

“LIKE SOFTEST MUSIC TO ATTENDING EARS!”¹: *ROMEU E JULIETA* – AO SOM DE MARISA MONTE, ANÁLISE DE UMA ADAPTAÇÃO²

“LIKE SOFTEST MUSIC TO ATTENDING EARS!”: *ROMEU E JULIETA* – AO SOM DE
MARISA MONTE, ANALYSIS OF AN ADAPTATION

Ana Cristina Faria de Menezes³

Gabriel Leibold Leite Pinto⁴

RESUMO: Neste artigo, partimos do diálogo estabelecido entre as teorias da adaptação (HUTCHEON, 2003; KIDNIE, 2009) e a prática adaptativa para analisar a adaptação musical intitulada *Romeu e Julieta – ao som de Marisa Monte* (2018), realizada a partir da peça *Romeu e Julieta* (1596), escrita por William Shakespeare (1564–1616). Assim sendo, argumentamos a favor da existência de um duplo movimento de adaptação: em primeiro plano, nas escolhas textuais específicas para a performance do texto adaptado e, simultaneamente, na edição das músicas de Marisa Monte e sua inserção encadeada no texto shakespeariano. Outras considerações a serem feitas giram em torno do diálogo estabelecido por *Romeu e Julieta – ao som de Marisa Monte* com adaptações anteriores da peça de William Shakespeare.

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

ABSTRACT: In this article, we depart from the dialogue established between theories of adaptation (HUTCHEON, 2003; KIDNIE, 2009) and the adaptational practice to analyze the musical adaptation of William Shakespeare’s *Romeo & Juliet* (1596), entitled *Romeu e Julieta – ao som de Marisa Monte* (2018). Therefore, we argue that there is a double movement of adaptation: first, regarding specific textual choices made for this production and, simultaneously, regarding Marisa Monte’s songs edited so they would intertwine the Shakespearean text. Other considerations that should be stated concern the dialogue that *Romeu e Julieta – ao som de Marisa Monte* promotes with past adaptations of William Shakespeare’s play.

Keywords: William Shakespeare. *Romeo & Juliet*. Marisa Monte. Adaptation. Musical theatre.

¹ Resposta de Romeu à Julieta na famosa **cena do balcão**, da peça *Romeu e Julieta* (II. ii. 170).

² Artigo recebido em 20 de abril de 2019 e aceito em 24 de junho de 2019. Texto orientado pelo Prof. Dr. Leonardo Bérenger (PUC-Rio).

³ Graduanda do Curso de Letras da PUC-Rio.
E-mail: anacrismeneses@gmail.com

⁴ Graduando do Curso de Letras da PUC-Rio.
E-mail: gleibold6@gmail.com



INTRODUÇÃO

Ao longo dos séculos, a história das peças de William Shakespeare se misturou com a história das **adaptações** das peças de William Shakespeare. Linda Hutcheon, uma das principais teóricas pensando a adaptação como produto cultural relevante, reconhece como, “num sentido bastante concreto, qualquer produção de uma peça impressa poderia ser a princípio considerada, em sua **performance**, uma adaptação” (HUTCHEON, p. 68, 2013, ênfase no original). Outra autora que discute as adaptações shakespearianas, Margaret Jane Kidnie, complementa o raciocínio de Hutcheon ao afirmar que

(...) discord[a] dos críticos que localizam a obra [de Shakespeare] na mente do autor ou em um texto impresso particular (frequentemente reconstruído ou hipotético) argumentando que a obra, longe de funcionar como um padrão objetivo para medir a suposta exatidão das edições e as encenações, atuais ou históricas, toma forma continuamente como consequência da produção. (KIDNIE, 2009, LOC 203-209)⁵

É, portanto, decorrente de encenações das peças shakespearianas que o imaginário cultural no qual estão circunscritas passa a ser, paulatinamente, construído. Perguntas acerca da forma **correta** de se montar Shakespeare passam a surgir, segundo Kidnie, justamente desse amálgama de produções e de suas interpretações do texto shakespeariano. Assim, neste artigo, vamos analisar como a adaptação musical intitulada *Romeu e Julieta – ao som de Marisa Monte* (2018) responde ao imaginário cultural fabricado pelo conjunto das produções que optaram por interpretar a peça *Romeu e Julieta* (1596), escrita por Shakespeare. Segundo define Hutcheon:

