou a ponte entre a música tocada e o texto.

Assim, intercalando os três - música, canto e texto - podemos instaurar rapidamente a atmosfera pedida pela peça, ainda que, no nosso caso, trabalhemos apenas um fragmento. Esse começo ajuda a suprir a lacuna do recorte e dá o pedal para que, ao chegar no primeiro diálogo entre eles, alguma coisa de fato já tenha acontecido.

E se temos na música e no canto o vigor de um Romeu atordado, inebriado pelo encanto, temos também a dança de Julieta, com os movimentos trazidos pela escuta de Daniela, trazendo o vigor potencial da personagem, como uma força da natureza em espiral. É claro que não seria essa a dança a se ver em um baile, mas essa camada já temos pelo saber da história, pela narração de Romeu. A coreografia não se preocupa, então, com o realismo, mas também com o desvelar-se. A música de Romeu toca o corpo de Julieta, que, a partir daí, dança os sentidos descobertos, dança a carne exposta do sentimento aflorado.

Ficamos um tempo nesse preâmbulo, até ir para o diálogo entre eles. Numa primeira passagem, foi tudo muito lento, e eu já havia sentido isso no ensaio anterior. De fato, eu havia pedido para que eles dilatassem o tempo, caso quisessem, mas vendo de fora era como se a cena estivesse, literalmente, em câmera lenta. Pedi para que repetissem, dessa vez embalados por um jogo de pega-pega, e a qualidade se transformou completamente. Ainda fizemos alguns ajustes de compreensão em cada verso, e várias opções interessantes surgiram nas diversas vezes que repetimos. É incrível como são infinitas as possibilidades e, a cada escolha, o texto muda completamente. Ao final, acho que conseguimos chegar ao objetivo de trazer o texto aos corpos, e o beijo já estava mais pra dois apaixonados em delírio do que para dois seres alados. O jogo conseguiu se estabelecer, e as palavras se tornaram motores para que esse momento acontecesse. Ufa.

Mas então foi o tempo do ensaio que voou, e só nos restava mais meia hora, e toda a cena do balcão ainda por ensaiar. Senti uma pontada de desespero, pensando no tempo que ficamos numa cena bem menor, e cheguei a pensar em cortar essa cena da nossa apresentação. Depois lembrei que o objetivo era a pesquisa, e não fazia o menor sentido não se dar ao deleite de um outro mergulho em mais e mais palavras. E como o texto ainda não estava decorado, nós apenas o lemos juntos, buscando novas compreensões de cada momento. Para finalizar, assistimos aos trechos correspondentes do filme *Romeu e Julieta* (versão Baz Luhrmann, nas interpretações de Leonardo di Caprio e Claire Danes). Sempre gostei das escolhas do diretor, de como eles falam de forma *terrena*, fazendo com que a poesia encarne. É claro que por se tratar de um filme há algumas diferenças conceituais de linguagem, mas justamente por isso percebemos a beleza da simplicidade, do que pode ser dito entre sussurros, entre suspiros, entre sorrisos, na água e nos corpos. Eu tinha um certo receio de apresentar a eles um resultado pronto, mas acho que foi bom para vermos juntos lugares que podemos explorar. Resisti à tentação de cortar trechos difíceis

do texto - como fizeram no filme - reafirmando minha fidelidade ao autor e à proposta de entender o sentido de cada um daqueles versos. E como já havíamos passado uma hora do tempo máximo possível, terminamos ali.

E assim os leões da semana converteram-se em tigres e dragões:



Pequeno interlúdio estelar silencioso

Essa foi uma semana atípica de começo de Outono. Não conseguimos nos encontrar, apesar de dois encontros marcados. Como pedi para que o que regesse esse processo fosse o aprendizado, não faria o menor sentido brigar com as circunstâncias, especialmente aquelas fora do nosso alcance. E se nesse ano de 2012 as coisas estão realmente intensas, como creem vários - inclusive

eu - achei por bem entender a mensagem, a começar por algo óbvio: o que significa essa mudança de estação?

“O útero da Mãe Terra é representado pela caverna do Urso. É o lugar de morrer para renascer. Da nutrição e da proteção. Do mundo subterrâneo e da escuridão, o Feminino Profundo. (...)”

Segundo Meadows, o Outono vai se firmando, criando uma tensão. Ao sair do verão, o tempo flutua diariamente as vezes com o morno e como as chuvas do frio do inverno. A natureza faz a passagem da estação do crescimento e da produtividade para a estação da colheita e do ajuste. Onde o urso nos ensina o valor de sonhar, de entrar na introspecção, e como usar isso para a manifestação na realidade física.

O poder do Espírito do Oeste é a Introspecção, a Consolidação. A última colheita, quando para o crescimento e o esquema natural das coisas.

Humanos armazenam frutos dos seus esforços e também examinam a si mesmos para descobrir mudanças necessárias para progredir, quando o tempo de renovação chegar.

Entramos na Caverna do Urso, no lugar de introspecção e de escutar...”⁶²

Além da chegada do Outono, as estrelas revelam o fenômeno de mercúrio retrógrado. Isso quer dizer que podem acontecer:

Falhas em equipamentos (computadores, telefones, etc).

Greves, em especial em setores ligados a transporte ou comunicações.

Mensagens chegando incompletas ou com erros.

Mudanças de idéia em determinações oficiais.

Atrasos no dia a dia.

Introspecção + problemas de comunicação. E talvez outras coisas, porque nunca vi tanta gente com problemas de saúde variados ao mesmo tempo. Não foi só aquela virosezinha típica de mudança de estação, aquela que serve à indústria farmacêutica. Eram coisas complexas, limpezas profundas, e pelo menos três integrantes de nosso pequeno grupo de cinco (incluindo Tatiana), por razões diversas, pediram tempo.

O que isso tem a ver com a peça?

E dá pra fazer teatro desconectado do seu tempo? Não. Palco não é museu. E de tantas coisas a filtrar entre as tantas notícias cotidianas, fiquei com essas

⁶² fonte: www.viavydia.com.br

duas, porque são também da época de Shakespeare, em que outonos também existiam, assim como os humores dos astros. Aliás, são eles que regem a peça desde o início, no prólogo-soneto onde conta-se que *from forth the fatal loins of these two foes, a pair of star-cross'd lovers take their life*.

E o texto é povoado por leituras estelares, intuições vindas dos céus. E mercúrio não é, também, Mercúcio? E não é o drama disparado também pelas falhas de comunicação? Historicamente, todos os desentendimentos mútuos entre as famílias, cuja incapacidade de dialogar geraram o enrijecimento, terreno fértil para as tragédias. E depois, no tempo cronológico da peça, a história é repleta de personagens que não se escutam, mensagens extraviadas e a própria tragédia final se dá por um pequeno lapso de tempo (se Romeu esperasse mais um pouco pra tomar aquele veneno...)

Então, nessa semana, sem poder ensaiar, dediquei-me ao estudo da peça. Reli os teóricos já lidos, e foi grande a minha surpresa em descobrir coisas novas. Posso dizer sem medo de errar que essas horas passadas com os livros foram o melhor da semana. Ando cansada de máquinas (especialmente carros e computadores) e desse cotidiano doente e acelerado, então esse estudo me reporta a um tempo mais lento, a uma época em que nem se sabia que era a Terra que girava em torno do sol, e as estrelas eram um pouco mais que pontos reproduzíveis em planetários. Então regredi alguns séculos, ou talvez saltei dimensões - pois se o tempo é só uma forma de enxergar realidades simultâneas e sobrepostas, pode ser que eu também ainda viva, em algum lugar, ao lado das margens do Tâmis. Lembro do que senti certa vez, estando lá no Globe, mesmo sendo apenas uma réplica: uma identificação estranha, certa alegria familiar e instigante, em plena Londres de 2006 que, para mim, era bem asfíxiante.

Se o estudo desse texto é uma fusão entre mundos, o meu de agora e o daquela época, ou até mesmo no tempo em que Romeu e Giulietta eram de carne e osso, na Itália-berço dessa história, pode ser que Mercúcio morto tenha virado do avesso a comunicação daquele tempo quando, parece, era verão. E sendo Verona ou um palco, de alguma forma isso tudo me pertence. Desde uma fresca memória de infância, em que vi o filme pela primeira vez. Ou talvez antes.

E peço aos céus que nos tragam lucidez e saúde. E que consigamos deixar morrer o que não mais nos pertence, por mais difícil que seja, para nos jogar no fluxo do que é vivo. Por mais que pareça suicídio. Para depois descobrir que suicídio não é buscar a morte, mas não quer nascer.

(talvez isso mude minha leitura do final (trágico?) da peça. assunto pra um outro momento.)

Sétimo Encontro

Depois de bastante tempo sem que conseguíssemos nos encontrar, marcamos uma noite comum: a quinta-feira que antecedia o feriado da Páscoa. Nesse tempo entre um ensaio e outro, engendrei algumas idéias para cenografia e figurino.

Estava um pouco inquieta para conseguir passar um código sobre a violência que a peça contém, e não cair no erro de ficar somente no encontro amoroso. A estrutura do texto tem essa atmosfera bélica do início ao fim, e o amor dos dois só chega àquela intensidade impressionante e encantadora porque é cercado pela densidade que gera a violência e, sobretudo, pela iminência da morte.

Além disso, havia a precipitação. A tragédia da precipitação, segundo o ator Eduardo Moreira, do grupo Galpão, quando explicava o uso das pernas de pau na montagem do grupo: o clima de instabilidade. Então fiquei imaginando como trazer isso à cena. Pensei em colocar um balanço no palco, depois me veio à mente uma rede de pesca com leds, conformando um céu estrelado, gerando um véu que protege Romeu e Julieta, onde eles poderiam também se pendurar, sugerindo a trama da outra realidade que eles plasmaram com seu amor. Cheguei a tentar descolar uma rede, quando a luz da consciência bateu sobre minha cabeça. Era óbvio que não teria tempo pra isso. Mesmo se conseguisse, ia passar mais tempo tentando pendurar a coisa do que ensaiando com ela.

Retornei do meu delírio ainda inquieta. Arame farpado? Poderia ser. Seria ótimo ter arame sobre o palco, mas voltei ao problema da falta de tempo. Talvez projetado. Descolei, certa vez, um retroprojetor que gostaria de experimentar em cena, ver que efeitos podemos gerar colocando objetos nele. Me pareceu mais adequado ao tempo que tenho, e ao tamanho da cena. Mas ainda assim queria algo concreto sobre o palco, além dos atores.

Depois percebi que tudo isso era uma grande ansiedade porque não conseguia ensaiar, e estava tentando me apoiar em recursos externos. O mar infinito das possibilidades de encenação, a parafernália para me tranquilizar porque não tinha o essencial: O humano. Eu tinha passado por uma semana absolutamente pragmática, burocrática, e com risco de transformar um processo até então bem prazeroso num tormento. Pela graça de algum passarinho que piou de madrugada, lembrei que a pesquisa era, simplesmente, a ação das palavras sobre o corpo, sobre os sentimentos. Está tudo no texto, e com um bom trabalho com os atores, imagino que essa atmosfera possa ser ressaltada sem necessidade de muitos elementos. Mas essa é sempre a opção radical, e também é a mais próxima da que escolhi como pesquisa. Então percebi como é fácil, nesse momento do processo de direção, que a mente divague pedindo socorro, que o espaço cênico seja preenchido por muitas coisas - mesmo que essa não seja sua

opção, tudo por medo de não ter atingido o essencial, por medo de que o código não seja claro. Mas se Peter Brook faz com um tapete...

