



NUNES MELO, Sergio. *R & J Shakespeare – Juventude Interrompida: ressonâncias do Renascimento. Salvador: UFBA. UFBA; Professor Adjunto 1.*

RESUMO

Esta comunicação discute a montagem brasileira de *R & J Shakespeare – Juventude Interrompida*, adaptação de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, por Joe Calarco – observada por este pesquisador algumas vezes entre 2011 e 2012. A comunicação é uma investigação narrativa de cunho fenomenológico que examina a montagem carioca, dirigida por João Fonseca, à luz da história cultural recente, levando em conta principalmente o meme da interdição da homoafetividade tanto no Renascimento quanto hoje. Analisando a própria adaptação, a poética de sua encenação brasileira, as atuações, a trilha sonora, os aspectos visuais e o contexto social, a comunicação argumenta que o evento teatral em questão atualiza as práticas originais visto que, combinando um tema trans-histórico com questões prementes sem recorrer à ilustração de uma questão politico-doutrinária, tem promovido um impacto significativo nas plateias de várias culturas teatrais do país. Assim, a comunicação se insere numa discussão acadêmica vigente que visa responder o que as montagens shakespearianas contemporâneas nos ensinam sobre os textos dramáticos.

Palavras-chave:

Shakespeare em performance: adaptação de Joe Calarco: encenação brasileira: história cultural recente

ABSTRACT

This paper discusses the Brazilian production of Shakespeare's *R & J*, Joe Calarco's adaptation of Shakespeare's *Romeo and Juliet* – a production observed by this researcher multiple times between 2011 and 2012. The paper is a narrative enquiry from a phenomenological perspective and examines the production directed by João Fonseca in the light of recent cultural history, taking into consideration chiefly the meme of the interdiction of homoaffectivity both in renaissance and today. Analysing the adaptation itself, the acting, the sound track, the visual aspects, and the social framework of the theatrical event, the paper argues that the staging at issue actualizes the original practices given that, in combining a transhistorical theme with pressing issues without resorting to the illustration of a political statement, it promotes a substantive impact on the contemporary audiences of several theatrical cultures across Brazil. In so doing, the paper emerges from a current academic discussion that aims to answer what contemporary Shakespearian stagings teach us about the dramatic texts.

Keywords:

Shakespeare in performance: Joe Calarco's adaptation: Brazilian staging: recent cultural history

“Como espectadores, precisamos da memória para experienciar a diferença e a semelhança.”

Linda Hutcheon

A memória do texto dramático como transcendência

Esta comunicação discute a memória do texto dramático como transcendência, isto é, seu foco é a trans-historicidade do texto – especificamente, a trans-historicidade de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, tal qual se apresenta numa adaptação contemporânea. Visto tratar-se de um tema polêmico em tempos pós-modernos, nos quais, via de regra, se exalta a relatividade, é necessário localizá-lo dentro das discussões acadêmicas vigentes. Cumpre notar que o fato de Shakespeare ser o autor mais encenado do mundo faz com que essas discussões reverberem como base teórica de toda a literatura dramática e sua relação com a cena.

Os pesquisadores shakespearianos polarizam-se quanto à relação que as peças do bardo mantêm com suas encenações contemporâneas. Alan C. Dessen divide esses estudiosos entre “historiadores” e “modernistas”. Classificando-se como um “historiador”, defende “os ativos valiosos em se resgatar a ‘lógica’ original da ‘apresentação’.” (1984, p. 156). Os “historiadores” acreditam que a materialização dos insumos do passado, por si só, dá conta de uma encenação no presente. No outro polo, estão acadêmicos que defendem que o texto dramático não contém objetividades que possam ser transferidas para a encenação, a soberana da presentificação teatral de um texto. Desse modo, somente os insumos do presente abarcariam a materialização de uma peça, por mais separada temporalmente que essa esteja de nós. W. B. Worthen argumenta que, se for “possível resgatar temas da aurora da era moderna na performance contemporânea, [lhe] parece, (...) na melhor das hipóteses, uma questão em aberto.” (2003, 65-6).

Aproveitando a “questão em aberto” sugerida por Worthen, argumento que ambos os polos da discussão têm pontos relevantes uma vez que nenhum evento teatral que prometa a encenação de um texto dramático shakespeariano – utilizando-se, portanto, de um dos capitais culturais mais prestigiosos do mundo – pode prescindir de insumos do passado ou do presente. Se pensarmos na lógica original da apresentação de uma típica tragédia renascentista, nos vem à mente, de imediato, um texto que entretece fios de tragicidade e comicidade mas que, encaixando-se em seu gênero, tem desfecho sangrento. Uma vez que a relevância dos insumos do passado tem sido um bode expiatório ideológico da contemporaneidade, compete salientar que um dos críticos mais importantes do logocentrismo, Jacques Derrida, observa que “[a r]eação, o reacionário, ou o

reativo não passam de interpretações da estrutura da herança [pois] (...) [o] ser daquilo que somos é, antes de tudo, herança, quer se goste ou se saiba disso ou não.” (1994, 54).

