



O texto shakespeariano no caminho dos teatros amador e popular de grupo do Brasil

Shakespeare on the way of Brazilian amateur and popular group theatre

Angélica Tomiello¹

Resumo

Ao se falar do texto shakespeariano, no senso comum, a identidade do autor e da obra que se forma no imaginário coletivo é como algo intocável, apesar do caráter popular inicial de produção no período elisabetano. O alcance aos mais diferentes públicos nos séculos XVI-XVII na Inglaterra é correlato ao que se encontra no Brasil a partir da recepção do trabalho dos grupos amadores e dos grupos de teatro popular formados no século XX nas encenações do texto shakespeariano. Através de uma breve retomada histórica do trabalho dos referidos grupos, bem como do desenvolvimento do teatro brasileiro, com as contribuições de vários estudiosos presentes na obra de Faria (2012; 2013) e Cafezeira e Gadelha (1996), além de outros, o presente trabalho se direciona para a valorização do popular no desenvolvimento do teatro brasileiro em parceria com o texto de William Shakespeare.

Palavras-chave: Shakespeare. Teatro amador brasileiro. Grupos de teatro popular.

Abstract

When speaking about the Shakespearean text, the common sense identifies its author and his work as something untouchable, despite its popular character on the Elizabethan era. The heterogeneity of theatre audiences in England in the sixteenth and seventeenth-centuries is similar to what is found in Brazil when studying the work done by amateur and popular group theatres formed in the twentieth-century on staging the Shakespearean text. Through a brief historical assessment of the mentioned groups, as well as the development of the Brazilian theatre, with contributions of many scholars present on the works by Faria (2012; 2013) and by Cafezeiro and Gadelha (1996), among others, the present paper aims to appreciate the contribution of popular culture to the development of Brazilian theatre, in partnership with William Shakespeare's works.

Keywords: Shakespeare. Amateur Brazilian theatre. Popular group theatre.

¹ Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: angelica.tomiello@gmail.com.

Introdução

No percurso de desenvolvimento de uma teatralidade brasileira, muitos foram os caminhos adotados, sempre permeados pelo cômico e pelo popular. “O teatro brasileiro que herdamos dos amadores é a base daquele que hoje possuímos.” (FERNANDES in FARIA, 2013, p. 80), desenvolvido e modernizado pelos grupos de teatro popular do século XX, com inovações cênicas e o trabalho coletivo.

O caráter coletivo de produção, os estudos continuados da relação entre texto e cena são apenas algumas das características dos grupos de teatro popular contemporâneos. Esses grupos distanciam-se do caráter primeiro do teatro brasileiro que buscava em grande medida agradar ao público por todos os meios possíveis. A grande maioria desses grupos possui uma perspectiva artística (política) que delinea seus trabalhos.

A partir do contexto da década de 1970, no qual o molde dos grupos é mais próximo do que o que se encontra atualmente, Mariangela Alves de Lima (que traduz *Ricardo III*, para encenação em 1975 no Teatro Municipal José de Castro Mendes, em São Paulo, com direção de Antunes Filho), propõe um contraponto entre os teatros de grupo e as empresas teatrais (profissionais) que elucida muito bem nosso ponto de partida:

O grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho. É uma entidade ideal, célula anômala no tecido político e econômico do país, que representa para o artista de teatro uma estratégia foquista. Mil grupos de teatro podem irradiar para áreas circundantes à produção artística a ideia de que é possível arregimentar, unir, socializar. O grupo em vez de empresa, a coletivização do produto em vez do lucro retornando ao dono do capital. [...] E o que é que o grupo tem que a empresa não tem? Em primeiro lugar, é contra. Sendo contra, tem algumas raízes fincadas na década anterior. Seu ascendente direto é a companhia, as famosas companhias ensaiadas e executadas por elencos insatisfeitos com a linha de montagem na produção artística: *Os Comediantes*, o *Teatro Brasileiro de Comédia*, o *Arena*, o *Oficina*. [...] São companhias que têm um ideário artístico, que pretendem uma unidade entre diferentes encenações que não seja apenas uma satisfação imediata às exigências do consumidor, mas também uma manifestação da vontade dos artistas empenhados na confecção de uma obra. Além do lucro pretendem imprimir na memória do espectador uma imagem residual, que sobrevive à duração do espetáculo. (LIMA, *Anos 70 – Teatro*, 1980, apud GUINSBURG; PATRIOTA in FARIA, 2013, p. 298)

A participação desses grupos na contracorrente capitalista, mais preocupada com o fazer teatral do que com os lucros gerados, é um dos aspectos que evidencia a grande

importância de sua recuperação histórica. Vinculando-se aos textos shakespearianos numa tentativa de (re)popularizar sua obra, fugindo de identidades de supremacia consolidadas, concernentes ao dramaturgo em questão, ao longo dos séculos, distancia-se das convenções academicistas com as produções dos amadores e dos grupos de teatro popular. Desse modo são possíveis interpretações do texto shakespeariano não pautadas nos moldes clássicos, mas permeadas pelos conceitos mais modernos de encenação, donde a liberdade para com o texto se faz presente, além das inovações pavimentadas pelos grupos amadores no século XX, com a modernização teatral no Brasil, presentes até as encenações mais contemporâneas.