No meio disso tudo, acabei indo assistir ao filme sobre (e para) Pina Bausch, de Win Wenders. Fui sozinha, numa tarde de terça, pedindo por inspiração como quem pede por água quando se tem sede. Então recebi muita água, e em abundância. Então pude também derramar os meus rios sobre a testemunhas silenciosas, o escuro e a amplitude da sala de cinema. Eu já havia sido vítima do rapto inevitável do trabalho do *Tanztheater Wuppertal*, mas aquilo é um sempre-susto. E o que já era uma das minhas referências há muito tempo tornou-se a definitiva pra esse trabalho. Nada me parece mais adequado: um palco aberto com poucos elementos, e seres deixando que seus corpos sirvam ao inexplicável. Lembrei da referência de Romeu molhado, e mais uma vez divaguei com terra e água sobre o palco, mas foi numa conversa com alguns amigos, Bruno Ribeiro e Renata Oliveira, que cheguei em algo possível: um palco forrado por algumas rosas e pequenas flores de papel crepon, um figurino claro e molhado que vai se sujando de tinta vermelha. Simples e realizável.

Além da plástica inspirada por Pina, colhi mais uma pérola de seu trabalho: o efeito cumulativo das ações repetidas. É um dos traços de identidade da sua poética, não era novidade para mim, mas revendo agora, à luz do efeito reator que observo em *Romeu e Julieta*, percebi que isso pode se dar também na camada das ações físicas, além do efeito gerado pela carpintaria do texto. Claro, isso pode ficar bastante estilizado como uma dança, mas também pode se sutilar em alguns gestos. O corpo move a ação, a ação se acumula e revela, para além dela, o nosso *pathos*. Ainda não sabia exatamente como usar isso em cena, mas guardei a possibilidade.

E quinta à noite, cidade fervendo de calor e vontade de festa, mais uma vez nos reunimos. Garbel estava viajando para visitar a família, então éramos Cris, Dani e eu, e também a Renata, que convidei para esse encontro. E do último ensaio para esse, a única coisa que tinha ficado no lugar era o fundo infinito do estúdio. Parecia que todos passavam por um tempo de provas, e não vou entrar em detalhes porque o assunto não diz respeito só a mim, mas posso dizer que, nesse dia, fazer um ensaio de Romeu e Julieta e falar de amor foi praticamente uma ironia dos deuses. E como a ironia está bastante presente no texto, imaginei que estava tudo certo.

Estamos realmente vivendo tempos estranhos. E estranho também foi ver que eles estranharam o fato de terem se atrasado mais de uma hora e não terem sido recebidos com paciência, mesmo com todos os problemas que justificavam. Porque hoje é estranho ter problemas pessoais, porque também é estranho ter vida pessoal quando se trata de trabalho. E a essa estranheza chamam profissionalismo, e não ao constante esforço de fazer o melhor dentro do ofício que você escolheu realizar. E o fato de ter o *amor* como regente de nossos

encontros, como a tônica de nosso trabalho, ser motivo de surpresas, deveria ser motivo de espanto. Porque não poderia ser de outra forma, ainda que fosse pela simples coerência com o conteúdo que estamos burilando.

Esses pequenos detalhes no campo das relações, mais que as guerras, ou a tensão evidente das ruas, ou qualquer outra coisa que vêm à mente ao pensarmos na palavra violência, é o que deixa para mim evidente a necessidade desse texto hoje, bem como falar do amor incondicional. Somos todos permeáveis. Romeu foi permeável, e daí o seu ponto de virada ao trágico. Aceitamos a violência como algo natural, inerente, e não como algo mecânico, mas passível de direcionamento. E o problema da violência é que ela parece terrível para quem a vê de fora, mas irresistível para quem sente o impulso. Ao entrar na rede de ilusão traçada por esse impulso, somos manipulados como “joguetes do destino”, e só retornamos desse transe momentâneo pelo esgotamento da energia vital, ou pela imagem da consequência. É, portanto, uma energia tão potente quanto o amor, e seu maior antagonista. E o importante, na análise da peça, é perceber que isso não acontece apenas fora, mas também *dentro* da egrégora formada pelo casal. Apesar de compartilharem momentos de pura perfeição, em que talvez estivessem acima desses sentimentos, são humanos como todos nós, seu lugar é na terra, reino de todos os sentimentos. E esse “subir e descer” é parte de seu movimento. O branco, em contato com a terra, não está impassível de se colorir.

E essa era a camada que faltava, ainda, à cena. Então, antes de começar o aquecimento, conversamos um pouco sobre as idéias de flores vermelhas, somada a algumas sugestões da Renata de uma poeira colorida. Depois me ocorreu também misturar tudo isso àqueles lança-confetes de festa, uns canudos que estouram liberando papéis coloridos, que também podem sugerir um estouro de uma arma - e para a cena de Mercúcio pode funcionar bem. Dani sugeriu que eles comessem a cena montando esse cenário, molhando o figurino, e achei bem interessante, porque logo de cara já se apresenta a linguagem ritualística que estamos priorizando, sem espaço e tempo cronologicamente definidos. Pensei em usar o pó para delimitar um círculo. Coisas que só poderemos experimentar numa próxima vez.

Dali, partimos para o ensaio da cena. Começamos com o baile, que já estava mais firme, apesar de ainda patinarem no texto. Gostei de perceber que o que trabalhamos no ensaio anterior, o jogo e a sensualidade da cena, ainda estavam ali. E algo ficou bem claro: quanto mais o texto era dito durante o jogo físico, melhor ele ficava. Sem a pressa para o próximo verso, podendo preencher os entreversos com ações, sem se prender a uma musicalidade obrigatória. Tivemos bons momentos. O jogo está bem claro. Não consegui fechar ainda uma partitura, porque isso implicaria em ficar parando, e não tínhamos muito tempo. Anotei momentos que gostei, e fomos adiante, para a cena do balcão.

Eu estava com receio dessa cena. Como disse, passei a semana pensando se não deveria colocar algum elemento no palco, qualquer coisa que desse a mínima idéia de um balcão, ou um jardim, ou qualquer coisa. Além do delírio da rede de pesca e do balanço, cheguei a cogitar uma escada -o já comentado pedido de socorro ao objeto concreto. Mas como eu não tinha nada disso naquele momento, pedi para que fizessem como na cena do Baile: que comesçassem em uma diagonal, cada um em uma ponta, e aos poucos fossem se aproximando, pensando no mesmo jogo da outra cena: um pega-pega sutil. E os dois foram desenhando os momentos com os corpos, e uma dança muito bonita apareceu. Então não eram apenas Romeu e Julieta na cena do balcão, mas dois adolescentes rolando pelo chão e curtindo o amor recém-descoberto. Muitos beijos. Cris preferiu fazer a cena sem camisa, e adorei o resultado. Então percebi que *o baile* e *o balcão* não eram duas cenas diferentes, mas a mesma cena em momentos diferentes. Ambas tratam da delícia do encontro - porém, na segunda, já existe a informação mais clara do perigo iminente. Então percebi uma aplicação possível à estrutura de acumulação da partitura física inspirada por Pina Bausch. A mesma pulsão, alguns mesmos movimentos, em crescente de intensidade. E o efeito-reator também se desenha sobre os corpos.

Além disso, mais uma descoberta: percebemos que nos momentos em que o texto era dito durante uma ação, inclusive sendo entrecortado por ela, seja por um beijo, ou por uma respiração, um movimento, aí ele brilhava. Aí não era declamado, e sim vivenciado. Aí era o ponto em que a poesia se corporificava, porque também era sentida com os poros.

O mais engraçado é que isso aconteceu justamente num trecho que para mim era um problema pessoal. Nessa fala de Romeu:

*ROMEU - Ai! Mas nos teus olhos tem mais perigo
que em vinte espadas de inimigos.
basta um doce olhar do teu olhar
e ficarei imune a qualquer ódio.*

Toda vez que eu lia isso, um espírito de porco se aproximava do meu ouvido e cantarolava Tiro ao Álvaro, do Adoniran Barbosa.

*(...) Teu olhar mata mais do que bala de carabina
Que veneno estriquinina
Que peixeira de baiano (...)*

Confesso que tenho minhas cretinices, mas isso me atrapalhava muito. E justo nesse pedaço, Romeu resolveu falar enquanto beijava Julieta e caminhavam juntos, como um único corpo. Foi tão, tão lindo, que entendi, nesse ponto, o que deveriam fazer durante o texto inteiro. E isso tudo se deu com eles ainda lendo

papel nas mãos, lendo o que ainda não estava decorado. Posso imaginar onde pode chegar, quando estiverem com olhos e mãos livres.

Passamos a cena duas vezes. Um esboço de partitura se desenhou. Mesmo com os problemas que temos, mesmo que ainda, em alguns momentos o texto soe declamado, na maior parte do tempo o jogo está presente, e a atmosfera é muito bem preenchida. Há muita potência nos corpos, e há um querer genuíno aproximando os dois. O afastamento só se dá pelo prazer do novo encontro, para manter o jogo aceso. Assim como diz o trecho:

*JULIETA - (...) Boa noite, boa noite!
Ah, que essa doce calma que me enche o coração
encha também a sua alma!*

ROMEU - Vais deixar-me assim, insatisfeito?

JULIETA - Mas que satisfação esperas ainda, essa noite, de mim?

*ROMEU - Tuas sagradas juras de amor,
em troca das que te jurei.*

*JULIETA - E as que antes de pedires eu dei?
Pois seria melhor que não as tivesse dado!*

ROMEU - Por que razão, amor, quer retirá-las?

*JULIETA - Assim, uma vez mais, poderia lhe dar.
Mas estou desejando o que já tenho.
Minha bondade é como o mar: profunda e ilimitada.
Quanto mais eu te der, mais tenho, pois ambos são infinitos.*

E mais uma vez, sobre um fundo infinito branco, passamos por essas palavras. Cristiano manifestou a delícia que é dizer esse texto. Dani acrescentou que nunca teve dificuldades para decorar, mas que no caso dessa peça essa resistência se apresenta. Vendo o ensaio, acho que essas duas observações se complementam, porque fica óbvio que é um texto para ser vivido, e não apenas dito. É evidente a influência da ação de um sobre o texto do outro, e talvez seja a cena o lugar em que ele deve ser totalmente memorizado. Porque é pela ação que ele faz sentido.

Gostaria de ter experimentado a versão em inglês, para sentirmos juntos o movimento e a música no idioma em que o poema foi originalmente escrito. Mas assim como no ensaio de hoje compartilhamos do texto sua ironia, também sentimos a escassez do tempo. Talvez num próximo encontro, com o texto

finalmente decorado, isso se dê. Mas em escala de prioridade, não está em primeiro plano.

