

Nós e Shakespeare: caminhos entre o teatro elisabetano e a favela carioca

JOANA ANGÉLICA LAVALLÉ DE MENDONÇA SILVA^{1*}

O presente artigo visa refletir sobre as possíveis contribuições que o estudo da arquitetura do teatro elisabetano pode trazer para a encenação contemporânea da obra de William Shakespeare (1564-1616). Mais especificamente, visa contribuir para a concepção artística de cenografias de adaptações brasileiras desta obra, sua utilização e intensificação de relações de proximidade e encontro com o público. Este artigo integra uma pesquisa maior a respeito de cenografias contemporâneas inspiradas na obra shakesperiana, a partir da visão de grupos teatrais brasileiros que estrearam em diferentes cidades: Ouro Preto, Salvador e Rio de Janeiro. Este olhar permite a busca por semelhanças e diferenças entre as cidades e seus repertórios de signos que produzem práticas culturais híbridas e diversas insinuadas numa vasta produção artística e global.

O teatro de Shakespeare

Como abordagem introdutória, nos valeremos de estudos acerca da cena shakespeariana que proporcionem compreensão da prática artística no espaço teatral elisabetano. Por teatro *elisabetano* entende-se uma forma de teatro público própria da Inglaterra de fins do século dezesseis (início do reinado de Elizabeth I, daí a origem do termo) e início do século dezessete, onde fomentam-se mutuamente a arquitetura, a dramaturgia e uma determinada forma de atuação, de acordo com Anne Surgers (2003).

Observou-se que, conforme afirma Muriel Cunin (2008), houve um *boom* de construção de teatros na cidade de Londres dos anos 1590, devido a uma crescente demanda de espectadores. Representações aconteciam praticamente todos os dias da semana, com enorme afluência de público. As apresentações reuniam em torno de três mil espectadores, no entanto suas dimensões mantinham proporções adequadas à escala humana. O caráter de um momento de intensa atividade teatral era reconhecidamente popular.

^{1*}Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

¹ Bolsista de Mestrado da Capes

Os teatros públicos da época elisabetana apresentaram similaridades que o levaram a se constituir como uma tipologia arquitetônica, Estes edifícios, entre eles o *The Globe*, apresentaram como características gerais:

- a forma poligonal ou de aparência circular da planta baixa,
- a presença do pátio interno a céu aberto,
- a plateia em diferentes níveis,
- o avanço do proscênio, que se estende para o meio do pátio, tornando-o mais próximo dos espectadores.

No palco haviam colunas pintadas suntuosamente imitando mármore. O palco ao ar livre, sob a luz do dia constitui uma relação diversa da cena com os espectadores, que compartilham a mesma realidade física que os atores.

A prática teatral nesta configuração arquitetônica não perdurou significativamente no tempo, sendo suplantada pela supremacia do teatro à italiana.

“O modelo italiano (...) se baseia em uma separação entre a realidade e a ficção, e em uma ilusão de realidade dada visualmente, através do cubo e da perspectiva. O princípio que une a sala à cena elisabetana, em outros termos, que une o real à ficção representada, é oposto ao princípio italiano. Essa diferença de modelos de representação está, certamente, inscrita no espaço.” (SURGERS, 2006: 123)

No capítulo *La scène élizabéthaine, une allegorie du Monde*, Surgers trata ainda da potência de espacialidade presente nas palavras dos personagens shakesperianos. A referida autora chama a atenção sobre a ação da retórica das imagens como cocriadora do espaço no texto proferido, no momento do espetáculo junto aos espectadores do teatro elisabetano. Neste momento, o espectador acaba por fazer parte da construção da visualidade dos espaços da cena através do apelo constante à sua imaginação, por meio da ação da retórica do texto proferido pelos atores. Deste modo, se aproximam e se comunicam o lugar da ficção e o lugar da representação.

Esta participação do espectador se dá a partir dos estímulos trazidos pela dramaturgia shakespeariana interpretada pelos atores por meio de seus respectivos personagens no momento do espetáculo. Uma correlação entre o textual, o visível e o imaginário.

