

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Memorial do espetáculo

**ROMEU E JULIETA**

Dirigido por Antonio Ventura, sob a orientação do prof. José Henrique Moreira, e  
apresentado na XVII Mostra de Teatro da UFRJ

2017.2

## **I. Proposta e objetivos**

O desejo de encenar *Romeu e Julieta* acompanhou o diretor da montagem desde a infância e, portanto, a peça foi a escolha óbvia de Projeto Experimental em Teatro desde sua entrada no curso de Direção Teatral. Entretanto, os três anos e meio passados na universidade alteraram substancialmente a proposta de encenação.

O diretor percebeu ao longo desse tempo que, apesar de a peça ser considerada a maior história de amor do ocidente, o desejo (ou o amor, no caso de uma leitura mais romântica) entre Julieta e Romeu não é o tema da peça. O verdadeiro motor da dramaturgia, muitas vezes colocado em segundo plano nas diversas adaptações da tragédia, é político: a guerra civil em Verona.

Mais do que seu suposto romantismo da, esse fator é essencial para qualquer montagem da peça em 2017, especialmente no Brasil. Vivemos num momento de extremismo no qual, assim como na guerra entre Montéquio e Capuleto, há uma tendência de criação de polaridades maniqueístas nos contextos políticos e sociais, provocando a falta de escuta entre os envolvidos ao invés do diálogo e da criação de soluções em comum, necessários para o estabelecimento de qualquer sociedade democrática saudável.

Pode-se dizer que o diretor teve um laboratório prático deste fenômeno dentro da própria UFRJ: ao não aderir à greve deflagrada no segundo semestre de 2015, tanto ele quanto os colegas e professores que tomaram a mesma decisão foram hostilizados e recriminados por parte do movimento grevista que, apesar de se apresentar como colaborativo e democrático, não apresentou qualquer abertura ao diálogo. Tal experiência marcou uma virada na trajetória do diretor como indivíduo e profissional e marcou profundamente a construção da Verona desta encenação.

Para enfatizar o “bipartidarismo” da cidade italiana tal como imaginada por Shakespeare, o diretor optou logo de início pela organização do espaço proposto (Sala Vianninha) em uma arena dividida em dois lados e pela inserção de um coro de cidadãos em determinados momentos da ação. Outra opção, firmada logo após o início do processo de ensaios, foi a proposta de um figurino com silhueta de época, para provocar o seguinte questionamento por parte do espectador: “Estamos cometendo o mesmo erro mesmo quatro séculos depois?”.

Outra questão importante para a proposta de encenação é a visão do diretor da necessidade do resgate do caráter popular da dramaturgia elisabetana, em oposição não só à colocação de Shakespeare em um pedestal por parte de estudiosos tanto das Artes Cênicas quanto da Literatura — e, conseqüentemente, o distanciamento dos seus textos do público, apesar do frequente sucesso de suas adaptações —, mas também à tendência do teatro contemporâneo em produzir espetáculos herméticos, muitas vezes voltados exclusivamente para a própria classe artística. O diretor acredita, ao contrário, que o teatro é uma arte que não admite notas de rodapé, e cujo elemento mais importante a ser levado em consideração é o público (que, na sua visão, deve ser sempre o mais amplo possível), já que é sua presença que torna o evento um espetáculo.

Por tudo isso, o diretor optou não apenas por produzir uma tradução inédita do texto, buscando o registro mais simples que a manutenção da métrica e rima do original permitiram, como também trabalhar sobre a elocução dos atores no sentido de evitar a dicção “grandiloquente”, por muito tempo uma constante em encenações de Shakespeare no Brasil, e recuperar elementos do que se conhece sobre a encenação elisabetana diretamente ligados ao apelo ao público: as piadas vulgares, a ausência de quarta parede, a forte presença de música e de cenas de ação (duelos, no caso de *Romeu e Julieta*).

Por fim, o diretor buscou também uma abordagem não-romântica do enredo, não apenas por considerar que a dramaturgia abre pouco espaço para uma interpretação sublimada, como proposta no século XIX, já que se trata de um romance com duração de três dias entre dois adolescentes repletos de hormônios, mas também por considerar esta uma abordagem mais interessante para espectadores do século XXI, para os quais o amor é inseparável do sexo (mesmo que a recíproca não seja sempre verdadeira).

## **II. Trabalho**

O trabalho de direção em *Romeu e Julieta* foi iniciado com um longo trabalho de mesa, no qual foram discutidas não apenas as clássicas questões de objetivos e relações dos personagens, mas também (e principalmente) a elocução, por conta da centralidade do texto na proposta de encenação e pela dificuldade dos jovens atores em dizer textos em versos sem cair na declamação e quebrar os versos no fim da linha e não nos sinais de pontuação.