Fiquei com a impressão de que ainda há muito a fazer, mas que algo importante já foi conquistado. O que me tranquilizou foi sentir a atmosfera deixada no estúdio depois do ensaio, prova de que o essencial se apresentou. Agora falta lapidar a pedra, que aparentemente já foi descoberta da terra. Não sei se terei tempo suficiente, até a apresentação da cena, para que isso aconteça, mas esse é o rumo que gostaria de tomar a partir de agora.

Combinamos os próximos encontros: como Dani e Cris estão reestreando o *Orfeu Mestiço* (do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos), na semana seguinte não conseguiremos nos ver. Pedi para que passassem o texto juntos, em algum momento, para que finalmente possa ser decorado. Teremos agora apenas dois encontros antes da apresentação: o ensaio geral no próximo sábado e um ensaio no meio da semana que antecede o final de semana da apresentação.

Então, entre amor e chocolates, nos despedimos.

Oitavo Encontro

Uma hora de palco no teatro do Célia Helena, e mais outra de conversa com Tatiana. É o que tínhamos hoje. O dia seria para fazer as marcações de cena e luz (único ensaio no palco antes da apresentação), e todos os outros diretores que mostrarão suas cenas no dia 21 teriam que se preparar também. O horário estava escalonado, e não poderíamos atrasar.

Estávamos marcados para as 11h. Cheguei um pouco mais cedo com Garbel, e Tatiana e Cris já estavam nos esperando. Minha mente operava em duas velocidades: o tempo externo, absolutamente corrido, porque era claro que não teríamos como cuidar de tudo, e o tempo interno, que estava absolutamente dilatado. Chegando ao interior do teatro, olhando para o palco vazio, um segundo de raptó: lembrei do por que de tudo isso, como um *flash* da primeira vez, do amor à primeira vista num teatrinho de escola. O grande espaço pintado de preto por um instante me trouxe até essa memória, e me lançou, como um túnel, a tantas memórias futuras. Mas logo a Dani chegou, e hoje era tempo de correr e estar presente.

Eu havia passado na 25 de março para comprar algumas coisas que queria testar na cena. O tal lança-confetes de festa e papel crepon para as flores. Enquanto conversávamos, fui fazendo bolinhas de papel amassado para testarmos o efeito cênico, enquanto conversávamos sobre o que seria o ensaio, enquanto falava com o técnico sobre a luz desejada, enquanto pedia um balde de água - para testar o que seria a idéia de se molhar em cena - enquanto marcava a

cena com os atores. Enquanto tentava não pensar no quanto que faltava pra cena ficar razoavelmente boa.

Enquanto Jeferson, o técnico de luz, montava os refletores, passei com os atores um esboço de marcação. Nunca havíamos feito o recorte corrido, com todas as cenas juntas. Garbel deu uma idéia interessante para as transições: ele e Cris correndo em círculos separados, um horário e outro anti-horário, dando a idéia de desencontro entre os personagens, porém evitando um realismo desnecessário (efeito mais fácil de fazer que explicar). Como eles ainda não tinham o texto totalmente seguro, optamos por ainda ter o papel em mãos, para a cena do balcão. E depois de tudo mais ou menos combinado, começamos.

As “flores de papel” deram um efeito inesperadamente bom, mesmo sendo, ainda, bolinhas de papel amassado. A idéia de preparação do espaço pelos atores ficou interessante, porém longa. É incrível como há uma medida certa para o tempo ritual. Ou se estabelece ou não, e ver somente a forma do ritual ao invés de termos a verdadeira atmosfera torna tudo muito lento. Claro que era uma primeira vez, portanto foi tudo muito técnico, mas já deu para perceber que o tempo não poderia ser aquele. O tempo de Romeu e Julieta é rápido, não há tempo, nunca há tempo. Ou esse era meu tempo?

Dali passaram à cena do baile. Também está clara a necessidade de fechar uma partitura, porque ainda há altos e baixos. Tatiana sentou ao meu lado e ia fazendo comentários. No início da fala de Romeu, ela achou que estava tudo muito intimista, como se nós, espectadores, não participássemos do momento. Quando Cris abriu a cena para o público, melhorou bastante. Fica evidente, pelo menos nesse processo, que os maiores desafios do texto estão exatamente nos solilóquios. Ancorar o olhar em direção à platéia ajuda a ter algum interlocutor, do contrário o personagem literalmente flutua, perde o lastro das ações, e as palavras ficam cheias de ar, perdendo sua consistência. Ao chegarem no momento do soneto, melhorou um pouco. A marcação que já havíamos conseguido para a cena se perdeu um pouco no novo espaço, mas eles descobriram um cantinho ao fundo do palco que foi essencial para a intimidade do beijo.

Na entrada de Mercúcio, o efeito do estouro do lança-confetes foi muito bom, apesar de ter sido em um momento anterior ao ideal. O barulho foi maior do que eu imaginava, e deu exatamente o efeito desejado: uma entrada brusca, violenta, como um tiro. Em contraste, o tubo liberou uma chuva de estrelas prateadas, que caíram lentamente sobre o palco, e deixaram o espaço forrado delas. A princípio, minha idéia era comprar uma chuva de corações laminados (para que o espaço fosse sendo gradualmente pintado de vermelho), mas como apenas encontrei essa opção de prata, resolvi levar só para testar o efeito da explosão. Felizmente, porque pude ver o resultado dessa nova possibilidade, o

céu espelhado no chão. O que é, exatamente, o clima da próxima cena: como se os céus pudessem, por um instante, coexistir na densidade.

Sobre o texto de Mercúcio, Tatiana também fez alguns comentários. Segundo o que combinamos, Garbel falou o texto para a direção que Cristiano havia saído. Mas vendo o resultado, essa opção gerou um efeito bem estranho, pois o ator estava bem em frente à platéia, sozinho em cena, porém olhando para o lado. Se fosse apenas um problema ajuste da direção de olhar, eu poderia pedir para que Romeu saísse pela platéia, fazendo com que Mercúcio se voltasse para a frente. Mas além desse problema, Tatiana observou que ao olhar em direção ao personagem recém-saído, parecia que ele já se referia àquele Romeu que vimos, ao Romeu que já havia se encontrado com Julieta, quando na verdade Mercúcio ainda não sabe desse encontro, não sabe onde está Romeu, sabe bem menos que nós, espectadores. Se a intenção do olhar não for direcionada a um ponto referente ao personagem, ao invés disso, tiver a intenção de uma procura, o efeito muda. E Mercúcio ganha uma fragilidade interessante, pelo simples fato de sabermos mais do que ele.

Assim, corrigidas a direção e a intenção do olhar, o código preciso se estabeleceu. Então a questão era outra: a intenção da fala. Ainda falta imprimir o deboche, especialmente quando o personagem evoca Rosalina (que pensa ser, ainda, o objeto de desejo de Romeu), nessa fala:

*Vês? Nem me ouve, nem dá sinal de vida.
Só se o diabo morreu, vou ter que apelar.*

*Pelos olhos brilhantes de Rosalina, eu te invoco!
Por tua fronte elevada, lábios vermelhos,
seus pequeninos pés e pernas finas, torneadas,
Pelas coxas tremulantes e pelo reino aos arredores,
Apareça do jeito que for!*

*Ele está escondido ao pé de um pessegueiro
pensando em fusões com aquela fruta de formato
que faz as mocinhas rirem escondidas.
Ó Romeu! Se ela fosse, se ela fosse um pêssego rachado
e tu, uma pêra pontuda!*

O texto, claramente provocador, ainda padece de um certo lirismo, que é até interessante de ver na evocação da rainha Mab (na cena anterior ao baile), mas que não pode existir nesse momento. O objetivo dessa cena no texto - e nesse recorte cênico - é apresentar o contraste entre as diferentes formas de “amor” presentes na dramaturgia: o puramente romântico-idealizado de Romeu por Rosalina, o erótico/sagrado/carnal/sublime de Romeu e Julieta, e o erótico/banalizado/pêssego-pêra de Mercúcio. Ao menor sinal de lirismo, o sarcasmo se

esvai, e a cena perde o efeito desejado. Ajustes ainda necessários, especialmente para um ator que nos últimos anos vem transitando entre Drummond e Guimarães Rosa, e atualmente orbita o universo de Hamlet.

Percebi, então, que esse trabalho de encontrar a energia correta, vibrar exatamente na frequência do personagem, não acontece da noite para o dia. E não importa se o objetivo seja montar uma cena ou a peça inteira - o trabalho é o mesmo. E assim como ainda buscamos Mercúcio, também buscamos Romeu, especialmente o Romeu desse momento. Diferente de Mercúcio, que não sofre muitas transformações ao longo da história, Romeu e Julieta atravessam os ácidos alquímicos, e a partir do amadurecimento disparado pelo momento do encontro - expresso também nas diferenças poéticas do texto - a cada cena são pessoas diferentes. Assim, se no baile vivem o êxtase do amor verdadeiro e encarnado, se no baile vivem o instante do encontro absoluto, do desejo recíproco e sem barreiras e da alma em festa, mesmo que a madrugada no jardim dos Capuletos seja um prolongamento desse estado, ele já está contaminado do perigo, da morte iminente, da tragédia sempre à espreita, porque a festa termina com o conhecimento de seus sobrenomes. Mas como as saídas ainda não estão fechadas, o momento ainda é luminoso.

Isso me dá sempre uma sensação de um Romeu inquieto, ágil, com o corpo em constante fricção, o que não está ainda acontecendo em cena. Novamente, nos deparamos com o problema dos solilóquios:

*Silêncio! Que luz é essa agora na janela?
É o oriente! E ela, o sol nascente!
Surge então, formoso sol! E mata a lua invejosa
que desfalece doente e pálida de tristeza
ao ver que sua fiel sacerdotisa
é mais linda que sua face prateada. Deixa então,
de servir a essa deusa ciumenta
e essa veste esverdeada e doente das vestais
que só as dementes vestem, joga fora!
Minha amada, meu amor!
Se ao menos ela soubesse...
Ela fala! Mas não diz nada ainda. O que será?
São os olhos que estão falando! então respondo?
Vou-lhe responder.
Sou muito ousado! Não é pra mim que ela fala!
Duas das estrelas mais brilhantes desse céu
receberam uma tarefa, assim, chamaram seus olhos
para orbitar em seus lugares até que elas retornem
estarão, então, as estrelas em seu rosto
enquanto estão os seus olhos no céu?
o brilho da sua face ofuscaria a luz dos astros*

*como uma tocha empalidece à luz do dia
e seus olhos, lá de cima,
entornariam à escura noite tanto brilho
que os pássaros acordariam pra cantar
como fazem, todo dia, à luz da aurora.
Ai! Quem me dera ser a luva dessa mão
para poder tocar seu rosto!*

Como dizer esse texto sem atropelar as palavras, porém na velocidade necessária, na energia necessária, para que sintamos a força do desejo que não se contém num corpo parado? E como a ação do personagem é aparentemente passiva - observar Julieta da janela - realizá-la com essa intenção não ajuda em nada o ator. Foi o que vi com clareza pela primeira vez. É certo que o ralentar da fala que observo na cena ainda tem suas razões no tempo de lembrar o texto, que ainda não está totalmente firme, mas também sinto que o Romeu que aqui se apresenta já carrega uma melancolia que só seria vista num momento seguinte da peça. Nesse momento do texto, o personagem está tão tomado pelo entusiasmo que possui uma coragem quase alucinada, sobe por muros, diz possuir asas. Tem o corpo energizado, também por seu desejo crescente por Julieta. Então, apesar de só termos mais um ensaio no horizonte, nele certamente será incluída uma partitura nada estática para esse primeiro movimento.