O início dos amadores com Shakespeare

Os primeiros espetáculos amadores, feitos por aqueles que não viam no teatro uma profissão, mas uma atividade paralela às carreiras profissionais, eram vistos no Brasil desde o século XVIII a partir de montagens com atores dos mais diferentes níveis sociais, além de espetáculos isolados que apareciam, em sua maioria, nas festas populares, no século XIX.

Os teatrinhos de feira eram aproveitados para dar palco às encenações, misturando-se populares e intelectuais. Nessas representações, assim como nas representações das companhias italianas que aportavam no Brasil nas duas primeiras décadas do século XX, já eram vistas influências do cômico popular proveniente da *Commedia dell'Arte*,

[...] conforme as descreve Thomas Ewbank, com animais ensinados, fogos e figuras 'de papel colorido sustentadas por delicadas armações', executando piruetas no alto de mastros, bufões 'irresistíveis' e até mesmo números da *Commedia dell'Arte*, como a menção que faz a *Punch e Juddy*, uma das referências de *As Desgraças de uma Criança*. (RAMOS in FARIA, 2012, p. 128-129)

Quando da aparição de várias companhias estrangeiras no Brasil, nos anos finais do século XIX, muito do que se tinha pensado em termos de um teatro nacional acabou ficando apagado, de certa maneira. As companhias que não possuíam seus teatros próprios eram levadas a procurar outros lugares para encenações, algumas vezes não conseguindo público para pagar as despesas. Nessas tentativas muitos se deslocaram dos grandes teatros do Rio de Janeiro para praças, sendo os artistas portugueses os primeiros a

explorar a “praça do Rio de Janeiro”. Esse movimento que desloca os atores já de companhias constituídas para fora do teatro, encontra repercussão no caminho dos grupos de teatro popular que se apresentam nos mais diferentes locais atualmente, inclusive em diversas praças. Nessas tentativas, Shakespeare ainda figurava com mais relevância nas encenações de companhias estrangeiras do que propriamente nas encenações brasileiras.

No início do século XX, os “autores-ensaiadores” Cardoso de Menezes e Carlos Bettencourt criaram uma dinâmica de encenação interessante aos grupos ou coletivos teatrais que viriam a se desenvolver nesse mesmo século. Sempre presentes nos ensaios, não somente escrevendo os textos para a encenação, prenunciavam um caráter coletivo, mesmo que inicial, de produção que envolvia todos os integrantes da companhia², assim como evidenciava a liberdade que ganhava força na interpretação dos textos teatrais, fugindo das convenções demasiado canônicas.

[...] a relação dos autores com os demais profissionais integrantes da companhia era intensa e permanente: participavam das decisões sobre a montagem do espetáculo ao mesmo tempo que decidiam sobre a distribuição dos papéis, pois criavam suas personagens visando a cada intérprete da companhia. (CHIARADIA, 2003, p. 158)

No Rio de Janeiro, após a Primeira Grande Guerra, surgiram alguns dos grupos amadores mais proeminentes na história da dramaturgia nacional: o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), de 1938, foi o primeiro que estimulou em grande medida a modernização do teatro no Brasil com as inovações técnicas presentes nas encenações, inclusive com a estreia com *Romeu e Julieta* e com a encenação muito revisitada pela crítica de *Hamlet*, em 1948. Junto com o TEB, fizeram força em território carioca, o grupo d’Os Comediantes e o Teatro Universitário, os dois também de 1938.

Em São Paulo, mantendo-se no eixo tão comentado pela crítica, os grupos amadores foram marcados inicialmente pela criação do Teatro Universitário (TU) ligado à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, a partir do grupo de Georges Raeders, em 1937. Esse grupo, a partir de uma proposta mais definida esteticamente, em 1939, apresenta no Teatro Municipal de São Paulo, as peças shakespearianas *Como quiserdes* e

2 É nesse mesmo período que as peças musicadas, tão populares, ganham um caráter mais popular ao evitar os refinamentos da língua portuguesa, de influência lusitana, e introduzir o linguajar popular, com gírias e bordões que se popularizam entre o público que frequentava os teatros.

Noite de reis e tem papel importante na fase transitória de modernização do teatro brasileiro enquanto grupo amador pelas inovações cênicas.

O repertório que os grupos amadores tentavam buscar era diferente daquele apresentado pelas companhias profissionais e em virtude desse distanciamento acabavam se aventurando em textos hoje considerados clássicos, talvez mais difíceis tecnicamente e sem tanto apelo ao grande público para geração de lucro. “No momento em que se multiplicam os conjuntos teatrais e os diretores se atropelam à procura de textos, é sintomático que as peças de um escritor da importância de Tchekhov continuem presentes apenas nas representações de amadores” (SOUZA, 2008, p. 161). Assim como o dramaturgo russo, Shakespeare se liga aos teatros amadores na mesma medida em que se distancia das encenações “perfeitas” das companhias profissionais, possibilitando outras abordagens do texto teatral a partir das inovações e liberdades presentes nesse caminho de modernização do teatro.