Seguindo os passos de Derrida e, por isso mesmo, optando por uma postura alternativa à de um dos lados da oposição binária, retomo a pergunta retórica de Josette Féral num texto em que faz uma distinção entre teatro dramático e performance: “Mas esse teatro está realmente morto, apesar de todas as declarações que afirmam seu fim?”. (2008, 199). O teatro dramático está obviamente vivo – e por três razões, cada uma delas relacionada a um dos sustentáculos do tripé que é o fenômeno teatral: por um lado, espectadores de diversas culturas teatrais desejam ver a materialização de textos clássicos; por outro lado, inúmeros praticantes de teatro ou são atraídos por esses textos ou se dispõem a corresponder aos anseios desse público; e, por fim, a crítica continua a pensar a relação entre texto e encenação porque cada época engendra inexoravelmente suas próprias leituras. Mostrando ceticismo em relação a certas montagens, John Russell Brown põe em questão “se os atores servem à história [de uma determinada peça] na medida que essa se desdobra”. (2008, p. 213).

Como a crítica constitui uma interface do evento teatral, é necessário um critério de avaliação para a relação entre texto e encenação, a qual também é um critério de leitura – sobretudo quando se trata de uma adaptação, que é uma criação com a qual nos relacionamos pela memória de um texto pré-existente. Encontro na perspectiva neo-kantiana do filósofo da Arte Paul Crowther um critério compatível com a *Desconstrução* embora somente a primeira vertente problematize o valor da obra de arte. Justifico a aproximação dessas duas vertentes porque, afrontando-se a questão à luz da *Desconstrução*, há que se promover uma relação interativa (não-oposicional) entre o texto dramático e a encenação, e essa interação só tem ressonância no trans-histórico, isto é, a dinâmica de concretizações que dialogam necessariamente com a História sem abrir mão da atualidade. Crowther pondera que as obras de arte têm duas categorias históricas: “o posicionamento sincrônico”, isto é, “características em comum com outras formas da produção cultural contemporânea” e “o posicionamento diacrônico”, que se refere a “estilos, valores e fontes da história precedente.” (2002, 95-9). Obviamente, cada um pode fazer o que bem entender com qualquer referência, inclusive vender como adaptação uma montagem que dela apenas use cinicamente o capital cultural. Mas a lei do trans-histórico, embora possa ser desobedecida, não pode ser alterada quando se pretende transcender suas condições de produção de modo a ter o reconhecimento de seu valor enquanto obra de arte.

A adaptação de Joe Calarco

R & J de Shakespeare, de Joe Calarco, é um desses casos de recriação de uma obra cuja abrangência do tema que põe em relevo ultrapassa superlativamente

as fronteiras de sua cultura teatral originária – Nova York. O texto já foi montado em países tão díspares como o Brasil, a Austrália e o Japão. Tratando-se de uma peça que transpõe Verona para uma escola católica num tempo mais próximo do nosso, desdobrando o conflito dos Capuletos e Montéquios em personagens de alunos reprimidos que representam os amantes emblemáticos, deve-se reconhecer que o tema contemporâneo da homoafetividade, embora potencializado nessa adaptação, não está de todo descartado nas práticas originais. Ainda que a convenção de jovens de voz branca interpretando papéis femininos estivesse completamente assimilada na Inglaterra da aurora da Idade Moderna, sempre houve margem para que se enxergasse, através do travestimento, aquilo mesmo que o recurso da alteração da aparência de gênero buscava anular, ou seja, a interação romântica de pessoas do mesmo sexo. Porém, ainda que sutilmente presente na textura das encenações do Renascimento inglês, o homoerotismo não é um tema da dramaturgia da época porque, sendo um crime passível de pena de morte sob a rubrica genérica de “sodomia”, era um tabu irrepresentável. Por isso, o foco desta comunicação é que uma montagem de impacto até no interior do Brasil pode ser *queer* e atrair um público abrangente e até mesmo *mainstream* porque – argumento – é, antes de tudo, trans-histórica.