Em relação ao solilóquio de Julieta, está um pouco mais resolvido, porque Dani encontrou um lugar que ajudou o texto a ter, simultaneamente, intimidade e visibilidade. Como uma adolescente que escreve em seu diário, mas sabendo que será visto. Testamos localizar o “balcão” de Julieta em diferentes lugares do teatro, até que encontramos um cantinho ideal, uma pequena elevação na lateral do palco onde ficam cadeiras para a platéia.

Logo que Julieta vê Romeu, ela desce do pequeno balcão e a cena passa a ser no palco. Nesse momento, o texto ganha certa agilidade, especialmente devido à sintonia existente entre Cris e Dani. Apesar da partitura ainda não estar clara, há momentos bem interessantes, alternados com outros em que ainda tenho a impressão de vê-los um pouco perdidos na gestualidade e na movimentação. É clara a necessidade de direção, de parar a cena e ir marcando passo a passo, enxugando e sintetizando o que eles já trouxeram, para que eles fiquem mais confortáveis e não percam a energia já conquistada. Mas como estávamos com o tempo totalmente estourado, tivemos que seguir em frente sem muitas interrupções.

Talvez seja uma boa saída recuperar a partitura da cena do baile com algumas variações. Dentro do que já temos desenhado, um momento muito bonito é quando, nesse momento, eles vão para o chão:

*ROMEU - Juro, pela lua encantadora
que com suas luzes prateadas
tinge o topo dessas árvores.*

*JULIETA - Não! Não jures pela lua!
Ela tem alma inconstante,
cada mês com um semblante!*

ROMEU - Pelo que devo jurar?

*JULIETA - Não jure então!
Ou jura por ti mesmo
querido deus amado,
e te acreditarei.*

*ROMEU - Pois jurarei!
Se o amor sincero desse coração...*

*JULIETA - Pare! Não jures!
Apesar de tua presença ser razão da minha alegria,
eu não posso querer sentir tudo numa noite só
Tanta alegria num encontro tão brusco,
súbito, imprevisto,
qual relâmpago que, mal luz na escuridão,
Se apaga antes que a gente exclame: que clarão!*

Ao final desse trecho, eles estão deitados, Julieta de braços abertos, enquanto Romeu a beija. E esse momento, no texto, encerra também um movimento. A partir daí, o acúmulo de desejo é tão grande que ou ele seria interrompido ou levado até sua consumação. Mas como Shakespeare é Shakespeare, é claro que ele nos deixaria em suspensão, até que esse ato seja consumado somente no quase-fim do terceiro ato. Então ele segue assim:

*JULIETA - Querido, boa noite!
E que o sopro do verão amadureça esse botão de amor
para que ele possa se abrir em linda flor
no nosso futuro encontro.
Boa noite, boa noite!
Ah, que essa doce calma que me enche o coração
enchá também a sua alma!*

ROMEU - Vais deixar-me assim, insatisfeito?

JULIETA - Mas que satisfação esperas ainda, essa noite, de mim?

De qualquer maneira, se a fala “que clarão” é o ápice desse acúmulo do desejo, precisamos sentir esse crescente, e para isso ele tem que ser construído anteriormente. O que me deu a idéia de trabalhar de trás pra frente. Então, esse efeito já tem que ser construído durante os solilóquios - como se a fala de cada um fosse uma forma com que evocam, novamente, a presença do outro, e essa presença tingida dessa necessidade dos corpos presentes. No momento em que os dois se encontram e o diálogo se inicia, o movimento se acelera, o que é também indicado pelo ritmo do texto, que soma desejo e perigo, aumentando a carga de erotismo:

*JULIETA - (...) Romeu! Renuncia o teu nome, que não é parte de ti,
Em troca dele, toma-me a mim, que já sou inteira tua!*

*ROMEU - Aceito! Eu farei o teu desejo
Por ti serei, então, rebatizado.
Não mais serei Romeu, mas sim Amor.*

*JULIETA - Quem és, que vem assim, acobertado,
na noite, desvelar o meu segredo?*

*ROMEU - Não sei mais como devo me chamar
Meu nome, minha querida,
é tão odioso a mim, agora,
por ser nome odioso a ti,
que se o tivesse escrito aqui, o rasgaria.*

*JULIETA - Meus ouvidos nem beberam
cem palavras de tua boca
mas já reconheceram seu tom.
Não és Romeu, e um Montecchio?*

ROMEU - Nem Romeu nem Montecchio, se os dois te desagradam!

*JULIETA - Como pudeste vir até aqui? O que vieste fazer?
Como conseguiste entrar?
Os muros do jardim são muito altos pra escalar!
Aqui é tua morte se um parente te encontrar!*

*ROMEU - Pelas asas leves do amor
eu voei sobre esse muro!
Porque o amor não é barrado
pelos duros limites da pedra.
o que o amor deseja e não consegue?
Nenhum parente seu poderá me segurar!*

JULIETA - Sim, mas se te virem, irão matar!

*ROMEU - Ai! Mas nos teus olhos tem mais perigo
que em vinte espadas de inimigos.
basta um doce olhar do teu olhar
e ficarei imune a qualquer ódio.*

*JULIETA - Por coisa alguma desse mundo
gostaria que fosses visto aqui!*

*ROMEU - A noite me protege com seu manto
basta que tu me ames
e não me importa quem me veja
Pois prefiro morrer cedo por teu ódio,
do que muito viver sem teu amor*

JULIETA - Quem foi que te ensinou a vir aqui?

*ROMEU - Pelo amor, que primeiro encorajou
me deu conselhos e eu lhe emprestei meus olhos
não sou piloto, mas se acaso tu estivesses
na mais longínqua praia do oceano,
eu me lançaria à travessia
só pra esse tesouro encontrar.*

O diálogo segue no ritmo até aqui, e o jogo cênico se ancora no texto. A próxima fala de Julieta, contudo, é um momento perigoso. Por ser relativamente longa, caso a partitura não esteja totalmente desenhada de forma a seguir o movimento, pode fazer parar a cena:

*JULIETA - Tu bem sabes que a máscara da noite
vela o meu rosto, senão verias
o pudor que se pinta em minha face
só de pensar no que eu disse essa noite.
Deveria ter recato, e então negar,
negar cada palavra que eu disse
Mas não me importa. Adeus formalidade!
Tu me amas?
Pois se disseses que sim, eu acredito.
Mas não o jures!
Poderias trair teu juramento. Dizem que Júpiter ri
dos perjúrios de amor. Meigo Romeu,
se me amas, diz, então, sinceramente.
ou se julgas que eu fui fácil demais
eu farei cara de má e direi não;
para que, de novo, me conquistes.
Mas se achas que não fui assim tão fácil*

*por nada nesse mundo farei isso
Ai Montecchio!
A verdade é que eu estou mesmo perdida!
Louca de amor!
Se parece que estou sendo leviana,
acredite! Serei a mais sincera
que as outras de aparência recatada.
Confesso que seria mais reservada
se tu já não tivesses surpreendido,
escondido,
essa minha paixão já declarada.
Então perdoa.
Não julgues leviana minha entrega a esse amor
que nem a escuridão pôde esconder.*

Esse momento de Julieta resume o movimento da personagem ao longo da peça: Apesar de saber as convenções, apesar de ser pressionada por elas, ela se rende à força de seu desejo. Porém não é uma entrega louca, inconsciente, ela se dá pela luz, é uma entrega a algo maior que ela. Tem, portanto, algo de religioso. Julieta é uma sacerdotisa do amor e da luz, como bem observa Romeu no seu solilóquio apaixonado. E essa transformação se dá dentro do próprio texto, como se as próprias palavras por ela faladas tivessem o poder de liberá-la de toda a convenção. Porque, ao fim dessa fala, Julieta está totalmente entregue à força desse sentimento, mas com consciência e manejo suficientes para interrompê-la com um “boa noite”, no momento seguinte.

A questão aqui é: que ações terá Romeu enquanto Julieta vive essa transformação? Da forma como estão fazendo, há momentos preenchidos, mas em geral Romeu está apenas escutando. Isso dá a impressão de uma Julieta mais ativa que Romeu, mas como tudo o que acontece com um é resultado da ação do outro, e vice-versa, de alguma forma a ação de Romeu deve alimentar Julieta para que ela chegue a essa entrega. Portanto, sua ação não pode ser apenas a de “escutar”.

E se no momento seguinte a cena atinge seu ápice erótico, é esse o pulso que deve ser alimentado a partir daqui. Ao ver a cena no palco, tive vontade de ver Romeu beijando o pescoço de Julieta, ou quaisquer outras ações que sugerissem preliminares. Porque apesar de ambos servirem ao Amor, o contato com essa divindade se dá a partir do outro, portanto deve ser disparado pelas ações do outro. Dessa forma, Romeu dá a Julieta a força necessária para que ela supere as convenções, assim como Julieta dá a Romeu a coragem para que ele supere, em si, a sintonia competitiva característica do seu grupo de amigos - em especial, Mercúcio - que, mesclando sexo e violência, não conseguem fazer com que a potência dessa energia vital se eleve - a palavra “coragem”, não

coincidentemente tem o mesmo prefixo que “coração”. Loucura mesmo é perceber tudo isso, querer testar em cena, e saber que só teremos mais um ensaio.

Mas voltando ao teatro, quando a cena chegou ao fim, tivemos que rapidamente deixar o palco para que o próximo grupo pudesse trabalhar. Fomos para o camarim para discutir o que vimos, e ainda com um problema extra, relativo às regras da apresentação: a cena está longa demais. Calculo que tudo esteja levando quase meia hora, e teremos, no máximo, 15 minutos. É claro que ela ainda será enxuta, mas o texto também precisaria de cortes. Então começamos a conversa pensando que trechos seriam possíveis de se descartar.

Apesar dessa decisão ser contrária à minha proposta original - ver o sentido da ação de cada fala na dramaturgia - tive que me render a ela por razões evidentes. Rapidamente pensamos dois trechos que são “retiráveis” sem muito prejuízo à cena (**em negrito**):

*JULIETA - Como pudeste vir até aqui? O que vieste fazer?
Como conseguiste entrar?
Os muros do jardim são muito altos pra escalar!
Aqui é tua morte se um parente te encontrar!*

**ROMEU - Pelas asas leves do amor
eu voei sobre esse muro!
Porque o amor não é barrado
pelos duros limites da pedra.
o que o amor deseja e não consegue?
Nenhum parente seu poderá me segurar!**

Julietta - Sim, mas se te virem, irão matar!