Podemos pensar que o trabalho sobre o espaço revela redes de sentido que não são exclusivas do espaço cênico. Deste modo, estas redes não necessariamente precisam ser explicitadas ao pé da letra por meio da cenografia ou da representação, mas devem ser levadas em conta numa criação cenográfica. Elas também podem fazer avançar na apreciação da encenação por parte do espectador, e na sua fruição artística como aquele que a completa livremente com a sua imaginação. A despeito do predomínio do uso do palco à italiana e sua respectiva lógica ilusionista, herança do Renascimento, podemos constatar a importância da atividade artística da cena elisabetana por meio de sua influência nas experiências teatrais contemporâneas.

Nós e Shakespeare: uma abordagem antropológica?

A existência da *Global Shakespeares*, uma rede mundial de estudos, com registros iconográficos e em vídeo e de encenações shakesperianas por companhias teatrais de diversas nacionalidades, nos demonstra o desejo de reelaboração permanente desta obra em contextos contemporâneos, bastante diversos da cena "original". Na era pós-internet tem-se a possibilidade de serem partilhadas amplamente estas misturas, as trocas, as traduções que se dão de modo particular. Um mergulho nas práticas culturais de inúmeras cidades, por meio de conexões, analogias e contrastes que buscam iluminar o momento atual no contexto da globalização e do circuito eletrônico de informação que produz trocas e recriações em várias dimensões. Textos, sons e imagens buscam compor um acervo de práticas artísticas contemporâneas em torno desta obra seiscentista.

No decurso da pesquisa sobre montagens de Shakespeare por grupos teatrais brasileiros, muitas vezes nos deparamos com o desenvolvimento de uma perspectiva não exclusivamente eurocêntrica a respeito desta obra. O fato de estarmos em meio a culturas onde historicamente acontecem mesclas, negociações, atritos entre matrizes europeias, indígenas e africanas, abre a possibilidade de um enfoque intracultural a partir da comparação da obra shakesperiana por grupos teatrais de diferentes cidades brasileiras e suas respectivas visualidades.

A respeito destas possibilidades de "trocas culturais", nas palavras de Pavis:

(...) é difícil captar uma identidade cultural sem emitir uma hipótese sobre a troca cultural, sobretudo a transferência entre cultura-fonte e cultura-alvo, quando uma

manifestação cultural, como por exemplo um espetáculo, é transferida de um lugar para outro." (PAVIS, 2005:263)

Voltar o olhar para esta produção cultural reunida é, portanto, um processo de diálogo entre repertórios, linguagens, estéticas, que aponta para adaptações de Shakespeare como elemento de encontro que coloca em conexão textos, lugares, povos. Para estas reflexões tomaremos como estudo de caso a montagem de *Os dois cavalheiros de Verona* pelo grupo teatral carioca *Nós do Morro*, após uma breve apresentação do percurso do grupo.

O grupo Nós do Morro: "uma intromissão..."?

A arte e o teatro na história do grupo teatral carioca *Nós do Morro* se apresentaram como possibilidades de transformação, materializadas na busca de um espaço para o teatro na favela. A Favela do Vidigal, uma das maiores favelas da cidade do Rio de Janeiro, é o local de origem e sede do grupo. Situada no Morro Dois Irmãos, beira os bairros do Leblon e São Conrado, áreas das mais valorizadas pelo mercado imobiliário, o que acarreta enormes contrastes sociais.

Em vinte anos de atuação o *Nós do Morro* selou um forte pacto entre palco e plateia vidigalenses. Fundado em 1986, por Guti Fraga, Fred Pinheiro, Fernando Mello da Costa e Luiz Paulo Corrêa e Castro, atualmente o grupo conta com a participação de trezentos integrantes, entre crianças, adolescentes e adultos. A iniciativa começou tímida, mas aos poucos conquistou a comunidade, que hoje forma uma plateia fiel, presentes nas temporadas de até quatro meses dos espetáculos montados e apresentados pelo grupo no *Teatro do Vidigal*.

Uma breve retrospectiva contará um pouco sobre aqueles primeiros anos de vida. Nos anos oitenta circulavam pelo Vidigal diversos tipos de personagens. Os que moravam nos prédios, parte inferior da encosta do morro, era o pessoal da classe artística (...). Os casarões eram ocupados por famílias mais abastadas e tradicionais, subindo a encosta, crescia a favela.