A adaptação é uma repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto

⁵ “That is, I differ from critics who locate the work either in the author’s mind or in a particular (often reconstructed or hypothesized) text by arguing that the work, far from functioning as an objective yardstick against which to measure the supposed accuracy of editions and stagings, whether current or historical, continually takes shape as a consequence of production.” Todas as traduções sem indicação específica nas referências bibliográficas são de nossa autoria.



a vontade de prestar homenagem, copiando-o. (HUTCHEON, 2013, p. 28)

Em outras palavras, adaptar envolve um ato criativo por parte do adaptador. Repetir a encenação de uma peça famosa como *Romeu e Julieta* não significa fazer as mesmas escolhas que outros encenadores, diretores, produtores fizeram com relação à peça. No que diz respeito à adaptação que nos propusemos analisar aqui, assinada por Gustavo Gasparani e Eduardo Rieche, é possível observar um gesto criativo dos adaptadores que atinge toda a estrutura da montagem. Este consiste no que poderia ser chamado de um duplo movimento de adaptação: incidindo tanto nas escolhas textuais específicas para a performance do texto adaptado como, paralelamente, na edição das músicas de Marisa Monte e sua inserção encadeada no texto shakespeariano.

A adaptação *Romeu e Julieta - ao som de Marisa Monte* (2018) esteve em cartaz no Teatro Riachuelo, no Rio de Janeiro, estreando em 9 de março e terminando sua temporada no dia 27 de maio. Contando com a direção de Guilherme Leme Garcia e com o cenário de Daniela Thomas, os papéis principais, do casal apaixonado, foram ocupados pela atriz Bárbara Sut, no papel de Julieta, e pelo ator Thiago Machado, no papel de Romeu.

ROMEU E JULIETA: DIFERENTES PERSPECTIVAS SOBRE UMA OBRA

Historicamente, as adaptações musicais de *Romeu e Julieta* estabeleceram um diálogo longo e muito frutífero com seu texto fonte. O crítico Adrian Poole, em sua *Introdução* para a tradução mais recente da peça, aponta:

No século XIX, encontramos as óperas de Vincenzo Bellini (1830) e de Charles Gounod (1867), assim como a *Sinfonia Dramática* de Hector Berlioz (1839) e a *Abertura-Fantástica* de Tchaikovsky (1870); no século XX, encontramos o balé de Sergei Prokofiev (1939), o musical *West Side Story* (1957) de Leonard Bernstein, e as impressionantes trilhas sonoras de Nino Rota e Nellee Hooper para os filmes de Zeffirelli e Baz Luhrmann. Como ocorre em muitas adaptações bem-sucedidas, essas abordagens exploram recursos técnicos e artísticos que não estavam disponíveis na época de Shakespeare, mas também utilizam um elemento presente no texto original: nesse caso, o impulso lírico nas declarações



apaixonadas dos amantes, o anseio de pôr-se a cantar, por euforia, por felicidade ou por tristeza. (POOLE, 2016, p. 22-23)

Diante dessa nota de rodapé historiográfica, repara-se que há um guarda-chuva de produções nas quais a música opera como fio condutor da adaptação. Se, como afirma Poole em outro trecho, os filmes de Zeffirelli e Baz Luhrmann serão caracterizados como “operáticos” (POOLE, 2016, p. 22) pela crítica isso se deve, pelo menos em parte, a uma referência pré-estabelecida no imaginário cultural por Bellini, para citar um exemplo, do que seria uma interpretação “operática” de *Romeu e Julieta*. A partir disso pretendemos ilustrar a existência de um diálogo ininterrupto entre as produções shakespearianas. Um diálogo que se dá no âmbito de um legado pré-estabelecido pelas performances de determinada peça - contendo traços particulares a uma produção, ao mesmo tempo que contém traços compartilhados pelas mais diversas encenações. É sobre isso que fala o teórico cultural Raymond Williams, quando afirma:

O que é verdadeiro acerca de “uma cultura”, de maneira geral, - ou seja, que nunca há apenas um contexto no qual as pessoas acontecem de estar vivendo, isoladamente, mas sim uma seleção e organização de contextos, passados e presentes, promovendo suas próprias formas de continuidade - é também verdadeiro, em diferentes níveis, para muitos elementos do processo cultural. Por isso toda forma [da obra de arte] é, inerentemente, passível de reprodução. (WILLIAMS, p. 184, 1981, ênfase no original)⁶

Reproduz-se, assim, mais do que uma casca, ou superfície, que daria conta de cobrir a **ideia** de que consiste *Romeu e Julieta*. O que está em jogo, na realidade, é a reprodução (sem replicação) daquilo que se acredita ser *Romeu e Julieta* - uma **ideia** em constante debate no imaginário cultural, disputada pelos diversos adaptadores da peça ao longo da história. Isso ocorre, por exemplo, quando certas passagens do texto da peça são selecionadas para a encenação em detrimento de outras, da mesma forma que, em *Romeu e Julieta – ao som de Marisa Monte*, algumas músicas procuram dar conta de (ou complementar) passagens canonizadas em performances anteriores da peça - adaptações ou não.