O Grupo de Teatro Experimental (GTE) foi um desses grupos amadores, com membros da alta sociedade paulistana ligados aos English Players. Apesar da produção elite-elite (como ocorria com muitos dos grupos amadores ao participarem de atividades teatrais como algo paralelo), eles definiram, como objetivo para o grupo, algo muito próprio do contexto de desenvolvimento teatral no Brasil com os grupos amadores, pois pretendiam “[...] levantar o nível do teatro brasileiro, fazer um teatro-cultura e educar o público para a aceitação de peças fora do âmbito das possibilidades do teatro profissional da época” (FERNANDES in FARIA, 2013, p. 70). Dentro desse objetivo, Shakespeare foi utilizado para a encenação de *As alegres comadres de Windsor*, em setembro de 1946, uma comédia fora das quatro grandes tragédias com mais apelo ao público e recorrentes no teatro profissional.

Em São Paulo ainda com influência do Teatro Universitário ligado à USP, após seu fim em 1941, surge em 1943, com membros desse último grupo amador universitário paulistano, o Grupo Universitário de Teatro (GUT) que, apesar de possuir objetivos próximos ao do GTE, diferenciava-se pela tentativa de valorização do teatro nacional, com autores de língua portuguesa, preferencialmente brasileiros, o que não se manteve propriamente com o passar dos tempos. Não foi um grupo que utilizou Shakespeare em seu repertório, assim como o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), além de referências

intertextuais, por exemplo, com a encenação de *Romanoff e Julieta* de Peter Usinov, em 1959, com claras referências à tragédia shakespeariana romantizada na interpretação clássica.

À diferença das companhias profissionais que carregavam no nome de um ator excepcional a sua marca, os grupos de teatro popular surgidos a partir das décadas de 1950-1960, formados nas possibilidades de modernização pavimentadas pelos grupos amadores, mantinham um caráter mais coletivo de produção, onde várias interpretações do texto eram bem-vindas, ampliando-se suas possibilidades. Havia um senso de coletividade de produção, donde se reuniam os atores em torno de um ideal comum e a partir desse objetivo promoviam-se “[...] leitura minuciosa do texto, conhecimento detalhado do dramaturgo escolhido, geralmente um estrangeiro, clássico ou moderno” (VARGAS in FARIA, 2013, p. 105). Os grupos de teatro popular que vieram a se desenvolver a partir desse contexto distanciam-se das companhias profissionais e de seus métodos de produção cênica pensados somente para o palco, sem aberturas, consolidando métodos de inovação técnica principados pelos grupos amadores. “Além do mais, em oposição às formas artísticas individualistas a que estávamos habituados, como o romance e a poesia, estas novas tentativas estéticas traziam para o nosso meio a experiência inédita do trabalho grupal de criação, mais coerente com a vida urbana” (SOUZA, 2008, p. 134).

Os grupos de teatro popular se formam na esteira dos amadores

Na década de 1950 o teatro brasileiro começa a tomar feições mais nacionalistas, a partir da afirmação de uma teatralidade realmente brasileira, com menos influências estrangeiras. Na atuação de Boal no cenário brasileiro, por exemplo, as produções do teatro no Brasil se distanciaram ainda mais da influência das produções estrangeiras, tentando imprimir um caráter nacional mesmo a personagens estrangeiras.

Nacionalizávamos a personagem estrangeira, ao passo que o outro grupo (TBC) alienava as personagens nacionais. As personagens brasileiras que eles faziam, você olhava e dizia: “Essas personagens não têm nada de brasileiro”, ainda que se chamassem José da Silva ou João de Sousa”. [E conclui,] no final dos anos de 1950, estávamos num momento especial de luta. Devíamos afirmar uma arte que não fosse totalmente guiada pelos padrões estrangeiros. (BOAL apud VARGAS in FARIA, 2013, p. 116)

O que foi produzido a partir desse momento, em termos de utilização do texto shakespeariano, alterou-se nas décadas seguintes na mesma medida com a impressão de brasilidade nos personagens shakespearianos, brasilidade essa encontrada até hoje com encenações, por exemplo, do grupo nordestino Clowns de Shakespeare. Ainda no percurso histórico em questão, é válido mencionar a atuação do grupo amador O Tablado, de 1951, que contava com a presença de Maria Clara Machado, conhecida por sua produção para o teatro infantil. Foi um grupo que se iniciou como amador, mas após três anos de existência começou a tender à profissionalização, mesmo que com suas publicações próprias no *Cadernos de Teatro*, a partir de 1956, tentassem estimular o desenvolvimento do teatro amador no território brasileiro com instruções teóricas e práticas do fazer teatral. Muito embora tenha feito seu papel na modernização do teatro brasileiro, o dramaturgo elisabetano só ganha espaço em seu repertório após a profissionalização: a primeira com direção de Maria Clara Machado em 1964 com *Sonho de uma noite de verão*; em 1967, com tradução de Ana Amélia Carneiro de Mendonça, encenase *Hamlet*; *Macbeth*, em 1987, com direção e adaptação de Ricardo Kosovski e *Romeu e Julieta*, em 1991, com a tradução de Décio Pignatari.