Os moradores mais pobres ocupavam barracos nas partes média e alta do morro. O grupo surge a partir do diálogo estabelecido entre alguns artistas residentes no Vidigal e os jovens considerados pertencentes à comunidade "favelada", entre eles Luiz Paulo Corrêa e Castro. Guti Fraga, Fernando Mello e

Fred Pinheiro troca a "praça" profissional dos teatros do "asfalto" carioca, pelo projeto de difundir e democratizar no Vidigal o acesso à arte.

(...) as primeiras produções do Nós do Morro tinham que ser cheias de vida e vibrantes. Isto porque o grupo de artistas fundadores junto com alguns jovens da favela, interessados em aprender teatro, tinham o desafio de conquistar uma plateia formada por indivíduos que sequer haviam colocado os pés em um teatro (...)

(...) O movimento (...) transforma-se aos poucos num movimento próprio da comunidade/favela, porque passa a ser produzido por ela e para ela. (COUTINHO, 2008:194-195)

Neste ensaio Marina Henriques Coutinho (2008) afirma que o teatro do *Nós do Morro* reflete com legitimidade a cultura local, a cultura da favela do Vidigal. Ela enfatiza nesta experiência de implementação do *teatro* na favela -tanto o lugar físico propriamente dito quanto a atividade artística que nele acontece- a cumplicidade estabelecida entre o palco e a plateia.

O grupo alterna o desenvolvimento de uma dramaturgia própria, baseada no cotidiano e em personalidades locais, com a montagem de textos considerados clássicos da história do teatro ocidental. Predominantemente na trajetória de sua atividade teatral o grupo apresenta como *locus* da cena a favela carioca, direta ou indiretamente referenciada, o que possivelmente ocasionou a referida proximidade e cumplicidade com o público, mesmo ao revisitar autores historicamente consagrados no teatro ocidental como Shakespeare.

As montagens e adaptações inspiradas em Shakespeare estão presentes no percurso do grupo em diversos momentos. As misturas de personagens de diferentes extratos sociais, e das linguagens erudita e popular estão presentes desde a constituição do texto desta dramaturgia de origem. Podemos traçar um paralelo com características da sociedade local, que notadamente e por diversas razões se estendem a toda a cidade do Rio de Janeiro?

Em *Burro sem rabo....*, o grupo parte de uma construção dramaturgicamente que aproxima temporalidades distintas, ao traçar paralelos entre personagens da época elisabetana e personagens da atualidade.

Ao realizar a montagem de *Sonho de uma noite de verão: uma intromissão do grupo Nós do Morro no mundo de Shakespeare* (2004), com direção de Fernando Mello da Costa, a própria escolha do título já nos fala de uma opção por uma perspectiva interculturalista. Ao

frisar o nome do grupo (nome que inclui uma localização geográfica e a ênfase na coletividade) no título, trata-se de algum modo de particularizar uma obra de teor universal.

Os dois cavalheiros de Verona (2006), com direção de Guti Fraga, Fátima Domingues e Miwa Yanagizawa fez parte do Festival The Complete Works em Stratford-upon-Avon, cidade natal de Shakespeare. Culminou nesta montagem um processo de parceria com a Royal Shakespeare Company, iniciado despretensiosamente e com propósito de intercâmbio a partir de oficinas.

Nos termos do dramaturgo do grupo, Luiz Paulo Corrêa e Castro, em depoimento para o livro *Nós do Morro, 20 anos*:

"(...) Eu acredito na ponte para o clássico. Shakespeare acabou se tornando um autor pouco acessível, o que é uma visão completamente errada do seu trabalho. Ele escrevia para o povo. Do conde ao mendigo, havia espaço para todo mundo no teatro. Então, ele não tem nada de erudito. A distância é apenas temporal e de linguagem. É claro que um escritor de 1500 vai falar de um jeito diferente, mas a distância não é (...) intransponível.

(...) Shakespeare (...) era um desejo antigo nosso. Partimos da premissa de que usaríamos linguagem própria (...). Mantivemos, porém, o jogo de imagens criado por Shakespeare através do próprio verbo. As histórias (...) estão presentes no morro e em qualquer lugar. "

Conforme o relato de Coutinho (2008), a trajetória do grupo é notadamente marcada pela busca da implementação deste palco localizado na favela, feito inicialmente pelos (e para os) seus moradores. A construção de uma sede própria, após a ocupação de vários espaços como uma igreja desativada e os fundos de uma escola municipal, em 1996 o grupo inaugurou o Teatro do Vidigal com capacidade para oitenta pessoas. Para Coutinho (2008), "naquele lugar aconteceram, nas palavras de Peter Brook, verdadeiras "explosões de vida". Aquelas que o autor cita como presentes no Teatro Rústico:

É sempre o teatro popular que vem salvar a situação. Através dos tempos ele tem tomado muitas formas e todas com um só traço em comum: uma aspereza. Sal, suor, barulho, cheiro: o teatro que não está dentro de um teatro (...) Teatro em quartos de fundo, quartos de sótão, em celeiros; espetáculos de uma noite só, o lençol rasgado pendurado na entrada, o biombo gasto para esconder as rápidas mudanças de roupa-e assim: um único termo genérico, teatro, compreende tudo isto além dos lustres cintilantes dos teatros ricos. Já tive muitas discussões abortivas com

arquitetos empenhados na construção de novos teatros, tentando, em vão, encontrar palavras para comunicar a minha convicção de que não é uma questão de construções boas ou más: um lugar lindo talvez nunca provoque explosões de vida, enquanto que um salão qualquer pode ser um lugar muito vivo (...). (BROOK, 1970:65) "

Os dois cavalheiros de Verona

A data de criação da comédia *Os Dois Cavalheiros de Verona* (*The Two Gentlemen of Verona*, no original em inglês) é desconhecida, mas acredita-se ter sido um dos primeiros trabalhos de Shakespeare. A primeira informação que se encontrou desta peça é que ela está incluída em uma lista das peças de Shakespeare, em *Palladis Tamia*, de Francis Meres, publicado em 1598, mas pensa-se que pode ter sido escrita em princípios de 1590.

Nesta montagem do ano de 2006 do *Nós do Morro*, a inserção de ritmos percussivos característicos da música brasileira aparece logo no início do espetáculo, por meio de um prólogo musicado, cantado, dançado e tocado pelos atores e escrito pelo dramaturgo Luiz Paulo Corrêa e Castro, um dos fundadores do grupo . A única "transgressão" ao texto original já anuncia um espetáculo "energético".

A música atua como forma de extrapolar o universo prioritariamente verbal do teatro ocidental e do sentido da visão e explorar outras formas da experiência sensível. Oferece um componente de comunicação imediata com o público, a despeito das evidentes diferenças geográficas, culturais e temporais que nos separam do teatro elisabetano.

"um período como o nosso, marcado por encontros culturais cada vez mais freqüentes e intensos. A globalização cultural envolve hibridização. Por mais que reajamos a ela, não conseguimos nos livrar da tendência global para a mistura (...)"(BURKE, 2003 :14).

Segundo Muriel Cunin, o espaço do teatro elisabetano é indiciado na tessitura da dramaturgia seiscentista, Buscaremos aproximações entre o uso do espaço, no teatro elisabetano e nesta montagem brasileira contemporânea que tem origem no espaço urbano da favela carioca dos dias de hoje. De certo modo, ela toma como referência determinadas características da encenação naquele edifício teatral histórico.

A cenografia desta montagem de *Os dois cavalheiros de Verona* aparenta uma extrema simplicidade. O jogo dos corpos dos atores em cena, a maneira com que eles se distribuem e

se deslocam no espaço cênico configuram esta cenografia dinâmica. Vale lembrar que os corpos dos atores (juntamente com seus respectivos figurinos) também são formas plásticas que constituem uma composição em três dimensões no espaço cênico. Aquilo que Patrice Pavis definiu como *espaço gestual*: "(...) espaço criado pela presença, a posição cênica e os deslocamentos dos atores: espaço "emitido" e traçado pelo ator, induzido por sua corporeidade, espaço evolutivo suscetível de se estender ou se retrair."(PAVIS, 2005-142)

Buscamos um paralelo desta proposta de cenografia com a figura de linguagem "sinédoque", amplamente presente na dramaturgia shakesperiana e respectivamente nas encenações do teatro elisabetano. Nesta figura, costumeiramente associada com a metonímia, substitui-se um termo por outro por meio de uma aproximação de ideias. Por exemplo, uma parte representa o todo.

Quando na cena elisabetana uma única árvore representa uma floresta, pode-se dizer que a cenografia se utiliza da sinédoque, numa espécie de pacto ficcional entre a cena e o espectador. Esta figura de linguagem, similar à metonímia (mais amplamente conhecida), diferencia-se desta por estar relacionada de um modo geral a um caráter de *extensão* de algo.