⁶ “What is true of ‘a culture’, at its most general level – that it is never a form in which people happen to be living, at some isolated moment, but a selection and organization, of past and present, necessarily providing for its own kinds of continuity – is true also, at different levels, of many of the elements of the cultural process. Thus, a form is inherently reproducible.”



É exemplar a inspiração *queer* do Mercúcio de Ícaro Silva na versão cinematográfica *Romeu + Julieta*, idealizada por Baz Luhrmann, na qual Mercúcio vai à festa dos Capuleto vestido como uma *drag queen*.

Antes de dar início à análise (propriamente dita) da adaptação em pauta, faz-se necessário esclarecer o que entendemos por teatro musical. Uma primeira acepção é fornecida pela já citada Linda Hutcheon, quando a autora afirma:

Nos teatros musicais, a música já foi chamada de “incorporação do excesso”: quando os personagens que falam iniciam a canção, eles sugerem que “a vida não pode ser contida em sua forma ordinária; é necessário ultrapassá-la em ritmo, som e movimento”. (HUTCHEON, p. 71, 2013, ênfase no original)

Compreendido, aqui, como um complemento à definição de Hutcheon, o diretor de teatro Julian Woolford declara:

A característica decisiva de um musical é que a canção tem um relacionamento integral com a narrativa. Isto significa que as músicas criadas precisam ser capazes de levar adiante o enredo, desenvolvendo características [dos personagens], comentando sobre a ação ou, de alguma outra forma, fazendo a narrativa funcionar. (WOOLFORD, 2013, p. 245)⁷

Determinadas nossas bases teóricas, cabe colocar uma questão acerca de *Romeu e Julieta* – ao som de *Marisa Monte*; qual história seus encenadores e adaptadores escolheram contar? Conta-se, sempre, apenas **uma** versão da história dos dois jovens apaixonados. Todas as escolhas relativas à encenação afetam como essa versão é apreendida pelo público. E caberá ao público, assim como à crítica, incorporar ou rejeitar a performance em questão dentro do espectro mais vasto que compõe o que o imaginário cultural entende por *Romeu e Julieta*. No século XXI (e já, em alguma medida, no século XX), a versão estabelecida no imaginário cultural consiste na clássica história do amor que supera

⁷ “The distinguishing feature of a musical is that songs play an integral relationship in the narrative. This means that the songs created need to be capable of forwarding plot, developing character, commentating on the action or otherwise functioning in the storytelling.”



todos os obstáculos — a autora Marjorie Garber explorou, em seu livro *Shakespeare and Modern Culture* (2008), as motivações por trás do estabelecimento dessa versão como aquela que denota a suposta **ideia** de que consiste *Romeu e Julieta*. Se nos voltarmos para o programa de *Romeu e Julieta – ao som de Marisa Monte*, encontramos declarações como:

Romeu e Julieta, uma história de amor e tragédia... (...) a maior história de amor do mundo! (GARCIA, 2018)

Convido vocês a assistir ao espetáculo com o corpo aberto e deixar o amor juntar nossas almas. (GARCIA, 2018)

O casamento cuidadoso com a luz e a encenação buscou transmitir a dramaticidade e a emoção dessa história de amor que parece não envelhecer nunca. (GARCIA, 2018)

O amor morreu? O teatro está morrendo? Quem disse isso? Estão mais vivos e necessários do que nunca! (GARCIA, 2018)

Há de se reconhecer uma agenda temática por trás desse tipo de enunciação — *Romeu e Julieta – ao som de Marisa Monte* tratará, acima de tudo, da história de amor entre dois jovens que se amam apesar de terem nascido em famílias rivais. Exemplo disso é a cena que dá início à adaptação. Substituindo o famoso prólogo responsável por determinar o malfadado destino dos dois amantes, a cena se dá com Romeu, sozinho, iluminado por um holofote, cantando a seresta *Ontem ao luar* (ALCÂNTRA; CEARENSE, 1913). Dois aspectos importantes dessa cena são, em primeiro lugar, o enfoque dado ao protagonista Romeu com sua característica melancolia amorosa e, em segundo lugar, não menos importante, o diálogo dos adaptadores com um imaginário cultural que só enxerga em Romeu o amado de Julieta — ignorando, portanto, seu passado de amores inconsoláveis e inconstante por Rosalina (detalhe representado textualmente por Shakespeare no início da peça). Parece interessante considerar a possibilidade de crer que Romeu canta, desde o primeiro momento, para Julieta — e, logo na cena seguinte, a plateia ser completamente traída ao descobrir que ele está caído de amores por outra.