O Teatro Oficina, fundado em 1960, com caráter de grupo a partir dos anos 1970, depois denominado como Teatro Oficina Usyna Uzona, atuante até hoje, assim como os demais grupos citados, tem Shakespeare em seu repertório ao longo de seus anos de trabalho. A encenação mais conhecida relacionada ao grupo em termos shakespearianos é a produção do polêmico *Ham-let*, com direção e adaptação de José Celso Martinez Corrêa em 1993. É um grupo com que afirma sua atuação política nas encenações, assim como ocorreu com muitos dos grupos nas décadas de 1960-1970, durante o período da ditadura militar, em que era necessário reafirmar o interesse nacional de democratização.

Nessa retomada, um nome a ser ressaltado nas produções shakespearianas produzidas a partir da década de 1960, é o de Antunes Filho, pois em 1965, um ano após o golpe de instauração da ditadura militar, dirige a encenação de *Romeu e Julieta* e monta *A megera domada*, continuando com Shakespeare ao longo de sua carreira com *Júlio César* em 1966, *Ricardo III* em 1975, *Romeu e Julieta*, novamente, mas agora com o CPT (Centro de Pesquisa Teatral do Sesc), em 1984 e *Trono de sangue*, em 1992, numa adaptação de *Macbeth* e claras referências à produção oriental do filme de Akira Kurosawa.

Tanto nesse espetáculo quanto em *Romeu e Julieta* (1984), a tragicidade e o lirismo são privilegiados em detrimento de qualquer desejo de reconstituição de época ou fidelidade histórica. A síntese de motivos sobressai nas duas encenações, mas a priorização dos canais simbólicos é mais evidente em *Macbeth*, com marcações coreográficas próximas do butô e composições de lentidão minimalista. (FERNANDES in FARIA, 2013, p. 333)

Durante a ditadura militar, com a repressão cada vez maior pela censura, muito do que se tinha em termos de movimentos de teatro popular e grupos amadores foi desmantelado. E, apesar da censura não encontrar em Shakespeare possibilidades políticas de interferência na ditadura instaurada, o bardo continuou a ser encenado, em menor medida sim, pelo caráter nacionalista que tomava conta dos palcos, mas ainda presente como forma de questionar, em suas possibilidades, a luta pelo poder em vigor no período. O que se produziu de teatro nesse período girou em torno de grupos mais consolidados como o CPC (Centro Popular de Cultura), onde a crítica ao regime ditatorial se fazia presente na discussão dos assuntos nacionais, com peças de protesto ou que focassem os desmandos do novo governo. Diante desse cenário, portanto, as peças shakespearianas foram encenadas com menor frequência pelos teatros de grupo³ pelo menos até o início de uma tentativa de redemocratização do país a partir dos anos 1970 – ou, se foram encenadas, os registros são poucos pelos mesmos motivos da censura.

Com a redemocratização ganhando espaço aos poucos, e a luta política dos artistas diminuindo, tentava-se desvencilhar, a partir de meados da década de 1970, de um caráter mais sério e firme de atuação (não sendo essa uma afirmação generalizadora, pois muitos grupos mantiveram a forte atuação política como já ressaltado na menção do Oficina). Nesse contexto, uma nova configuração dos grupos de teatro popular, mais próximos aos atuais, se constrói com a coletivização e o processo colaborativo se tornando cada vez mais comuns nos processos artísticos de produção. Esses grupos tinham como orientação de trabalho, enquanto coletivos teatrais, além da perspectiva crítica e dialética, “[...] a busca continuada de uma expressão dramaturgica popular e crítica em relação ao mercado e à ideologia veiculada na mídia.” (BETTI in FARIA, 2013, p. 209), ou seja, de contracultura, mesmo que muitos se apresentando enquanto coletivos pequenos e locais. Em 1971, por

3 Essa afirmação se baseia na falta de documentação do referido período, pelo menos referente aos grupos de teatro popular. Em relação às companhias profissionais, a encenação de textos shakespearianos era recorrente, pois o governo ditatorial não acreditava na possibilidade das peças apresentarem um caráter político e contestador em relação ao contexto em que se inseriam as representações.

exemplo, um grupo de teatro popular (coletivo), Grupo Pão e Circo, surge no porão do Oficina em São Paulo. É formado por jovens e em sua primeira encenação com a mescla de inúmeros textos de autores diferentes, Shakespeare se faz presente a partir da utilização do texto de *A tempestade*. Em 1975, próximo à dissolução do grupo, representa *Titus Andronicus*, encenação essa que recebe críticas pela agressividade de algumas cenas, chocando o público.