*ROMEU - Ai! Mas nos teus olhos tem mais perigo
que em vinte espadas de inimigos.
basta um doce olhar do teu olhar
e ficarei imune a qualquer ódio.*

*JULIETA - Por coisa alguma desse mundo
gostaria que fosses visto aqui!*

*ROMEU - A noite me protege com seu manto
basta que tu me ames
e não me importa quem me veja
Pois prefiro morrer cedo pelo ódio de quem seja,
do que muito viver sem teu amor*

JULIETA - Quem foi que te ensinou a vir aqui?

**ROMEU - Pelo amor, que primeiro encorajou
me deu conselhos e eu lhe emprestei meus olhos
não sou piloto, mas se acaso tu estivesses
na mais longínqua praia do oceano,
eu me lançaria à travessia
só pra esse tesouro encontrar.**

*JULIETA - Tu bem sabes que a máscara da noite
vela o meu rosto, senão verias
o pudor que se pinta em minha face
só de pensar no que eu disse essa noite.(...)*

Como esses cortes não seriam suficientes, também resolvemos terminar a cena antes do previsto. E pensamos que um bom momento para isso seria justamente no “boa noite”, logo após “que clarão”. Assim chegamos ao ápice de um movimento, e terminamos com a primeira fala que inicia o último movimento da cena, quando eles se despedem muitas e muitas vezes.

Refletindo sobre o que torna esses trechos “retiráveis”, concluí que sua função é reforçar o lirismo de Romeu. As duas falas são parecidas, e são a tentativa de descrever o próprio Amor que o toma. Elas não movem a ação adiante, ou seja, não afetam diretamente o outro, mas reforçam o estado apaixonado, colaborando para a atmosfera da cena. Como essa atmosfera também pode ser dada com outros códigos além do texto, a cena não sofre grande mutilação em relação a seu movimento dramático.

Não coincidentemente, essas palavras também tinham problemas quando ditas em cena. Percebi, então, que assim como nos solilóquios, nas falas de função lírica se dá o mesmo desafio: como dizer as palavras sem descolar os pés do chão? Em um dado momento do ensaio, Tatiana deu a Cris a instrução de firmar as imagens propostas - se não me engano, justo quando ele falava das estrelas - e isso fez com que ele aterrasse. Eis o grande desafio: firmar o pé dos atores para que a palavra ganhe corpo, ganhe imagens e sentido, e o que voe seja apenas a sua reverberação.

Sobre a ambientação cenográfica, pensamos em já começar com os atores meio molhados, e manter a idéia ritual somente com as flores, e também sendo tudo mais enxuto. Gostei também da chuva de estrelas prateadas, que completou o espaço deixado pelas flores. Talvez eu ainda teste o pó vermelho (ainda queria sujar o figurino em cena), mas do jeito que está já existe uma proposta cênica, e ainda que seja simples, não está distante do que poderia ser numa montagem (talvez eu insistisse nos arames farpados, coisa que agora é impossível). A proposta de figurino que eles levaram me agradou bastante: um vestido fininho

para Julieta (com alguns detalhes levemente estampados e prateados), uma bermuda de algodão cru para Romeu (sem camisa) e um Mercúcio meio “Alex-Laranja-Mecânica” com camiseta prateada. Sobre a projeção, acabei desistindo da idéia, porque algumas coisas, para ficarem boas, precisam de maturação. E penso que seria mais um item a ter que manipular no dia, e prefiro dar esse espaço ao trabalho com os atores.

Ao final, depuramos mais algumas coisas. Não falarei mais da falta de tempo, porque esse é um assunto recorrente e já é redundante. No pouco que nos restou, Tatiana reforçou a necessidade de Cris e Dani ocuparem o espaço com a fala (evitando um intimismo psicológico), e concordamos sobre a necessidade de marcar com precisão a partitura cênica, o que será feito no próximo ensaio. Também falou sobre a força do texto, da sua capacidade de, em si, gerar as imagens que movem a cena - talvez, pensei eu, como uma máquina que já funciona sozinha e, se bem articulada, aumentando em sua potência. Para finalizar, entre risos gerais, ela comentou sobre minha timidez em dirigir, porque a cada necessidade de instruir os atores, eu ia até eles, no palco, para falar ao pé do ouvido. Eu achei realmente engraçada essa observação e, obviamente, me deu o que pensar. Falarei sobre isso depois, em outra reflexão.

E muito mais coisas aconteceram, mas de tão concentradas me escaparam à memória. E por estarmos na Liberdade e com fome, fomos juntos almoçar, para celebrar o encontro. E por estarmos em liberdade, foi bom, muito bom, termos mais uma horinha juntos, falando da vida e dos astros, comendo *sushis* e devorando sonhos.

Nono Encontro

Era o último que nos restava. A única coisa que eu tinha certeza é que precisaria de foco.

Acaso fosse uma pesquisa nas condições ideais, arriscaria dizer que só agora começamos a entender algumas coisas, e seria o momento de brincar bastante com as possibilidades do texto, de sua música, da métrica, do efeito das palavras. É o que eu faria se tivéssemos um prazo maior. Talvez todo diretor sinta isso, independente do tempo que tenha para a montagem, e talvez esse sentimento seja parte de qualquer processo. Divagues à parte, querendo ou não, era hora de fechar a cena.

Durante a semana, fiz uma pequena descoberta cenográfica. Ainda buscando algo que pudesse dar o efeito de uma poeira colorida, resolvi testar o uso de polvilho doce - que já havia visto em cena com bons resultados, na peça *Frio 36 e meio*, dirigida por Arthur Belloni. Como queria gerar um tom avermelhado, resolvi misturar um pouco de corante para doces. O resultado foi decepcionante a

princípio: a cor não se alterou, o que aconteceu foi “sujar” o branco puro do polvilho, que apesar de ter ganhado pontos escuros, continuava branco. Porém, ao lavar a mão, tive a surpresa: em contato com a água, aquela mistura esbranquiçada se dissolveu e tornou-se um vermelho forte, que parecia muito com sangue.

A partir daí, pensei em quinhentas formas de inserir essa descoberta na cena, até que concluí que talvez a melhor seja essa: polvilhar o chão com essa mistura para que, em contato com o figurino previamente molhado, esse efeito vá se desenhando lentamente - e, tomara, magicamente. Então, além de todas as observações, reflexões e marcações, além de todos ajustes de intenções, ainda queria testar o ilusionismo do sangue lentamente subindo pelos pés. Em três horas de ensaio.

Começamos ajustando a cena de Mercúcio. Como o texto já estava firme, ao mudarmos a intenção da fala o personagem ficou bem mais próximo ao que queríamos, com um certo ar de deboche. O cuidado com o jogo era não perder o objetivo da cena - Mercúcio está o tempo todo procurando Romeu, provocando-o para que ele apareça de volta - mas também trazer alguma triangulação com o espectador. Na cena original, Mercúcio contracenava com Benvólio, mas o público pode perfeitamente fazer esse papel de interlocutor. Assim, alternando a direção da fala entre o espectador e um Romeu distante, o jogo se estabeleceu. A cena ganhou mais dinâmica e conseguiu, pela primeira vez, ter o efeito de contraste com Romeu e Julieta.

Depois passamos à cena do balcão, que precisava de maiores cuidados. Tentei integrar as sugestões de Tatiana no ensaio anterior - que Romeu desse suas falas parado, com os pés fincados no chão, para que o texto cobrasse força - mas também incluí a inquietação que eu imaginava para o personagem. O resultado foi: entre uma fala e outra, ele se movimentava, mas na hora de dar o texto, ficava parado. Ao princípio ficou um pouco marcado, mas depois ganhou organicidade e evitou tanto a movimentação excessiva (que fazia o texto perder as imagens evocadas) quanto a estaticidade.

Passamos uma primeira vez bem técnica, ajustando a marcação já incluindo os cortes da cena e as minhas reflexões posteriores ao último ensaio. Tentamos evitar qualquer movimento mais passivo da parte de Romeu, e buscar sempre o jogo trabalhado: o ímã entre os dois, a brincadeira de pega-pega disparada pelo vai-e-vem de Julieta (presente na intenção de suas falas, que a coloca sempre dividida entre a convenção e o seu desejo). Esse movimento interno do texto, ao ser corporificado, ajuda a abrir a cena, pois faz com que ela se afaste de Romeu e que ele, consequentemente, vá em direção a ela.

Depois de marcar, passamos o texto com as intenções, e muitos problemas me pareceram solucionados. Como já há uma forte conexão entre os atores, a

precisão da marcação ajudou a conter a energia, evitando dispersões. Em seguida, resolvemos passar todo o recorte, com as três cenas. Ajustamos o início ritual, que ficou mais rápido e enxuto, e sua passagem para a cena da festa não tem mais a quebra de fora/dentro da cena. O baile já estava mais maduro, mas ainda fizemos ajustes, especialmente na transição para o corte de Mercúcio, e desse para o balcão. Terminada a cena, passamos tudo de novo, dessa vez sem interrupções, pois eu precisava ver o tempo total do recorte. Foi incrível. Com as marcações que fizemos, a cena ganhou muito mais ritmo e conseguimos que ela atingisse a duração necessária.

Como não podíamos sujar muito o espaço, não consegui testar o efeito do polvilho. Bruno sugeriu que o tingir do vestido não acontecesse logo no começo, mas só pelo contato entre os corpos, durante a cena do balcão. Então chegamos na seguinte marca: durante a cena de Mercúcio, Dani irá espalhar o polvilho no seu vestido, enquanto Cris, na coxa, irá se molhar. No primeiro contato físico entre os dois, - espero - , conseguiremos o efeito desejado. De qualquer forma, um pouco do polvilho estará no chão, e durante a cena algum tingimento vai acontecer. A idéia é que seja um efeito discreto, e não algo que vá puxar o foco. Meu objetivo é que a atenção do espectador esteja no jogo entre os atores, e em algum momento se perceba que manchas vermelhas apareceram nos corpos, como o amor feito carne, como um prenúncio do que virá. Mas sem muito alarde, pelo menos nesse momento - o vermelho, aqui, ainda está em segundo plano. Só passaria a ter destaque no momento da morte de Mercúcio, onde a tragédia tem seu início.

Ao final de tudo, mesmo com todos os problemas que temos, fiquei realmente feliz. Hoje muita coisa se ajustou, e o material precioso trazido pelos atores pôde, pela precisão da forma, aflorar ainda mais sua potência. Não nos encontraremos mais até a apresentação, mas penso que o que criamos, apesar de ainda imaturo, já pode ser considerado representativo da pesquisa. É certo que, relembrando o objetivo inicial dessa investigação - testar os efeitos do texto sobre os atores e sobre a atmosfera da cena - eu poderia considerar que o ponto em que estamos agora é só o começo, e daqui poderíamos ir bem mais longe. Muito mais.

Talvez nunca tenha fim. Não acaba a vontade de continuar trabalhando nessa teia maravilhosa enredada pelas palavras do bardo. Agora entendo porque alguns diretores montam a mesma peça de Shakespeare pela segunda vez: é impossível abarcar totalmente todas suas possibilidades. É essa sua maior riqueza, e por isso sua obra é tão próxima da vida: quanto mais se apreende, mais se parece um mistério. E quer entendamos tudo ou não, o fluxo não pára: depois de nove encontros, a cena vai ter que nascer.