Comentar uma performance de *Romeu e Julieta*, adaptada ou não, compreende passar, mesmo que de forma breve, por excertos canônicos e pelas escolhas dos encenadores frente ao legado deixado por performances anteriores. Dentre tais excertos, abordaremos três momentos da adaptação em pauta: i) o primeiro encontro do casal; ii) a **cena do balcão**; e iii) a **cena da cotovia**. A primeira, com direito ao lirismo do soneto shakespeariano, encontra, em *Romeu e Julieta – ao som de Marisa Monte*, uma miscelânea de referências aos filmes de Franco Zeffirelli — que empresta as primeiras notas de *What is a youth?* (ROTA, 1968), música que, no filme de Zeffirelli, envolve, pela primeira vez, os dois



jovens em seu mundo à parte da realidade – e de Baz Luhrmann – fornecendo aparente inspiração na coreografia do encontro. O diálogo com adaptações prévias, ao mesmo tempo em que as presta homenagem, reconhece seus papéis na disputa por uma **ideia** da peça, *Romeu e Julieta*. Assim, a produção de uma nova adaptação se insere no imaginário cultural também por meio das referências que faz a outras produções da peça. Daí deriva a famosa **cena do balcão**, por exemplo, em que, apesar de nenhuma indicação no texto shakespeariano acerca de um balcão, tornou-se norma a presença de uma sacada, instituída historicamente pelas diversas produções da peça, na qual Julieta proclama seu amor por Romeu e sob a qual Romeu não apenas a escuta, como a responde. Na adaptação musical em pauta, o texto shakespeariano é conjugado com passagens de duas músicas de Marisa Monte, *Amor, I love you* (MONTE; ANTUNES, 2000) – na voz de Julieta, confessando às rosas cenográficas que pendem do céu, “Hoje, contei pras paredes/ Coisas do meu coração” – e *Ainda bem* (MONTE; ANTUNES, 2011) – na voz de Romeu, que sai do segundo encontro com sua amada comemorando em plena alegria: “Ainda bem/ que agora encontrei você” (MONTE; ANTUNES, 2011). A harmonização de Shakespeare e Marisa Monte, nessa cena, retoma as rédeas da disputa pela sua versão de *Romeu e Julieta* como a **clássica história de amor**. Processo semelhante ocorrerá na famosa **cena da cotovia**, em que, após Romeu saber do decreto de seu exílio e de consumir seu amor com Julieta em sua noite de núpcias, ambos conciliam o texto shakespeariano à música *Velha infância* (TRIBALISTAS, 2002), dos Tribalistas. Em um momento da música, escutamos Romeu e Julieta, em uníssono: “E a gente canta,/ E a gente dança,/ E a gente não se cansa/ De ser criança./ A gente brinca/ Na nossa velha infância.../ Seus olhos meu clarão/ Me guiam dentro da escuridão/ Seus pés me abrem o caminho/ Eu sigo e nunca me sinto só...” (TRIBALISTAS, 2002). Esse trecho parece revelar dois aspectos interessantes sobre o estado emocional dos protagonistas nessa altura da peça. Além de serem felizes, um ao lado do outro, apesar de todas as mortes que já se passaram – lembrando que, aqui, Mercúcio e Teobaldo já morreram –, há uma espécie de reconhecimento de que são apenas jovens a viverem seu momento de paixão. Não obstante, reconhecem mutuamente que essa infância que sentem quando estão juntos já é velha e que seu papel, como casal, consiste em guiar um ao outro na escuridão do amadurecimento.