A partir desse contexto e dos novos moldes dos grupos de teatro que vêm a se formar, mantendo-se no eixo Rio-São Paulo, tem-se a formação do Grupo de Teatro Ornitorrinco, de São Paulo, fundado em 1978 por Cacá Rosset, com suas encenações de textos clássicos e vanguardistas, emprestando de Shakespeare parte de seu repertório que será encenado também fora de terras brasileiras. *A comédia dos erros* é encenada pelo grupo em 1992 tanto em São Paulo quanto em Nova York no Delacorte Theatre. Um ano antes, no mesmo teatro, é encenada a peça *Sonho de uma noite de verão*. Com curta duração, um grupo de teatro que também foge do empresariado, o grupo Pessoal do Despertar (1979) se interessa pelo texto shakespeariano em 1982, com a encenação de seu penúltimo espetáculo, *A tempestade*, tomando como cenário um espaço natural ao ar livre.

Nesse momento, tão importante ao percurso de desenvolvimento da dramaturgia no Brasil, é necessário reafirmar como os teatros de grupo surgiam ainda na esteira da modernização proporcionada pela inovação técnica dos grupos amadores, como ocorrido nas décadas de 1940-1950, e pelos primeiros grupos de teatro popular constituídos pelo Arena, o Oficina, o CPC, por exemplo. Distanciam-se dos moldes clássicos (não dos textos considerados “clássicos”) de encenação das produções profissionais/empresariais que reafirmavam o posicionamento ideológico daqueles que detinham o poder, mas agora, “menos politizados” devido ao novo contexto de redemocratização.

Os clássicos nacionalizados trazem situações e palavras precisas. Facilitam mais, é evidente, a compreensão do que seja um teatro popular. E, além do mais, o território é vasto e disponível para a experimentação dos atores. Não resta dúvida de que a geração dos anos de 1960/1970, consciente ou inconscientemente, volta-se, revisitando-as, para as grandes figuras do teatro popular [amador]: Oscarito, Grande Otelo, Alda Garrido e Dercy Gonçalves.

A década de 1960 principia a exigir do público compreensão e reflexão crítica. Bertolt Brecht (1898-1956) e o encenador Roger Planchon, ativo desde 1953, passam a dominar o pensamento dos encenadores e atores mais jovens. (VARGAS in FARIA, 2013, p. 117)

Pode-se dizer que os amadores, portanto, pavimentaram o caminho seguido pelos grupos de teatro popular chegando ao que encontramos nos dias atuais, diferenciando-se na medida em que as novas produções não são, em sua grande maioria, produção da elite para a elite, como atividade concomitante e desinteressada com o desenvolvimento do teatro no Brasil, mas sim moldadas a partir de um interesse estético mais amplo, que se faz pontualmente de maneira mas popularizada, unindo diferentes classes na medida do possível dentro da sociedade capitalista em que se insere.

Fora do eixo Rio-São Paulo é importante ressaltar o trabalho de grupos teatrais populares que fazem uso do texto shakespeariano com grande repercussão em suas encenações com impressão de uma identidade nacional, como o Grupo Galpão, fundado em 1982 em Belo Horizonte. Com o espetáculo *Romeu e Julieta*, estreiam Shakespeare dez anos depois de sua fundação, com a primeira encenação em 1992. Esse espetáculo ficou conhecido em diversos lugares do Brasil e em outros países, apresentando-se, inclusive, no Globe Theatre, na Inglaterra.

Com esse grupo (mas não somente com ele), Shakespeare volta a ter certo apelo popular (mesmo apesar da necessidade de inserção do grupo nos teatros que atingem apenas uma elite burguesa, ainda), além de apresentar características brasileiras, como o cômico sempre presente, a influência da *Commedia dell'Arte*⁴ (como em vários grupos fundados a partir de então), o carro enquanto elemento cênico, uma Veraneio (carro comum no Brasil entre as décadas de 1960 e 1990), o frevo, além das canções populares, inseridas na peça. É um grupo de atores que faz pesquisa e estudos durante os ensaios e troca experiências com diversos diretores e atores de outros grupos e movimentos teatrais brasileiros, assim como os *Clowns de Shakespeare*, grupo nordestino fundado em 1993, que tem Shakespeare em seu repertório – compartilhando experiências e trocando influências.

A coletivização do trabalho – que se dá com os grupos de teatro popular a partir da década de 1970 –, dá início também aos chamados coletivos teatrais a partir da década de 1980 com projetos de criação horizontais, compartilhados. Alguns coletivos que surgem nesse contexto, inclusive hoje em dia se automeando tribos de atuadores ou trupes e que trabalharam com o texto shakespeariano são a Cia dos Atores (1987), que encena

4 A *Commedia dell'Arte* ou o *clown*, como referido no presente trabalho, foi muito incentivada pelos circos-teatro, com registros iniciais que remontam ao primeiro palhaço negro do Brasil, Benjamin de Oliveira, que chegou a encenar *Otelo*. As tradições populares encontram abrigo nos circos-teatro ao longo do século XX, daí procede sua influência nos grupos de teatro popular.