Podemos constatar o uso deste procedimento poético na concepção cenográfica deste espetáculo, por meio da utilização cênica dos tecidos pelos atores. Cenário de tecidos e praticáveis que, ao serem manipulados pelos atores, representam espaços e situações da peça. A ausência de grandes estruturas que configuram ambientes ou reproduzam lugares leva ao despojamento do palco, o que permite que as relações espaciais sejam constituídas simbolicamente pelo jogo de atuação. A multiplicidade de lugares trazidos pelo texto é representada pelo uso dos figurinos e materiais de cena.

Segundo Surgers (2007), o uso recorrente desta figura de linguagem demonstra a ocorrência desta cumplicidade ficcional entre a cena e o espectador, que se inicia desde a configuração arquitetônica do teatro elisabetano, que prima pela proximidade e contato permanente com uma realidade externa à esta ficção, compartilhada por atores e público.

Aqui buscamos um paralelo com cumplicidade de outra ordem, estabelecida entre palco e plateia da favela, por meio de um teatro vigoroso produzido por um grupo local. Mesmo ao realizar temporadas nos teatros cariocas do "asfalto", trata-se de um horizonte de referência composto de sons e imagens, signos e atitudes compartilhadas por habitantes da

cidade do Rio de Janeiro. Uma cumplicidade que em parte se superpõe àquela estabelecida em outra circunstância histórica, propiciada pelo código de representação que conta com a participação do espectador desde o momento da escrita do texto.

Os procedimentos acima descritos distanciam esta montagem de *Os dois cavalheiros de Verona* do modelo italiano de representação ilusionista. Mesmo ao utilizar o palco à italiana, padrão ocidental predominante do lugar teatral, ela dialoga com a lógica própria da dinâmica do teatro shakesperiano e sua forma de encenação.

Estas reflexões não tem caráter conclusivo nem pretendem apontar um modo único de apreensão de uma determinada tradição teatral na atualidade. Pretendemos friccionar novas maneiras de se apropriar do texto shakesperiano, assimilado pelas teatralidades contemporâneas. Na busca do sentido do teatro como *lugar* de encontro (de pessoas, de lugares e de temporalidades diversas), até o momento observamos a utilização de elementos cênicos como concepção cenográfica tanto na cena elisabetana, quanto nesta cena atual e brasileira, mais especificamente carioca.

Ainda é pouco significativa a sistematização de estudos específicos sobre a visualidade da cena, sobretudo no que se refere às relações espaciais no campo do lugar teatral e da cidade, bem como as representações simbólicas do espaço teatral. O objetivo deste estudo é aprofundar as abordagens do espaço como campo de reflexão e de possibilidades para as encenações contemporâneas inspiradas na obra de Shakespeare, seja no edifício teatral, seja nos espaços urbanos. Isto inclui processos de apropriação cultural e de uso do espaço e seus reflexos.

Esta pesquisa visa contribuir para a produção de memória e de dados para estudos de uma estética contemporânea e brasileira da cena shakespeariana, tendo em vista o hibridismo e a teoria das trocas culturais como uma dinâmica fundamental do nosso tempo. Serão contempladas as relações que se estabelecem entre estes campos no âmbito da composição visual do espetáculo e da sua comunicação com o espectador de diferentes cidades brasileiras.

Bibliografia

BROOK, Peter. *O Teatro e seu espaço*. Petrópolis :Editora Vozes, 1970.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo, RS, Editora Unisinos, 2003.

CARASSO, Nathalie Toulouse, «*La Scène centrale : un modèle utopique ?*», *Agôn*. Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Réinventer le cercle. Disponível em <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1356>>. Acesso em 27/03/2013.

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

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GURR, Andrew. *The Shakespearean Stage 1574-1642*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

COUTINHO, Marina Henriques. *Vidigal, favela, palco e personagem na trajetória do grupo Nós do Morro*. in Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco/ organização Evelyn Furquim Werneck Lima (org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

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

PORTO, Marta. *Nós do Morro, 20 anos*. Rio de Janeiro: XBrasil, 2008.

SURGERS, Anne. *La scène elizabethaine (fin XVI siècle-1642): Une Allegorie du Monde*. in Scénographies du théâtre occidental. Armand Colin Editeur. Paris, 2007.