Em seu livro seminal sobre os cinco séculos de continuidade dos motivos do romance de cavalaria na literatura inglesa da Idade Média ao Renascimento, Helen Cooper, ainda que nunca utilize o termo “trans-histórico”, o implica inequivocamente (2004, 4): “embora os motivos do romance de cavalaria permaneçam superficialmente os mesmos, às vezes até mesmo no detalhe verbal, o uso e o entendimento deles mudam com o tempo.” O que a adaptação de Calarco faz é exatamente alterar alguns temas do texto original, colocando-os em relevo e dando-lhes um enfoque filtrado por insumos do presente – que ressignificam os insumos do passado, tornando-os mais explicitamente comunicativos com o público. Seguindo a tendência das culturas teatrais alternativas estadunidenses de fazerem teatro ativista, Calarco recontextualiza o tema da interdição do amor entre dois jovens de clãs opostos e o reconfigura como a interdição do amor entre dois jovens do mesmo sexo sob a pressão do preconceito social. O tema da interdição do original de Shakespeare é multiplicado na adaptação de Calarco: além da interdição do enlace dos amantes de Verona, há também a interdição do próprio livro *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, que os alunos apenas manuseiam e leem secretamente depois que o turno escolar termina, e finalmente há a interdição do amor entre os dois jovens estudantes que precisam da representação para darem vazão a um relacionamento marginal.

A montagem brasileira dirigida por João Fonseca

A montagem de João Fonseca situava o cenário e o figurino nos anos 50. Desde o início, o público era levado a associar a encenação ao filme *Sociedade dos*

Poetas Mortos, um clássico que retrata o tema da interdição da própria arte teatral e cuja resolução para um impasse insolúvel do enredo também é o suicídio. A entrada em cena dos jovens estudantes, um a um, com movimentos uniformes e precisos que marcavam a rígida disciplina de uma escola católica de algumas décadas atrás, estabelecia a atmosfera de repressão do ambiente que eles, sob focos de luz direta contra um fundo escuro, pareciam iluminar. Esse efeito pictórico de *chiaroscuro* reforçava o contraste entre as pulsões de Eros e Thánatos. Assim, a luz elétrica, inexistente nas práticas originais, reforçava uma objetividade do texto enquanto tirava proveito de um recurso tecnológico do presente.

Nessa introdução, o patriarcalismo – subentendido no Renascimento uma vez que a transmissão hereditária do patrimônio se dava através da mulher, vista sobretudo como uma reprodutora – se diluía na pura luta entre o amor e o ódio. O estabelecimento das convenções não deixava dúvida quanto à passionalidade que estava por vir. Assim, quando o livro, tirado de uma gaveta, foi descoberto de um pano amarelo ouro, ouvia-se a canção “Hawkmoon 269”, com seu refrão inteligível até por espectadores cujo domínio de inglês fosse bem básico (“I need your love.”) e com a marca de intensidade radical da banda U2.

A radicalidade também se patentizava pela obscenidade e pela violência: a orgulhosa exibição de machismo, com a qual os Montéquios se divertiam, progrediu até a brutalidade do poder patriarcal na cena do combate. A auto-importância e a intolerância, parâmetros de normatividade opostos ao comportamento desviante da homoafetividade, foram notoriamente expressas na multiplicação do número de atores em algumas representações de duas personagens particularmente poderosas. Primeiramente, o monólogo de Escalus foi interpretado pelos quatro atores. Mais tarde, o pai de Julieta foi interpretado por três atores que se dirigiram à jovem para lhe comunicar uma imposição.

Por fim, um exemplo extraordinário de reminiscência reativada por um insumo do presente foi uma fala que trouxe à tona um meme habitual para os renascentistas: a peste. Quando Frei Lourenço perguntou a Frei João por que a carta não tinha sido entregue a Romeu, esse se justificou alegando o medo que todos tinham da infecção. Numa época em que não há tantas pestes como no Renascimento, essa referência dificilmente fisga a emoção do espectador. Porém, numa adaptação que põe em relevo o homoerotismo, é quase impossível não nos lembrarmos de pessoas sob os cuidados de infectologistas, vítimas da peste por metonímia nos dias de hoje: o HIV. Desse modo, o complemento do título da montagem brasileira foi apropriado pois se tratava da representação de juventude interrompida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BROWN, John Russell. "Learning Shakespeare's secret language: the limits of performance studies." *New Theatre Quarterly* 24:3 (August, 2008) 211-221.

COOPER, Helen. *The English Romance in Time: Transforming Motifs from Geoffrey of Monmouth to the Death of Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2004. 542 p.

CROWTHER, Paul. *The Transhistorical Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 218 p.

DERRIDA, Jacques. (1993) *Specters of Marx: The State of the Debt, the Word of Mourning, and the New International*. Tradução de Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994. 256 p.

DESSEN, Alan C. *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. 204 p.

FÉRAL, Josette. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo." Tradução de Lígia Borges. *Sala Preta*, No. 8, 2008, p. 197-210

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006. 256 p.

WORTHEN, W. B. *Shakespeare and the force of modern performance*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, vii + 274 p.