Ensaio.Hamlet em 2004, numa adaptação da peça shakespeariana; o Armazém Companhia de Teatro de 1987 (já citado anteriormente), onde a figura de Paulo de Moraes, a partir de sua retomada da estética de colagem, produz em 1990 a peça *A construção do olhar*, com vários assassinos shakespearianos (GARCIA in FARIA, 2013, p. 316); a Sutil Companhia de Teatro (1993), que conta com Felipe Hirsch na produção, por exemplo, de *Estou te escrevendo de um país distante* (1997), peça centrada na figura de Hamlet a partir da releitura de Shakespeare e da peça de Antônio Abujamra⁵, *Um certo Hamlet* (1991); além de coletivos como Os Satyros (1989); a Companhia de Teatro Atores de Laura (1993); o grupo de teatro de boneco de Belém do Pará, Usina Contemporânea de Teatro (1989); o Grupo Nós do Morro (1986), mais vinculado à comunidade do Morro do Vidigal no Rio de Janeiro; e o Grupo Tá na Rua, de teatro de rua, fundado em 1980 por Amir Haddad.

Além dos grupos citados, existem inúmeros outros, muitos deles sem possíveis registros de fácil acesso, que, possivelmente, utilizam o texto shakespeariano em suas produções, imprimindo cada um a seu modo, de acordo com as relações coletivas estabelecidas, um padrão de construção dramaturgica próprio que, geralmente, utiliza de textos prontos para colagens ou como suporte para a encenação a ser construída ao longo dos ensaios coletivamente e que exprime diferentes interpretações possíveis ao texto.

Grupos de teatro ainda surgem com forte cunho de crítica política, seja trabalhando com a criação do próprio repertório, seja com a adaptação de clássicos para o contexto da sociedade contemporânea, ainda que a partir de 1990 em menor número do que no primeiro período em que surgem grupos de teatro popular como o Arena e o CPC, nas décadas de 1950-1960. Exemplos desse posicionamento são os trabalhos do grupo Folias d'Arte (1997), em sintonia com a Companhia do Latão, de São Paulo, que em 2003 encena *Otelo* e em 2010, *Medida por medida*; e o grupo Ói Nós Aqui Traveiz, com recente encenação da adaptação de Boal de *A tempestade* pelo Palco Giratório do SESC em 2017, com esse mesmo direcionamento politizado, encena antes, em 1999, a peça inspirada em *Hamlet*, escrita por Heiner Müller, *Hamlet machine*.

5 A contribuição de Abujamra para a presença de Shakespeare nos palcos brasileiros se deu, porém, muito antes da referida peça: *Henrique IV*, quando encenado na França em 1960, conta com sua presença no elenco; *Hamleto*, também fora do país, em Nova York, com sua direção para encenação no Theatre for the New City; *O Hamlet* é encenado em 1982, já em território brasileiro, em São Paulo (com participação de Denise Stoklos, que em 1988 dirige a adaptação encenada em Nova York, *Hamlet em Irati*); *Julieta de Freud*, encenada em 1997 com sua direção, numa versão onde Julieta é levada à análise; e *Hamlet é negro*, de 2002, com texto adaptado e dirigido pelo ator, diretor e apresentador Abujamra.

O coletivo paulistano Parlapatões, Patifes & Paspalhões⁶, fundado em 1991, representa Shakespeare no Festival de Teatro de Curitiba, em 1998, a partir de uma adaptação dos 37 textos shakespearianos na peça dos estadunidenses Jess Borgeson, Adam Long e Daniel Singer *The cmplt wrks of Wllm Shkspr (Abridged)*, numa versão brasileira intitulada *ppp@WllmShkspr.br* sob a tradução de Barbara Heliodora, com grande sucesso frente ao público e à crítica. Os Parlapatões figuram com destaque no presente trabalho por compartilharem uma estética que apareceu em diversos grupos ou coletivos teatrais iniciados a partir de finais da década de 1980 e durante a década de 1990: a estética *clownesca* vinculada à popularização do teatro e ao cômico, retomando todo o panorama de formação do teatro brasileiro em sua concepção cômica e popular.

Outro coletivo teatral que compartilha das possibilidades de organização do teatro de grupo propiciadas na década de 1990 e da estética *clown* é o Coletivo Shakespeare Livre, de Blumenau (SC), que faz intervenções e espetáculos com os mais variados textos shakespearianos, distanciando-se da abordagem somente das grandes tragédias.

Compondo ainda o quadro das encenações mais recentes por grupos de teatro populares, sejam eles ligados a centros universitários ou não, alguns dos que utilizaram (e/ou utilizam) o texto shakespeariano em seu repertório, podem ser ainda elencados, não findando nem contando ainda com toda a produção shakespeariana feita pelos grupos de teatro popular brasileiros nos últimos anos e no porvir, aqueles feitos, por exemplo: pela Cia. Fábrica de São Paulo, *Macbeth* (2000); pela Cia. Teatral As Graças, *Noite de reis* (2006); pelo Barracão Teatro, com *A Julieta e o Romeu* (1999); pela Cia. Os Dezequilibrados, com *Quero ser Romeu e Julieta* (2006); pelo Amok Teatro, *Macbeth* (2004).