Romeu e Julieta em Recorte - a apresentação

21 de abril, sábado, feriado fictício. Manifestações contra a corrupção seguidas de repressão policial. A *polis* de Escalo não está dando certo faz tempo, e a violência não tem mais nome, nem sobrenome – é tudo S.A. S.A X Anonymous.

Sentada no metrô, carregando uma sacola recheada de flores de papel crepon, um pozinho mágico e dois lança-confetes, eu pensava novamente na razão daquilo tudo. Em qual era o sentido dessa peça hoje, nesse tempo e nessa cidade. De repente o trem parou no meio do túnel, e só depois de algum tempo ouvimos: “atenção senhores passageiros, estamos aguardando a normalização do sistema”. Então, sentada confortavelmente, no ambiente climatizado e civilizado de um trem sem condutor, lembrei da fragilidade que tanto tentam nos esconder, do colapso iminente. Mas não queria que fosse ali, naquele instante. Com uma cena a apresentar. Com uma vida a viver. Então aceitei a segurança artificial e, obediente, refiz meus destinos: ao invés da luz, o paraíso. Dali pra liberdade, inclusive de estar acima do chão. (jurei que nunca mais faria trocadilhos com estações, perdoem a recaída.)

Como cheguei mais cedo, tive tempo de, sozinha, repensar algumas marcas, especialmente as entradas e saídas, que no ensaio anterior tivemos que decidir às pressas. O teatro do Célio Helena possui um pequeno balcão de cada lado do palco, onde se colocam cadeiras para uma platéia lateral. Ali, do lado esquerdo, seria o balcão de Julieta. Do lado direito, pensei que seria uma boa entrada para Romeu. O ator poderia saltar até o palco, pular, literalmente, um muro, dando o código da subversão do personagem ao entrar clandestinamente na casa dos Capuletos. Entre esse e outros detalhes, passei minha primeira hora.

O teatro já emanava o clima de expectativa de todos. Cenas curtas, de até 15 min, seriam mostradas uma seguida da outra. Apesar de saber que seria uma demonstração de pesquisa, apesar de saber que a cena estava longe de estar pronta, não pude resistir às borboletas no estômago. E percebi que todos, com mais ou menos experiência, sentiam-se do mesmo jeito.

Garbel chegou mais cedo, e fomos tomar um café. Em seguida, Cris juntou-se a nós. Conversamos sobre os efeitos do processo na nossa vida pessoal. Ambos confessaram que em diferentes momentos pensaram em desistir, mas que o fato de seguirem em frente, de encararem esse texto, foi muito transformador. Isso é incrível, porém visível. Não vou entrar em detalhes da vida pessoal alheia, mas imagino que levar o processo ao fim tenha sido uma escolha árdua. É que Shakespeare te coloca em cheque, é grande demais para se viver pela metade, para ficar escondido. Ele é rosa com espinhos, vida em carne exposta. Lembrei de algo dito pela Tatiana: “É preciso muita coragem para dizer aquelas palavras”. Concordo.

Quando Dani chegou, já estávamos no camarim. Fizemos uma pequena concentração, e eles ficaram repassando o texto. Não havia como ensaiar as marcações no palco, pois a platéia já estava presente devido às cenas anteriores, então tudo seria feito de primeira. Fiquei próxima à mesa de luz, para dar as instruções para Jeferson, e de lá vi a cena.

Por estar muito de cima, também fiquei distanciada. Mas pelo que pude sentir, a apresentação dilatou um pouco alguns momentos, seja por esquecimentos de texto, seja por nervosismo. Claro, não havia ainda maturidade suficiente: foi uma fruta colhida verde do pé, e isso era evidente. É muita pretensão fazer Shakespeare em nove ensaios, e com uma diretora de primeira viagem. Mas como o que valia era a pesquisa e não tinha outro jeito, corremos o risco.

O efeito das flores, da chuva de estrelas e do polvilho tingido funcionaram bem, ficou tudo muito bonito. Em relação a esse último, aconteceu como todos queríamos: foi quase um ilusionismo. Antes da cena do balcão, na coxia, Dani polvilhou seu figurino com o pó esbranquiçado (do mesmo tom do vestido, portanto, invisível ao público), enquanto Cris, também da coxia, molhou sua calça. No primeiro contato, o efeito se seu, porém sutilmente. E ao longo da cena, a mancha vermelha foi ficando maior, e ninguém conseguia entender muito bem de onde vinha. Funcionou. Nessa hora, apesar de estar comemorando internamente a descoberta, percebi o quanto minha mente havia divagado em direção a tantos outros aspectos cênicos, tão diferentes do meu objetivo inicial, que era justamente o trabalho de interpretação com o texto.

Depois, ouvindo o retorno da banca e de Tatiana, foi justamente essa a percepção geral. O resultado, apesar de interessante, ficou ainda na ante-sala. Entre várias observações, figuram o “tocar em muita coisa ao mesmo tempo”, a ausência da violência externa à cena e, principalmente, ao desequilíbrio entre a força das imagens e o trabalho com o texto, que estava aquém da composição e da potência dos corpos. A composição cênica estava bem resolvida, mas a interpretação ainda não. Faltou encaixar o corpo à palavra, pois o texto recém-decorado ainda não vinha fluido, havia uma dilatação extra devido à constante evocação de memória, que amarrava as ações num campo menor. Faltou trabalho, tempo para deixar aterrar as descobertas, para que o ator se sentisse totalmente confortável e que o personagem pudesse se apresentar em sua plenitude. Como cordas de um instrumento ainda não tão afinadas, mas que precisam começar a sinfonia. Por mais que se toque a melodia, há algo fora do tom. Um certo desencaixe. Por outro lado, gostaram bastante da relação entre os atores e da composição, com poucos elementos sobre o palco. O que conseguiu se fazer presente foi a conexão entre os dois, construída pela afinidade entre os atores, e o movimento e jogo dos corpos a partir dessa relação.

Tatiana fez outros comentários precisos. Ela sentiu falta de uma abertura maior da cena em relação ao público, sentiu como se a platéia estivesse excluída do

jogo. A princípio, entendi que isso seria resolvido com alguma triangulação e falas em direção ao espectador, mas depois entendi que não era só isso que ela queria dizer. O lugar da fala às vezes resvalava para um certo intimismo que trazia excessiva “pessoalidade” aos personagens, dificultando uma amplitude maior – a vivência do êxtase, a fala de Eros, o Amor maior que os nomes, acima da realidade quotidiana. Também comentou a diferença entre “falar sem receios, e depois sentir no corpo o eco da própria fala”; ou “buscar primeiro sentir para depois falar”. A primeira forma gera mais amplitude, enquanto a segunda traz um certo cálculo, personaliza demais, impede a soltura necessária para que os personagens sejam movidos por forças maiores.

Em síntese, na cena que apresentamos, chegamos a um lugar muito bonito, mas não tocamos o ponto exato da potência que a peça é capaz de despertar. Mas sei que vivemos esse lugar nos ensaios. Em momentos preciosos, essa relação se estabeleceu, e essa dimensão mítica se fez presente – foi comovente, mas uma vez só não basta ao teatro. Intimamente, só, não é suficiente. E o amadurecimento da cena é justamente dar contorno ao intangível que se manifesta eventualmente, para que possa acontecer sempre.

Revendo a cena através das fotografias, entendi o que Tatiana quis dizer, e só depois percebi que a cena que apresentei não era exatamente *teatro*, mas *cinema sobre o palco*. Entendi que a distância sentida por ela era a tela onde o filme foi exibido, a quarta parede, ou minha própria barreira de proteção projetada como película invisível aos olhos, mas impermeável aos demais sentidos. Só depois vi o problema de ter tido como maior referência justamente o filme de Baz Luhrmann. E só consegui entender exatamente o que seria essa interpretação aberta ao público quando, lembrando as outras cenas apresentadas no dia, recordei do trecho de *Borandá*, de Luiz Alberto de Abreu, dirigida pelo Ednaldo Freire (que também era meu colega na turma) e interpretado pelos atores da Cia. Fraternal de Arte e Malas-Artes. A presença deles em cena era fantástica. Não estou fazendo comparações absurdas entre um processo recente e um grupo absolutamente amadurecido, mas foi ali que entendi o que me faltava: era realmente delicioso me sentir uma interlocutora daqueles personagens migrantes, e não apenas uma espectadora *voyeur* de seu drama. O olhar, lançado a mim, dizia além das palavras, além do específico de ser migrante: era a dor de ser humano que compartilhavam comigo. Não um olhar *em direção*, mas *para* mim, e isso tem uma força arrebatadora – uma vez que se rompe a tela de proteção, o público passa de espectador a testemunha. Não é à toa que, como Shakespeare, a Fraternal está no lugar do “teatro popular”. Talvez popular seja isso: a fala de todos nós.

Apesar de tudo, a experiência foi incrível. Fiquei muito feliz com o que apresentamos e, se compartilho essas reflexões, é pelo amor à verdade, e para que talvez possa servir a outros, pois todas essas críticas ao processo são também frutos colhidos, faróis apontando a direção – uma coisa é saber-se muito

longe da praia, perdido em alto mar, outra é avistar a terra ainda distante, mas já sabendo por onde seguir. O processo te devolve a exata medida do que você dá a ele: e nós vivemos essa experiência intensamente, mas entre as brechas de tantas outras coisas da vida, e a grandiosidade do texto dependeria de um pouco mais da nossa entrega para florescer. No meu caso, reconheci as muitas limitações que impediram passos maiores, mas, ao final, agradei profundamente ter percebido tudo isso, e por ter avançado algumas ondas sobre o mar de ignorâncias que me separa do conhecimento. Também agradei estar entre amigos tão queridos – cuja confiança em uma diretora estreante foi comovente –, pela orientação cálida e entusiasta de Tatiana, e pelo privilégio de ter tido a coragem de viver esses momentos.

Epílogo: Do cantinho da dramaturga ao proscênio: a arte concreta da direção.

Termino esse relato compartilhando algumas percepções sobre a arte da direção teatral. Minha postura de vida, é claro, reverberou diretamente nesse ofício que acabo de experimentar. Não estou falando do óbvio, das minhas escolhas estéticas, mas daquilo que, por ser involuntário, sai de mim sem que eu perceba e interfere no que todos percebem: a própria cena.

Meu olhar é enviesado, através. Meio de canto, meio de esgueio, meio emoldurado por bordas de óculos. Pelo enquadramento do cinema. Pela distância das palavras. O contato direto com a experiência me assusta, mas em dimensão maior, me encanta: daí o conflito. O conflito de amar o conflito e temê-lo, ao mesmo tempo. Como a menina que via filmes de terror entre dedos.

Sempre me pergunto o por que de ser dramaturga, já que minha dificuldade em relação ao trabalho é justamente escrever de forma mais literária que teatral. Por que não me lançar diretamente aos livros, por que insistir no teatro? Antes, só conseguia responder assim: Porque é um íma. Porque não se compara. Mas só agora entendo: porque tem o risco da presença, o risco de alguém te falar aquilo face a face, o risco da emoção aflorando com testemunhas, o risco do contato. Porque é mentira que seja tudo mentira – talvez, a história, mas não a experiência. Teatro, quando é teatro, faz mentira virar verdade.