Outra cena que contribui para a constituição de *Romeu e Julieta* – ao som de Marisa Monte como **a clássica história de amor** é quando os dois jovens não apenas decidem se casar, mas de fato o fazem no palco – uma cena apenas implicada pelo texto shakespeariano. Além de ser uma das mais belas composições cênicas de toda a montagem, encerrando com grandiosidade o primeiro dos dois atos em que a adaptação musical optou por se dividir, ela passa uma mensagem de que o amor é, ao menos nessa adaptação musical, o epicentro da esperança para um futuro melhor. Ainda assim, o subtexto da cena contém mensagens em um diálogo muito sólido com interpretações canônicas do Frei Lourenço – nas quais este está menos interessado na felicidade do casal do que em



usar do casamento dos jovens herdeiros de duas famílias em guerra para solucionar o problema de Verona. Parte da elevação que o espectador experimenta na cena advém do tom grave da voz do ator Cláudio Galvan – escutamos Frei Lourenço, em alto e bom tom, cantar a música *Vilarejo* (MONTE, 2006), sonhando com o futuro em que Verona se transforme no “Vilarejo ali,/ onde areja o vento bom (...)” (MONTE, 2006), pois: “Toda gente cabe lá,/ Palestina ou Shangri-lá” (MONTE, 2006). O Frei inunda o espectador com esse mesmo sentimento e colabora, dramaticamente, para que a queda vivenciada do início do segundo ato, na estrutura da adaptação musical, até o final da peça – em que assistimos ao suicídio de Romeu e Julieta – compreenda um abismo ainda maior.

As pontuações anteriores não carregam o intuito de dizer que o aspecto sociopolítico da peça é deixado completamente de lado nessa adaptação musical – mas, certamente, a narrativa do amor é priorizada. Diga-se de passagem que, das três entradas que o Príncipe faz em praça pública, no texto de Shakespeare, apenas duas são encenadas nessa adaptação. Assistimos à intervenção do Príncipe, no final da cena que se desenvolve ao fundo do palco, enquanto Romeu canta sua seresta⁸ – uma coreografia que mistura luta e dança, para dar conta da briga de rua entre os servos dos Montéquio e dos Capuleto. Novamente, vem o Príncipe intervir pelo bem de Verona, após a morte de Mercúcio e de Teobaldo, resultando no banimento de Romeu para Mântua. No entanto, a cena que encerra o arco político da peça, consolidando a autoridade do Príncipe frente aos seus súditos, uma vez que a guerra civil levou à morte da juventude em ambas as famílias, é substituída pela música *A primeira pedra* (MONTE, 2006), dos Tribalistas, cantada de mãos dadas pelos membros restantes dos Capuleto e dos Montéquio. Basta, aqui, a transcrição de seus dois primeiros versos: “Atire a primeira pedra/ Quem não sofreu, quem não morreu por amor” (MONTE, 2006). Retornemos, portanto, ao argumento relativo à cena inicial – a versão da história de *Romeu e Julieta* que está sendo contada é aquela que dá subsídio à sua leitura como **a clássica história de amor**.

⁸ É digna de nota, como vemos aqui, a omissão completa da primeira cena do texto shakespeariano. A cena denuncia aspectos muito importantes para a compreensão do contexto de guerra civil em que Verona se encontra, como, por exemplo, o fato de que, de nenhum dos lados, os servos se lembram do motivo por que continuam em guerra.



ADAPTANDO SUBTEXTOS DE UMA OBRA: MASCULINIDADE, POLÍTICA E CENOGRAFIA EM *ROMEU E JULIETA*

Contudo, insistimos em afirmar que há, sim, uma preocupação com o espectro político de *Romeu e Julieta* nessa adaptação musical. Nossa afirmação tem por base, essencialmente, a construção ideológica das famílias rivais – os Montéquio e os Capuleto. O crítico David Bevington identifica, no texto shakespeariano, uma filiação por parte dos homens de ambas as casas – Capuleto e Montéquio – ao que ele chama de “um código de honra patriarcal”⁹ (BEVINGTON, 2006, p. 39). Isto é: segundo esse código, uma provocação sempre levará a outra; sempre será necessário aos homens que provem sua masculinidade e sua lealdade ao seu grupo.