Para melhor exemplificar os aspectos relacionados aos grupos de teatro popular elencados, inicialmente enumerados como possibilidade de consulta material, é válido comentar, ainda que brevemente, sobre uma dessas encenações. Um dos grupos que têm um projeto estético delineado e assumem o caráter coletivo de produção é o grupo nordestino Clowns de Shakespeare (Natal-RN). É um grupo que desde 1993 conta com o bardo em seu repertório de encenação, tomando como ponto de partida de sua formação além de todo o contexto mencionado, os modernistas Manuel Bandeira, no nome do

6 As datas das encenações dos grupos contemporâneos aqui relacionadas foram elencadas de acordo com as indicações nos sites dos próprios grupos ou, em relação àqueles que não mantêm um site ativo, foram buscadas nas datações disponíveis na Enciclopédia Itaú Cultural, vinculadas aos grupos em questão.

grupo, dos versos finais do poema “Poética”, bem como a concepção estética de produção com a nacionalidade, a localidade e a liberdade para com os textos canônicos importados dos europeus incentivada pelo Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade.

Uma de suas recentes encenações, *Sua Incelença Ricardo III*, muito comentada pela crítica, ganhou os palcos nacionais e internacionais após a estreia em 2010. Na referida encenação, como ocorre em outras elencadas no decorrer do trabalho, é possível notar como Shakespeare foi “abrasileirado”, assim como comentou Boal sobre as encenações da década de 1950, quando se nacionalizavam os personagens estrangeiros. Nessa nacionalização, o grupo natalense utiliza a lógica subvertida do *clown* para reformular a encenação de uma das poucas peças históricas shakespearianas que ganha notoriedade frente às outras tragédias e comédias, *Ricardo III*.

O trabalho coletivo de produção característico do grupo fez parte do processo de elaboração da encenação de *Sua Incelença, Ricardo III*. Contando com Fernando Yamamoto, membro permanente do grupo, como adaptador dramaturgico, contribuições dos demais componentes, e a presença de um diretor externo (já marcando o aspecto colaborativo dos grupos mais contemporâneos), Gabriel Villela, o espetáculo conta a história de Ricardo III com recortes e inserções de elementos épicos.

Na peça shakespeariana referida, não há a presença de prólogo que introduz à plateia um enredo resumido da peça que virá a seguir, porém, o grupo natalense retoma esse recurso épico no início da encenação em sua adaptação do texto de Shakespeare, contextualizando a ação que ocorrerá entre as casas de York e Lancaster e convidando a plateia a imaginar, assim como ocorreria no teatro elizabetano devido aos escassos recursos cênicos presentes no palco, servindo, também, como recurso de elucidação à plateia que, talvez, não conheça os desdobramentos da Guerra das Rosas.

Concebida como uma encenação a ser feita no espaço de rua, o palco, a céu aberto (tal qual o elizabetano que ficava à mercê das condições temporais), é delimitado em formato circular com pequenas armações de madeira com lâmpadas dentro e vasos com rosas vermelhas. A iluminação, além da luz do dia, fica a cargo de alguns poucos focos de luz direcionados ao centro desse palco, fios com lâmpadas penduradas (assemelhando-se à iluminação natalina) e lampiões espalhados pelo palco, que servem tanto como elemento cênico proveniente da cultura popular brasileira, quanto como iluminação.

Dentre os elementos cênicos que fazem correspondência com a cultura popular nordestina, tem-se, também, em cena, como que para dividir o palco em níveis (assim como no palco elizabetano), três carroças de onde falam alguns personagens. Os tecidos coloridos das roupas dos atores (característica estética “emprestada” do diretor Gabriel Villela), o uso de flores e alguns adereços também compõem esse referencial popular. Referencial esse que é completado com a presença do cangaceiro no lugar do assassino contratado por Ricardo III para se desfazer de seus inimigos na obtenção do trono.

A musicalidade nessa encenação é, ainda, um aspecto final que merece considerações⁷. Desde o título quando da referência às “incelenças”, cantos fúnebres entoados no sertão nordestino em cortejos funerais, que se relacionam com as diversas mortes da peça, até a utilização de músicas do pop rock inglês (Queen, com trechos de “Bohemian Rhapsody”, por exemplo), a música constitui elemento importante para algumas quebras de ilusão. Junto com esse aspecto, pode-se ressaltar a linguagem, a prosódia nordestina, presente nas falas dos personagens com acentos típicos, omissão de fonemas na linguagem coloquial, nasalização, concordância nominal incorreta nos padrões da linguagem culta (como na fala de Lady Anne: “Preferiria ser uma criada a ser rainha nessas condição”) misturados com o lirismo próprio de traduções do texto shakespeariano e uso excessivo dos pronomes de segunda pessoa.

Sem pretensões de seguir os moldes clássicos, o que o grupo natalense produz vem na mesma direção de popularizar a obra shakespeariana, unindo os aspectos cômico e popular devidos do teatro brasileiro, como no caminho apontado anteriormente, feito pelos grupos de teatro amador e pelos teatros de grupo ao longo de mais de cinco séculos de desenvolvimento do teatro no Brasil (resguardadas as tentativas e direcionamentos diferenciados em cada um dos possíveis contextos desse caminho).