E se é você a pessoa a despertar tais verdades? Despertar os conflitos?

No cinema é mais fácil, porque a gente sente tudo às prestações, plano a plano, e só depois manipula. Não digo que é impossível – quando o susto também tem espaço na tela, entre um “ação” e um “corta” aquilo se imortaliza e dá origem ao inesquecível. Mas essa não é uma condição *sine qua non* para que o cinema aconteça, porque a hipnose das imagens, das câmeras e da edição conseguem jogar uma poeira, a emoção pode ser construída artificialmente, na sala de montagem, longe do risco da experiência. E ainda há a equipe, a repetição em

diversos takes, os monitores de video, há portos seguros te lembrando que aquilo é só um filme, é só um sonho, não tenha medo, já passou. No cinema, aprendi a construir imagens, decifrei a poesia dos enquadramentos, da luz, das composições. E nesse olhar contemplativo, através de janelas, estava segura para observar a emoção de longe. Mesmo que fosse verdade, mesmo em documentário. A íris da lente não chora.

Depois me lancei às palavras. Não digo que sem risco - não é fácil explorar os abismos. Mas é uma aventura sem testemunhas. O outro só entra depois, compartilhando a aventura já vivida, mas a viagem é de um só: experiência que posso interromper quando quiser. Sim, há perda de controle, há desvario, mas não há risco de ser banido da vida do outro por desagrado. Como poderia me excluir de mim? Posso calcular as palavras, voltar, reescrever. Não há o que temer, nem do que se arrepender, apenas a coragem pra ver. Descer com a lanterna e decifrar mundos, mas mundos de uma só. Mil personagens dentro, apenas uma voz. Então me faltava diálogo, faltava gente. Intercâmbio.

Minha transição para o teatro foi como dramaturga. Adoro acompanhar processos, não tenho problema com o colaborativo - desde que seja, de fato, uma co-criação - e meu lugar na sala de ensaio era o “cantinho da dramaturga”. Enquanto observava os atores trabalhando, anotava minhas percepções para depois compartilhá-las com o diretor ou diretora com quem trabalhava. Não falava diretamente com os atores sobre a cena, e meu olhar estava no texto: a estrutura, as palavras, o que faltava ou sobrava, a construção das personagens, o diálogo. Como dizer as palavras, como colocar o corpo, como atingir o estado necessário, tudo isso eram questões alheias a mim - estavam a cargo de quem dirigia. Meu papel era estar ao mesmo tempo presente e distante, avaliando o todo, de longe, no canto. Através.

Eis que, um dia, resolvo me lançar à direção. O palco, os atores, a vida ao vivo. A experiência concreta, com todos os seus atritos, com todos os problemas de tempo, locais de ensaio, falta de dinheiro, excesso de coisas, dificuldades dos atores, intersecção de cronogramas, expectativas. Lidar com emoções alheias, com a imprevisibilidade, com o desejo de controlar a experiência sabendo-se impotente para isso. Não havia câmera para intermediar, nem cortes para separar a emoção em pedaços mais respiráveis. Não era suficiente ficar no canto observando e só trazer observações. Era necessário provocar, estar presente, estar na pele, estar no corpo. Ao contrário do que pensava, dirigir é perder o controle. Lançar-se, junto, à experiência, ser transpassada por ela. Provocar a fricção, para que o conflito do texto possa realmente se corporificar, descer abaixo da linha do pescoço. Dirigir é um ato de amor, porque implica em deixar seus limites, incomodar, se necessário, colocar a atenção no que é importante para que a cena chegue onde tem que chegar. Dirigir é romper as bordas. É estar em evidência, no centro do palco, com luzes em cima, exposição absoluta. Sem intermediários.

Talvez por isso, nessa última semana, meus óculos quebraram justamente na armação. Talvez por isso eu tenha também ficado sem as bordas, frágil, permeável - e sem poder remediar com um pouco de superbonder. Percebi, durante os ensaios, minha dificuldade de estar presente, totalmente presente: era como se, rompidas as barreiras, por não ter mais janelas, eu tivesse criado uma película invisível que se manifestava numa espécie de torpor. Isso me atrapalhou muito, impedia que eu registrasse a cena como um todo, que visse onde deveria interferir, que soubesse a palavra precisa a se dizer para o ator. Em alguns momentos conseguia furar essa névoa, e ao invés de primeiro pensar, calcular, para depois fazer, fazia sem pensar e sentia as reverberações do ato. Perdia o controle e me deixava conduzir pela própria força do processo: e nesse momento não era *eu em controle*, e sim *eu não era meu nome*, era só fluxo, fazendo o que tinha que fazer para que a cena cobrasse força. Logo depois descobri que entre dirigir e atuar não há diferença, porque essa mesma questão também pertencia ao ator.

Depois dessa experiência, vendo o resultado, pude ler todo esse percurso interno. O que funcionou e o que não funcionou, no momento, foi a medida do quanto consegui furar essas barreiras, o quanto consegui resistir ao impulso de me fazer invisível e, ao contrário, estar exposta no tempo presente, nua em pêlo, e à serviço. Dirigir é ser conduzida e, só por isso, conseguir conduzir.

Concluí, então: “que lindo” não basta. Nem para palavras, nem para imagens. Talvez sirva às outras artes, mas não ao teatro. Claro, o belo tem seu valor - lindas imagens e palavras podem gerar as condições adequadas para que uma atmosfera favorável se instaure no público, para que o estado de poesia se estabeleça, amaciando a dureza cotidiana para um estado de maior permeabilidade. Mas isso é só a ante-sala do que deve vir em seguida, para o grande susto, que só é possível através do ator. Se não temos essa segunda parte, ainda que bela, a peça é só promessa. E para que a platéia chegue nesse lugar, deve ser conduzida. E para que isso ocorra, a gente tem que estar lá. Lá. Lugar onde só se chega na instabilidade, no risco, na perda das bordas, dos nomes. Local de coragem. Lugar exato de Romeu e Julieta.

FOTOS DE CENA









4) CONSIDERAÇÕES FINAIS

Resgatando a pergunta original dessa pesquisa, “como a poesia pode se tornar cênica?”, a investigação passou por dois aspectos distintos: a natureza do texto e a forma como essas palavras são ditas, ou melhor, corporificadas.

No campo da dramaturgia, a palavra carrega essa possibilidade desde que, ao ser pronunciada, tem o poder de afetar o outro, o corpo do outro, gerar movimento. A forma de verso, quando aparece, traduz a atmosfera além do cotidiano, mas as palavras que o constituem carregam claras intenções de jogo cênico. Esse efeito é observado diversas vezes, criando uma sobreposição de imagens: no caso de *Romeu e Julieta*, nas cenas em que trabalhamos, instauram-se os dois planos distintos: são dois adolescentes apaixonados, mas também dois receptáculos de Eros, tomados pelo êxtase.

Mesmo nos solilóquios há esse movimento, pois há, também, interlocutor - não apenas a platéia, mas o próprio personagem, pela reverberação do que acaba de falar. Dessa forma, as palavras não são primeiro pensadas e depois ditas; ao contrário, saem dos personagens da mesma forma que os movimentos físicos, e ao se libertarem, geram o próximo movimento no próprio texto. Assim, os raciocínios observados no texto não existem previamente, são desenvolvidos ao longo de seu desenrolar, sofrem a ação de si mesmos e a próxima fala é motivada pelo eco da anterior. Em alguns casos, não há pensamento totalmente lógico, mas fluxo de emoções. E o que diferencia o texto de Shakespeare de uma verborragia catártica ou exibicionismo de estilo é perceber que, durante a própria expressão, o personagem vai se transformando, e a própria linguagem espelha essa transformação.

O instante seguinte da investigação, a pesquisa cênica propriamente dita, já encontrava no texto condições prévias favoráveis - na época em que as peças de Shakespeare foram originalmente encenadas, a cultura em vigor era a da oralidade. O texto era escrito junto à cena, movido pelo calor dos corpos, e a relação com a palavra era diferente dos dias de hoje.

“A cultura oral fez emergir uma linguagem que modulou a interação humana por milhares de anos. Não que se constituísse uma linguagem diferente; era uma experiência diferente de linguagem: viva no corpo. O pensamento era experienciado no corpo; as emoções habitavam os órgãos do corpo. Plenas de pensamento e emoções, as ondas sonoras fluíam através de um corpo e eram percebidas, sensorialmente, por

outros corpos que experimentavam o pensamento/emoções contidos nas vibrações do som”⁶³

O problema seria, então, fazer o caminho inverso: buscar o corpo daquelas palavras, a voz dos personagens. Nas palavras de Isabel Setti⁶⁴:

“Nessa interação do indivíduo/ator com a palavra, com seu interlocutor e com o espaço, potencializar a voz passa a identificar-se com o exercício de apropriação de significados, com a responsabilidade daquilo que é dito, com a vitalidade da presença do intérprete no espaço que se modifica por sua ação. Não é a fala do sujeito que nos interessa aqui, mas a ação que esta fala desencadeia, o corpo, também sonoro, que se estrutura para falar e como se constitui o sujeito enquanto fala.”

As dificuldades observadas durante o processo para que isso se estabelecesse foram grandes. Nesta reflexão posterior à pesquisa com os atores, observo que um dos maiores problemas que tivemos foi a dificuldade de encaixar o texto às ações físicas desenvolvidas por eles durante os laboratórios. Mesmo que tais movimentos tivessem sido inspirados pelas palavras, no momento em que elas ocuparam seu lugar, pareciam destacadas da cena.

“Percebe-se que, na atualidade, muitos atores apresentam dificuldades em interpretar oralmente um texto escrito, em enunciá-lo em cena. (...) Pois, desde o advento da escrita, foi se abrindo um abismo entre o texto escrito, a comunicação oral e o corpo: é como se a palavra tivesse ficado fixada apenas em sua forma escrita e perdido sua corporeidade.(...) A escrita ocultou a vocalidade e a corporeidade inerentes ao texto: Havia, então, uma integração entre os corpos e as palavras, formando um conjunto que sofreu uma dicotomia com o surgimento da escrita e com os paradigmas então conformados.”⁶⁵

“Transformar a palavra escrita numa vocalidade que emana poeticamente do corpo constitui um processo. Um processo de apropriação e sensibilização das palavras escritas pelo autor, num procedimento que é corpóreo e não apenas mental, como uma memorização intelectual de conteúdos. (...) Para essa recriação, as palavras devem ser experienciadas em todo o corpo, reverberadas segundo os valores da voz, através da exploração dos diferentes ângulos que detém. (...) A palavra escrita deve ser experimentada em sua

⁶³ LOPES, *apud* MARTINS, Janaína Trasel, p. 143

⁶⁴ SETTI, Isabel, p.28

⁶⁵ MARTINS, Janaína Träsel, p. 141

*totalidade física, imaginária e energética. O texto escrito deAve ser internalizado pelo corpo do ator para que seja repercutido com organicidade.*⁶⁶

É claro que isso demanda tempo, e nosso processo foi interrompido justamente nesse ponto. Mas essa dificuldade, talvez, já tenha sido provocada pelo ponto de partida, pois, ao invés de já trazer o texto decorado à cena, começamos pelas improvisações apenas corporais. O problema, na minha opinião, não é o processo em si - pois é bastante comum que se faça laboratórios de improvisação sem que se utilize a palavra - , mas a forma como a palavra foi inserida no momento seguinte: já com a tensão de se fechar a cena. Depois percebi que já temos incorporado, como procedimento, essa separação. Como observa Isabel Setti⁶⁷:

“Se construímos atmosferas buscando tessituras poéticas, se partimos da multiplicidade de significados, se experimentamos uma conexão com o poder encantatório da palavra, se vamos para o palco com o texto decorado ou levamos o papel nas mãos ao ensaiar a cena, cada ponto de partida inaugura um plano de investigação que produzirá diferentes relações entre o sujeito que fala, aquilo que ele diz e a experiência do espectador.