Esse código pode ser representado por uma tríade de versos ditos por Romeu após este causar, indiretamente, a morte de seu companheiro e aliado, Mercúcio, pelas mãos de Teobaldo. Tais versos, na tradução de Onestaldo de Pennafort, são:

Oh! Julieta querida, a tua formosura
Tornou-me efeminado
E embotou na minha alma o gume da bravura!
(SHAKESPEARE, 1940, III. i. 128-130)

A concepção de “efeminado”, como aparece no texto shakespeariano, diz respeito à ordem patriarcal que regia a estrutura feudal de cada uma dessas famílias. Outras evidências textuais encontradas em *Romeu e Julieta* reforçam essa ideia da masculinidade cuja construção depende da provocação ao inimigo, sendo esse um dos motivos que retroalimenta o ódio entre os Montéquio e os Capuleto. Inclusive, uma das cenas nas quais isso fica mais evidente é suprimida da adaptação musical, a cena um do ato um, na qual uma briga de rua decorre do fato de que os Montéquio cometeram uma ofensa capital para com os Capuleto ao morderem seu polegar. Tal supressão não é gratuita. Afinal, como já pontuamos, a versão da história que se pretende contar em *Romeu e Julieta* – ao som de Marisa Monte é **a clássica história de amor** – preferimos ver Romeu cantar amor em uma serenata solitária para a lua do que assistir aos baderneiros que servem às famílias brigando porque alguém mordeu um polegar. As famílias não serão compostas, como fica a impressão no texto shakespeariano, de servos exclusivamente do sexo masculino; na adaptação musical, as mulheres

⁹ “Macho code of honor.”



são parte de um corpo de vozes que compõem a massa cênica, tanto dos Capuleto quanto dos Montéquio.

Nota-se que o traço de lealdade daqueles que servem às famílias é muito caro à peça para ser completamente dispensado. Uma parte da solução que os adaptadores e encenadores encontraram para dar conta da representação dessa lealdade foi construir a honra e a aliança por meio de uma paleta de cores que distinguia visualmente os membros da família Capuleto, vestida em diferentes tons de azul/prata, e da família Montéquio, ornada em diferentes tons de vermelho/dourado. Outra parte veio a reboque de um recurso técnico do teatro musical denominada **Coro** ou *Ensemble*. Originário na tragédia clássica, mas ressignificado no contexto do teatro musical contemporâneo, este é composto por um grupo de atores cujo papel é secundário ou, ainda, estão na peça para dar força à presença corpórea, tanto em termos do espaço que ocupam no palco como na sua contribuição para as danças coreografadas, e à presença vocal do **Coro**. O diretor de teatro Julian Woolford afirma:

Dentro do **Coro** pode haver papéis de destaque. Estes, no entanto, irão compor pequenas partes do espetáculo nas quais serão atribuídas algumas poucas falas ou um solo para determinados membros do **Coro**. Tais papéis são úteis pois adicionam ao *Coro* um certo colorido e o fazem sentir mais como uma coleção de personagens, não como um grupo qualquer. (WOOLFORD, 2013, p. 219, ênfase no original)¹⁰

Será incidindo sobre esse colorido que os adaptadores e encenadores darão conta de estabelecer o vínculo não só de Romeu com Benvólio e, a partir dele, com os outros membros do **Coro** dos Montéquio, mas também o vínculo de Teobaldo com os aliados dos Capuleto. A cena na qual esse aspecto fica mais evidente é a que abre o segundo ato da adaptação musical, em que vemos Mercúcio e Teobaldo se enfrentarem. Cabe ao **Coro** colorir as duas metades do palco, dividindo-as entre vermelho e azul, cada qual com seu padrão de movimento. Ao mesmo tempo, conforme a música *Volte para o seu lar* (1991) é cantada em uníssono, sem distinção vocal entre as famílias rivais, observamos a massa de ódio propagado, indistintamente, por ambos Montéquio e Capuleto, vibrar conforme o **Coro** nos versos finais da música: "Aqui nesse barco/ Ninguém quer a sua orientação/ Não temos perspectivas/ Mas o vento nos dá a direção/ A vida que

¹⁰ "Within the ensemble you may well have featured roles. These will be small parts played by ensemble members who might have a few lines or solo singing. These roles are useful because they add colour to the ensemble and make it feel like a collection of characters, not a nebulous group."



vai à deriva/ É a nossa condução/ Mas não seguimos à toa/ Não seguimos à toa/
Volte para o seu lar/ Volte para lá” (MONTE, 1991).