Este foi um período bastante conturbado de ensaios devido não apenas aos imensos cortes realizados no texto para que o espetáculo tivesse uma duração adequada, mas também à dificuldade de se obter elenco completo. Contudo, devido à experiência anterior de Direção VI, em que foi forçado a organizar turnos de ensaio pois o elenco faltava com frequência e possuía diferentes disponibilidades de horário, o diretor teve facilidade em organizar os ensaios a contento

Posteriormente, com o elenco fechado, o diretor trabalhou em improvisações ainda com o texto em mãos. Neste momento, ficou clara a necessidade de substituição da atriz que interpretava Julieta que, por não possuir a experiência necessária para o papel, era “engolida” pelos outros atores em cena. Outro erro de direção foi passar repetidas vezes cenas muito simples, com o objetivo de “descobrir” coisas interessantes propostas pelos atores. Foi quando o orientador interferiu, sendo a primeira pessoa a explicar para o aluno que a verdadeira função de uma improvisação teatral era fazer com que os atores entendessem o funcionamento das cenas de forma sensorial, e não dar ideias de direção. Além disso, alertou para a similaridade excessiva da interpretação dos atores em cenas ambientadas em cenários díspares (como a cela do Frade e a rua) e para a mistura de diversos tipos de ensaio num único dia.

Com isto em mente, o diretor mudou drasticamente a condução, focando primeiro no trabalho de ambientação de todas as cenas em que isso era necessário e, após a realização deste trabalho, começou a marcar (bastante prematuramente) as cenas. Paralelamente, começou a administrar oficinas de texto com os atores que ainda apresentavam problemas de elocução neste momento. Foi também nesta etapa que o diretor percebeu que seria impossível se trabalhar com música ao vivo, devido à demanda de tempo necessária para cumprir bem esta proposta.

Por fim, com as cenas marcadas, o diretor começou a trabalhar nos refinamentos de gestual, tempo e ritmo. Neste momento, deveriam entrar as coreografias do baile e das lutas, porém o intento foi prejudicado por dificuldades de entrosamento com a equipe de preparação corporal, mais preocupada em propor exercícios sensoriais e interferir na proposta de direção; portanto, o diretor trabalhou, no caso das lutas, com base no que os atores já faziam nos improvisos e, no caso da dança do baile, pressionou os preparadores a trazerem uma coreografia baseada em um dos exercícios por eles propostos.

A próxima etapa foi unir as cenas. Neste momento o diretor percebeu que tinha cometido inúmeros erros que tornavam difícil a transição de uma cena para a outra, seja por conta da posição dos personagens, seja porque sua proposta inicial, de usar dois módulos de cenografia, era excessiva. O diretor, então, marcou algumas entradas e saídas (com o auxílio de uma ideia do orientador, de estabelecer “corredores” nas duas laterais sem plateia da arena, a fim de possibilitar que os atores entrassem e saíssem por qualquer um dos lados) e excluiu uma das peças cenográficas, concentrando toda a ação sobre o praticável principal. Ainda assim, a movimentação desta peça cenográfica em cena, pelos atores, estava se mostrando complicada, portanto o diretor optou por seguir a orientação e usar contrarregragem assumida.

Daquele momento em diante, os ensaios foram dedicados a refinamentos e simplificações de marcas ainda complicadas e/ou sujas, muitas vezes seguindo as sugestões dos atores. As duas maiores falhas, vistas em perspectiva, foram a demora do diretor em fazer ensaios corridos e sua falha em perceber a necessidade de retorno ao trabalho de texto em algumas cenas. Por fim, no final da semana anterior à estreia, foram realizados dois corridos e, na véspera, um corrido com passagem técnica de luz e som.

### **III. Avaliação**

O diretor avalia o resultado como positivo — principalmente devido à boa recepção do público, preocupação primordial da direção — apesar da falha em alcançar alguns dos objetivos e alguns problemas na execução do espetáculo.

Como pontos positivos, destacam-se a simplicidade e precisão das marcações, a clareza da dicção, a química entre o casal principal e o nivelamento geral dos atores (com exceção de dois atores, sendo apenas um deles gritantemente inferior ao resto do elenco), resultantes sem dúvida não apenas de um planejamento claro da cena, como também pela insistência da direção na repetição e limpeza da peça, além da disponibilidade e profissionalismo do elenco, em especial os protagonistas.

Os pontos negativos foram: a excessiva declamação dos versos, em especial na primeira apresentação, provocada pela recusa do diretor de voltar ao trabalho de mesa e seu “fechamento” da escuta em detrimento da visão; a insegurança dos atores nas lutas, provocadas pela inexistência de uma real coreografia desses momentos; o ritmo do espetáculo, em especial no primeiro terço, que se mostrou excessivamente arrastado,

não só pela pouca quantidade de ensaios corridos, como também pelo purismo do diretor, que fez com que não cortasse alguns trechos da dramaturgia que retardam a ação; a sujeira das transições de cena, que não puderam ser devidamente coreografadas pois o contrarregra só pode estar presente a partir do primeiro dia; e a diminuição da presença de música na peça e o fato de esta ser gravada, e não ao vivo, o que não depõe contra o espetáculo, mas o empobrece.

Em termos de formação, *Romeu e Julieta* foi um divisor de águas em relação às direções anteriores por ter sido a primeira vez em que o diretor pôde criar o espetáculo junto com seus atores, já que este foi o primeiro elenco com quem trabalhou que apresentava a formação e o comprometimento mínimos para que isso se realizasse a contento.