(...) A separação das disciplinas, especialmente Corpo, Voz e Interpretação, se nos ajuda a focar aspectos da investigação e organiza procedimentos, por outro lado cria forte dificuldade para o aluno de integrar, num todo dinâmico, a riqueza e complexidade de suas experiências. Essa separação colabora para a permanência da idéia de que há um corpo que produz uma voz e não um corpo que, em sua integridade, é também sonoro. O conjunto de ossos, tecidos, cavidades, cartilagens e músculos que produzem o som está em plena conexão com os outros ossos, tecidos, cavidades, cartilagens e músculos que precisam atuar solidariamente na produção deste som. Há sempre um processo de transformações que se realizam em cadeia até alcançar a totalidade da ação expressiva.”

Da mesma forma, também observa Janaína Trasel Martins⁶⁸:

“A experiência do pensamento e da linguagem transferiu-se definitivamente do corpo para a cabeça: a consciência de quem sou instalou-se no cérebro e a função do corpo passou a ser a de transportar o ser que pensa, logo, existe”. (LOPES, 1997:30) Desse

⁶⁶ MARTINS, Janaína Träsel p. 144

⁶⁷ Op. cit. p.30

⁶⁸ Op. cit., p.143

modo, devido a essas acomodações culturais, além de ter ocorrido uma dicotomia da escrita com o corpo/voz, houve uma dicotomia com o próprio corpo, na medida em que ele foi separado em partes para a sua análise: a experiência do corpo era um fato psíquico e estava dissociada da totalidade que o envolve e constitui.”

Percebi que essa separação já está tão integrada a nossa cultura que não percebemos mais a fragmentação que nos cerca. Então, o passo adiante nessa pesquisa seria entender o corpo de cada fala, não apenas em termos gerais, mas a cada verso.

O que fizemos foi esboçar o jogo entre Romeu e Julieta nesse momento do texto, buscar o estímulo que move o objetivo de cada personagem em relação ao outro. A partir dessa compreensão, uma *mise-en-scène* foi criada, e todo o texto encaixado nesse mesmo jogo.

Nesse procedimento, observou-se pouco espaço para nuances, ou para uma interlocução com o público. Era uma dança executada com palavras, mas cujas palavras não influenciavam no próximo passo. Claro, isso não acontecia o tempo todo - em alguns momentos, as falas estavam diretamente ligadas ao corpo - e nesses instantes a relação com o público se reestabelecia. O jogo, portanto, deveria ser ancorado em cada palavra, para que cada uma delas liberasse de seu contorno a potência que encerra, e nesse movimento, o conteúdo adequado chegaria ao interlocutor, o público. Não apenas pelo fato do texto ser direcionado a ele, mas pela precisão do que cada palavra significa e portanto, ao ser dita, reverbera. Isso, é claro, não é mais um desenho cênico. Não é modulação. Como observa Peter Brook,⁶⁹

“(...) quando comecei a trabalhar com Shakespeare, acreditava até certo ponto na possibilidade de uma música clássica das palavras, onde cada verso possuía seu som correto, apenas com leves variações; depois, a experiência prática me ensinou que isso era absoluta e totalmente falso. Quanto mais musical for a sua abordagem de Shakespeare - ou seja, quanto mais sensível você for à música -, tanto mais verá que não existe maneira, a não ser por puro pedantismo, de fixar a música de um verso. É simplesmente impossível. Do mesmo modo, um ator que tenta predeterminar sua performance pratica um ato antívida. Embora tenha que observar certa coerência no que está fazendo para que a interpretação não se torne caótica, à medida em que fala cada verso pode reabrir-se para uma nova música, em torno desses pontos de radiação.”

⁶⁹ Op. cit. p.132

Talvez a palavra “radiação” seja a chave. A partir de uma apropriação física do texto, a partir da corporificação de cada verso, a partir da consciência do efeito de cada palavra em si e no outro, abre-se campo para outra atmosfera.

“O espaço poético não pertence a nenhum dos jogadores. Instaura-se. É energia que conecta. É compartilhamento.

No teatro, lugar por excelência de construção e experimentação de linguagens, nada está circunscrito ao indivíduo. A dinâmica da comunicação acontece ao criar-se o campo ativo entre dois atores, entre ator e público ou entre atores e público.

(...) A voz está a serviço do ato que se quer compartilhar. (...) Ela é fruto da totalidade do ser em escuta. Do estado pleno de atenção. De nervos expostos, disponíveis para reagir aos estímulos em tempo presente.”⁷⁰

Tais considerações, além de serem uma reflexão acerca da pesquisa realizada, buscam abrir perspectivas para passos futuros. Caso essa investigação tenha continuidade, a pergunta inicial seguirá adiante, porém com maior precisão: seria uma busca pelo corpo de cada palavra. E pelo que está além dela.

De qualquer maneira, esse mergulho no universo Shakespeariano me fez ver somente o contorno da ponta do seu imenso iceberg, ou por melhor dizer, de seu oceano. Essa pesquisa espelha sua obra: é concreta o suficiente para que possamos apalpá-la, mas com aspectos que ultrapassam nossa possibilidade de entendimento completo: talvez sua abrangência só se dê um outro nível, além do que possamos dizer, ou medir.

“a importância de um pedaço de carvão, para nós, começa e acaba com sua combustão, fornecendo luz e o calor que precisamos. Shakespeare, para mim, é isso. Shakespeare é um pedaço de carvão que está inerte. Posso escrever livros e conferências sobre a origem do carvão - mas meu interesse real no carvão é numa noite fria, quando preciso me aquecer. Levado ao fogo, ele se torna o que realmente é. Só então revela seu potencial.”⁷¹

Ele me aqueceu por três meses. Despertou paixões, elucidou conceitos. E, sendo carvão, também é fogueira potencial. Então que esse seja apenas um começo de muitos e muitos delírios embalados pela música do bardo, atual desde sempre, farol apontando ao que somos: cheios de luz e sombras, matéria semelhante à dos sonhos.

⁷⁰ SETTI, p.31

⁷¹ BROOK, p.134

BIBLIOGRAFIA e OBRAS DE REFERÊNCIA

Artigos e dissertações

ALEIXO, Fernando. *A voz (do) corpo: memória e sensibilidade*. Revista Urdimento, vol. 6, p. 148-163

BERTIN, Marilise Resende. *Traduções, adaptações, apropriações: Reescrituras das peças Hamlet, Romeu e Julieta e Otelo, de William Shakespeare*. Universidade de São Paulo, FFLECH, 2008

KAHN, François. *Reflexões sobre a prática da memória no ofício do ator no teatro*. Sala Preta. Revista de Artes Cênicas, número 9. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, 2010

MARTINS, Márcia A. P. *A tradução do drama shakespeariano por poetas brasileiros*. Juiz de Fora: IPOTESI, v. 13, n. 1, p. 27 - 40, jan./jul. 2009

MARTINS, Janaína Träsel. *A relação entre o texto escrito e a vocalidade no teatro: contribuições a partir de Paul Zumthor*. Revista Urdimento, Vol. 6, p. 141-148

PANORÂMICO, Cia. Elevador de Teatro. *Revista Sobe?*. Número 1. São Paulo, 2011 (disponível em: http://www.elevadorpanoramico.com.br/downloads/Revista_SOBE_primeira_edicao.pdf)

SETTI, Isabel. *O corpo da palavra não é fixo. deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços*. Sala Preta. Revista de Artes Cênicas, número 9. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas ECA/USP, 2010

Livros

BERRY, Cicely. *The actor and the text*. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 1992

BORGES, Jorge Luis. *Nove ensaios dantescos & a memória de Shakespeare*. São Paulo: Cia das Letras, 2011

BLOOM, Harold. *A invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo galpão, diário de montagem*, 4v. Editora UFMG, 2003

BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Civilização Brasileira, 1995

_____. *A porta aberta*. Civilização Brasileira, 2010

FRYE, Northop. *Sobre Shakespeare*. São Paulo: Edusp, 1999

GROTOWSKI, J. *O Teatro Laboratório de Jerky Grotowski 1959-1969*. Trad. Berenice Raulino. 1o edição, São Paulo: Editora Perspectiva/Sesc-SP, 2007.

KERMOD, Frank. *A Linguagem de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Record, 2006

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003

LINGS, Martin. *A arte sagrada de Shakespeare*. São Paulo: Polar, 2004

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. The Arden Edition of Works of William Shakespeare. London / New York: Routledge, 1994.

_____. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM POCKET, 1999.

_____. *Romeu e Julieta*. Tradução de Oliveira Ribeiro Neto. Minas Gerais: Editora Villa Rica, 1997

_____. *Romeu e Julieta*. Tradução de Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940.

_____. *Romeu e Julieta*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

_____. *Romeu e Julieta*. Tradução de Christine Röhrig.

_____. *Obra Completa Volume I*. Tradução de F. Carlos Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1969

Filmes

LUHRMANN, Baz. *Romeu e Julieta* de William Shakespeare. Direção de: Baz Luhrmann. Intérpretes: Leonardo DiCaprio e Claire Danes. Texto de: Baz Luhrmann e Craig Pearce. Fox, 1996.

MADDEN, John. *Shakespeare apaixonado* de Marc Norman e Tom Stoppard. Direção: John Madden. Intérpretes: Gwyneth Paltrow e Joseph Fiennes. Texto de: Marc Norman e Tom Stoppard. Miramax/Universal/Bedford Falls Company Films, 1998.

ZEFFIRELLI, Franco. *Romeu e Julieta* de William Shakespeare. Direção de Franco Zeffirelli. Intérpretes: Leonard Whiting, Olivia Hussey. Texto de: Franco Brusati, Franco Zeffirelli, Masolino D'Amico. Twentieth Century Fox, 1968.

JOSÉ, Paulo. Grupo Galpão Em Londres - *Romeu & Julieta No Globe Theatre*. Direção de Gabriel Vivela e Paulo José. Intérpretes: Beto Franco, Chico Pelúcio, Eduardo Moreira, Fernanda Vianna, Inês Peixoto, Júlio Maciel, Antônio Edson. 2003