Partindo da noção de teatro musical apontada, é interessante reparar como, nessa adaptação musical, as músicas comportam, para além de sua função dramática de condução da trama, o papel de assinalar a interpretação escolhida pelos encenadores para esta ou aquela cena. Isto é, os encenadores e adaptadores responsáveis pela montagem participam, por meio dessa e de outras estratégias, na disputa pela suposta **ideia** em que consiste a peça *Romeu e Julieta*. Com o objetivo de ilustrar esse argumento, nos detenhemos sobre a cena do baile dos Capuleto. Nela, os Montéquios entram ao som da música *Um só* (TRIBALISTAS, 2017), lançada pelos Tribalistas – banda da qual Marisa Monte faz parte. A letra da música sublinha uma questão importante no macrocosmo da peça: há uma guerra civil ocorrendo em Verona e as famílias inimigas, responsáveis pelo problema (e únicas capazes de solucioná-lo), não passam de gente da mesma estirpe. Entram os Montéquios cantando: “Somos comunistas/ E capitalistas/ Somos anarquistas/ Somos o patrão/ Somos a justiça/ Somos o ladrão/ Somos da quadrilha/ Viva São João./ Somos todos eles da ralé da realeza/ Somos um só, um só/ 1, 2, 3, somos muitos, quando juntos/ Somos um só, um só” (TRIBALISTAS, 2017). Eis que, em meio a tantos binarismos, as duas famílias compõem um só corpo político que vive em função da guerra e a prolongam sob o preceito da lealdade ou pior, do esquecimento do problema que deu início à toda a briga, tornando impossível a sua solução. Uma leitura da situação sociopolítica de Verona, no início da peça, à semelhança da interpretação indicada em *Romeu e Julieta – ao som de Marisa Monte* é corroborada, por exemplo, pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro e pelo historiador Ricardo Benzaquen de Araújo quando, em seu texto *Romeu e Julieta e a origem do Estado*, escrevem acerca da ordem “horizontal” (CASTRO; ARAÚJO, 1977) que domina a cidade logo na primeira cena, em que súditos Montéquios enfrentam súditos Capuleto sem dar ouvidos ao governante. A indistinção política entre súditos e governantes faz com que todos respondam apenas à tradição estabelecida em guerra e para guerra – uma lealdade pautada no ódio irrestrito pelo outro.

No entanto, não é só de ódio que é feito *Romeu e Julieta* – como insistimos anteriormente, a agenda narrativa principal diz respeito à versão da **clássica história de amor**. Acontece que, no teatro elisabetano, uma história de amor com final feliz (em geral, o casamento das personagens protagonistas) possui o suficiente para ser denominada uma **comédia**. A professora emérita da UFRJ, Marlene Soares dos Santos, nos ajuda a esclarecer o entendimento de **comédia** à época de Shakespeare:

O final feliz é considerado a principal característica das comédias românticas [no teatro elisabetano] em geral;



entretanto, ao escrever as suas, Shakespeare, na maioria das vezes, brinca com as expectativas de seus espectadores/leitores, pois ora lhes oferece um final parcialmente feliz, ora um interrogativo e, até, um decididamente infeliz. (SANTOS, 2016, p.43)

A adaptação musical, *Romeu e Julieta – ao som de Marisa Monte*, permite-nos, justamente, observar a concretização da infelicidade desse casal cujas promessas de esperança permeiam não só seu futuro, como o futuro sociopolítico da cidade de Verona. Permanece incontestável o caráter trágico de *Romeu e Julieta*, sustentado por todo o segundo ato da adaptação musical em pauta, e cujo ápice se dá no suicídio dos dois jovens amantes. Apesar disso, o crítico David Bevington constata que aquilo que há de engraçado, nos três primeiros atos de *Romeu e Julieta*, culmina em mortes aparentemente evitáveis, do ponto de vista do espectador (BEVINGTON, 2006, p. 37). Essa operação de passagem do cômico ao trágico é realizada em *Romeu e Julieta – ao som de Marisa Monte* com o auxílio da cenografia projetada por Daniela Thomas.

Os planos verticais, minimalistas e longilíneos de [Gordon] Craig e as torres de pedra das cidades medievais (...) foram a fonte do desenho do cenário. Torres que, ao moverem-se delicadamente pelo espaço - marcando a passagem do tempo -, criam todas as paisagens da história. (GARCIA, 2018)

As torres de pedra às quais Thomas se refere compreendem grandes blocos monolíticos que movimentam-se de acordo com o decorrer da trama. No início da peça, assistimos à briga de rua, na qual o Príncipe intervém, ocorrendo por entre os blocos que se encontram separados uns dos outros, espalhados em desordem pelo palco. Conforme o primeiro ato dá conta da jornada de aproximação entre Romeu e Julieta, merecendo uma menção especial à cenografia da cena do balcão (em que rosas descem dos céus para celebrar o amor de Julieta e seu Romeu), a culminância do ato se dá na cena do casamento. Esta tem como pano de fundo as torres de pedra unidas umas às outras, implicando à inimizade entre Montéquio e Capuleto uma ordenação possível, como já enxergava o Frei Lourenço ao solenizar a união dos dois com a música *Vilarejo* (MONTE, 2006), como já mencionamos. A quebra dessa ordem em potencial na cenografia se colocará no início do segundo ato da adaptação musical, ou seja, na cena em que Mercúcio e Teobaldo se enfrentam, dando início à série de mortes que caracteriza o lado trágico de *Romeu e Julieta*. Os blocos começam a se movimentar ao longo da luta entre os dois e, após a morte de Mercúcio, durante todo o trecho em que Romeu é tomado pela ira e vai atrás de Teobaldo buscar vingança pela morte do