Considerações finais

Numa breve retomada do desenvolvimento dos grupos de teatro amador e dos grupos de teatro popular no Brasil, é possível compreender como a perspectiva adotada pelos grupos amadores e pelos grupos de teatro popular ao encenar o texto

⁷ Para maiores considerações acerca da música em *Sua Incelença, Ricardo III*, ver o artigo das professoras Anna Stegh Camati e Liana de Camargo Leão, intitulado “Um Shakespeare brasileiro: a música de cena em Sua Incelença, Ricardo III” (dados completos nas Referências).

shakespeariano retoma um dos aspectos concernentes à (re)popularização de sua obra. Enquanto grupos profissionais optavam por peças catárticas que emocionassem o público, partindo inicialmente, no século XIX, de traduções adocicadas via Jean François Ducis, seguindo à risca o texto cênico, mantendo-se presos ao texto, esses grupos com caráter mais popular tomavam (tomam) textos mais “clássicos” e, se é possível assim dizer, mais “difíceis” de ser encenados, adaptando-os muitas vezes e ampliando suas possibilidades de interpretação.

Às escolhas pelos textos “clássicos” vincula-se o caráter popular que lhes é pertinente e assim possibilitam uma aproximação dos textos do público, mesmo aqueles considerados clássicos inalcançáveis como Shakespeare na sua identidade consolidada historicamente e compartilhada por grande maioria da crítica. Essa popularização, além de retomar o caráter popular das peças do período elisabetano, permite combater a canonização extrema de uma atividade artística considerada popular desde seu princípio, o teatro.

Valorizar produções e técnicas passadas frente às inovações permitidas ao decorrer dos séculos acaba por distanciar, muitas vezes, o público de uma cultura que lhes é devida e que deveria ser acessível. O trabalho feito pelos grupos elencados ao decorrer do trabalho, nesse sentido, são de extrema importância para retirar a concepção de que Shakespeare é um clássico inalcançável. Mesmo que os processos de inovação cênica e a coletivização não alcancem toda a produção shakespeariana dos grupos de teatro, com os trabalhos pontuais feitos por cada um dos grupos mencionados e dos muitos outros que não foram, alcança-se uma devida tentativa de popularização de sua obra, importante nos tempos atuais em que o academicismo exacerbado parece, por vezes, aumentar ainda mais a distância entre o público e a arte.

Referências

CAFEZEIRO, E.; GADELHA, C. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.

CAMATI, A. S.; LEÃO, L. C. Um Shakespeare brasileiro: a música de cena em *Sua Incelença, Ricardo III*. **Revista Cerrados**, Brasília, 2013, v. 22, n. 35, p. 217-230, 2013.

CAMATI, A. S.; LEÃO, L. C. Spatial negotiations in the Brazilian street production *Sua Incelença, Ricardo III* by Clowns de Shakespeare. **The Shakespearean International Yearbook**. 16: Special Section, Shakespeare on Site. London: Routledge, 2016. p. 87-107.

CAMATI, A.; MIRANDA, C. A. (Org.) **Shakespeare sob múltiplos olhares**. 2. ed. Curitiba: Ed. UFPR, 2016.

CEVASCO, M. E. **Rumos da literatura inglesa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

CHIARADIA, F. Em revista o teatro ligeiro: os “autores-ensaiadores” e o “teatro por sessões” na Companhia de Teatro São José. **Sala Preta**, São Paulo, 2003, v. 03, p. 153-163, 2003.

CLOWNS DE SHAKESPEARE – Só mais um site WordPress. Disponível em: <<https://www.clowns.com.br/>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

FARIA, J. R. **História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

FARIA, J. R. **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

GOMES, C. M. **William Shakespeare no Brasil**. Anais da Biblioteca Nacional. Vol. 79. 1959.

Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. Disponível em: <<http://www.memorialdeartescenicass.com.br/site/teatro-c2/105-clowns-de-shakespeare-rio-grande-do-norte-natal.html>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (Org.) **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HELIODORA, B. **Caminhos do teatro ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HELIODORA, B. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HELIODORA, B. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RAUEN, M. As resenhas de montagens de peças de Shakespeare no Brasil. **Pitágoras 500**, Campinas, 2014, v. 7, n. 2, p. 4-17, 2014.

SOUZA, G. M. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2008.

Sua Incelença, Ricardo III (Clowns de Shakespeare) – Reviewing Shakespeare. Disponível em: <<http://bloggingshakespeare.com/reviewing-shakespeare/sua-incelenca-ricardo-iii-clowns-de-shakespeare-porto-praca-d-joao-brazil-2013/>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

Sua Incelença, Ricardo III em três momentos. Disponível em:
<<http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/2011/04/10/sua-incelenca-ricardo-iii-em-tres-momentos/>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

Sua Incelença, Ricardo III (His Excellency Richard III) <<MIT Global Shakespeares.
Disponível em: <<http://globalshakespeares.mit.edu/ricardo-3-villela-gabriel-2011/>>.
Acesso em: 12 fev. 2017.

Submetido em: 30 jul. 2017

Aprovado em: 19 nov. 2017