amigo. Com o exílio de Romeu e as cenas que guiam a trama em direção ao suicídio dos jovens amantes, os blocos desorganizam-se progressivamente.

CONCLUSÃO

Articulando com cuidado cenário, música e atuações conscientes da história que antecede uma montagem shakespeariana no século XXI, a adaptação musical *Romeu e Julieta – ao som de Marisa Monte* estabeleceu uma relação dialética com outras adaptações musicais da peça shakespeariana ao mesmo tempo em que buscou introduzir novas possibilidades de montagem, principalmente, a partir das músicas de Marisa Monte. As críticas positivas que a peça vem recebendo indicam a consolidação da peça como uma montagem de sucesso, conferindo-a, também, certa autoridade na disputa pela versão que prevalece no imaginário cultural acerca de *Romeu e Julieta*. A **clássica história de amor**, cuja força não se perdeu e cuja versão ainda recebe considerável apoio popular e da crítica especializada, mantém-se consistente com a brilhante definição de Marjorie Garber:

Cósmica ou local, trágica ou "trágica", *Romeu e Julieta* tem sido, ao longo de sua história e especialmente em suas interações com a modernidade, a história de um amor perfeito perturbado pelas circunstâncias. (GARBER, 2008, p. 56, ênfase no original)¹¹

Em acordo com a constatação de Garber, entendemos que a peça cumpriu um papel de possibilitar a inovação frente às montagens mais "convencionais" do texto shakespeariano. Será, assim, no teatro musical, que Shakespeare, uma outra vez, ganha expressões renovadas, buscando consonância com o passado e abrindo novos caminhos para novas leituras daquilo que ele escreveu.

¹¹ "Cosmic or local, tragic or 'tragic', *Romeo & Juliet* have been, throughout its history and specially in its interactions with modernity, the story of a perfect love disrupted by circumstance."



REFERÊNCIAS

- BEVINGTON, D. *How to read a Shakespeare play*. Oxford: Blackwell, 2006.
- CASTRO, E. V. de; ARAÚJO, R. B. de. "Romeu e Julieta e a origem do Estado". In: VELHO, G. (Org.). *Arte e sociedade*. Ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 130-169.
- GARBER, M. *Shakespeare and modern culture*. New York: Pantheon Books, 2008.
- GARCIA, G. L. *Romeu e Julieta – Ao som de Marisa Monte*. 2018.
- _____. *Programa da peça: Romeu e Julieta – ao som de Marisa Monte*. 2018.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2013.
- KIDNIE, M. J. *Shakespeare and the problem of adaptation*. London; New York: Routledge, 2009. (E-book).
- MONTE, M. Vilarejo. In: _____. *Infinito particular*. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil, 2006, faixa 2.
- _____. A primeira pedra. In: _____. *Infinito particular*. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil, 2006, faixa 6.
- _____. Ainda bem. In: _____. *O que você quer saber de verdade*. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil, 2011, faixa 1.
- _____. Amor I love you. In: _____. *Memórias, crônicas e declarações de amor*. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil, 2000, faixa 1.
- _____. Volte para o seu lar. In: _____. *Mais*. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil, 1991, faixa 2.
- POOLE, A. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016, p. 7-47.
- ROTA, N. What is a youth. In: _____. *Romeo & Juliet soundtrack*. Londres: Capitol Records, 1968, faixa 20.
- SANTOS, M. S. dos. *Shakespeare: As comédias*. Belo Horizonte: Tessitura, 2016.
- SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Tradução de Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde Pública, 1940.
- TRIBALISTAS. Um só. In: _____. *Tribalistas*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2017, faixa 2.
- _____. Velha infância. In: _____. *Tribalistas*. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil, 2002, faixa 3.
- WILLIAMS, R. *Culture*. London: Fontana Press, 1981.



WOOLFORD, J. *How musicals work and how to write your own*. London: Nick Hern Book, 2013.

