

O Beijo de Romeu e Julieta

Silvia Adriana Davini¹

A partir da consideração do Soneto no Ato I, Cena V de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, neste artigo pretendo argumentar sobre a palavra em performance como experiência temporal, sobre a materialidade da palavra em cena, e sobre a abordagem da forma como sentido sedimentado.

Palavras-chave: vocalidade, forma, performance.

‘Romeo foi o grande amor de Julieta. Porém, quando ele jaz moribundo, ela se despede dele com um tímido beijinho no rosto, ou um abraço amistoso.’ Com essas palavras Juana Libedinsky introduz o artigo, publicado em fevereiro de 2006, no qual comenta o projeto de lei que estaria sendo debatido na Grã Bretanha no sentido de limitar o ‘contato corporal’ nas peças encenadas por adolescentes, principalmente em contextos educacionais (Libedinsky, 2006: 18).

Figuras chave da arte e da cultura britânicas se manifestaram a respeito desse documento, segundo o qual, os professores de artes cênicas devem censurar ou adaptar as peças teatrais para ‘proteger as crianças e os adolescentes, sem deixar-se guiar por argumentos sobre a necessidade de respeitar as versões integrais das peças, em cujas encenações somente devem ser permitidos ‘contatos acidentais’ e ‘abraços amistosos’ (Libedinsky, 2006: 18).

A respeito dessa iniciativa, Simon Blackburn, professor de filosofia da Universidade de Cambridge e autor de *Luxuria*, um livro que cativou tanto aos acadêmicos quanto ao público em geral, declara:

Obviamente é um absurdo. Desse jeito, o final duma tragédia como *Romeu e Julieta* perde o sentido. E além do mais, por sua complexidade, os estudantes que interpretam Shakespeare não são as crianças do jardim de infância, se não os adolescentes, que já têm visto adultos comportando-se como adultos na TV ao chegar em casa. Pretender mantê-los baixo uma falsa inocência serve para uma sociedade que se sente incomoda perante o sexo. Mas esse é um problema dos adultos, não dos meninos (Blackburn In Libedinsky, 2006: 18).

Paralelamente, o diretor artístico do teatro shakespeariano *The Globe*, Dominic Dromgool, é muito crítico com relação a esse projeto que, segundo entende, pretende proteger os meninos de algo que não devem ser protegidos: ‘Quanto mais entendam sobre o amor e a paixão, melhor. Shakespeare trata esses temas com sensibilidade e

¹ Ph.D em Teatro pela University of London, Queen Mary College, e graduada em Música pelo Conservatório Municipal de Buenos Aires. Cantora, atriz, encenadora e pesquisadora, desde 1993 é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, onde se dedica à pesquisa da produção de novos estilos vocais em performance e sua interface com as novas tecnologias. Desde 2000, ela concentra o seu trabalho conceptual e artístico no marco do Grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena.

compaixão. Mostra aos meninos uma parte importante das emoções humanas’, explica (Dromgool In Libedinsky, 2006: 18).

Os funcionários galeses se defenderam dizendo que o problema foi criado pelos meios de comunicação que, segundo eles, ficaram ‘históricos’ com a proposta, quando basicamente se tratava de “uma série de sugestões sobre a forma em como se deve interpretar o afeto no palco, com relação às quais qualquer professor de teatro competente deveria estar familiarizado” (Libedinsky, 2006: 18).

Para Benedict Nightingale, crítico do jornal *The Times*, as diretrizes resultam ‘estúpidas’ e a réplica dos funcionários galeses insuficiente. ‘O que vem depois? Um Hamlet que castamente se despede de Ofélia cumprimentado-a com a mão duma das torres do castelo de *Elsinore*? [...] Mutilar grandes obras não é nenhuma solução’, concluiu o crítico (Nightingale In Libedinsky, 2006: 18).

Várias argumentações poderiam ser tecidas a respeito das diversas colocações acima. Chama a atenção a magnitude da intervenção, cuja proposta de implementação de instrumentos legislativos resulta no mínimo desproporcionada com relação ao fato a que se remete. Em que se motiva uma resposta tão desmesurada para uma questão que, em princípio, envolve a necessidade de considerar, nem sequer de normatizar, pontos específicos em relação à performance das peças nas escolas? Se bem um manto de falsa inocência não protegerá às audiências de nada, sim conseguirá afasta-las da experiência artística que as peças propõem.

Assim, de todas as atitudes e os argumentos esgrimidos pelos funcionários galeses, os mais insólitos são aqueles que pretendem regulamentar a forma de interpretar o afeto no palco, que contemplam inclusive até a possibilidade de censura daqueles casos ‘difíceis de resolver’ nas peças, duma perspectiva ‘moralista’. O fato de que essa controvérsia tenha lugar justamente nas mesmas escolas, onde as obras deveriam ser examinadas e apresentadas na íntegra, resulta ainda mais surpreendente.

Porem, aparte das questões acima apontadas, todas as posições expostas por notáveis críticos, docentes e diretores teatrais, denotam uma a-percepção da materialidade do texto teatral. De fato, o entendimento sobre o amor e a paixão em Shakespeare não se restringe à consideração de determinados gestos em cena. O desenvolvimento temático dessas questões e sua implementação em cena na obra de Shakespeare é vasto, sofisticado e consistente.

Porém, a polêmica surgida a partir do beijo com o que Julieta se despede de Romeu toma outra dimensão quando percebida a partir de um outro beijo que acontece logo depois que eles se vêm por primeira vez no baile na residência dos Capuleto, cuja peculiaridade permanece despercebida, não somente por parte dos médios, mas também das publicações especializadas na matéria. A consideração dessa cena nos permite redimensionar o valor da forma do texto teatral, ao tempo que ilumina a dimensão da palavra em performance como experiência temporal.

No Ato I, Cena V de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, Romeu e Julieta se falam pela primeira vez e, nesse mesmo momento, começam a falar em verso. Os quatorze versos que compreendem essas primeiras réplicas de ambos, organizados em três quartetos e um dístico, configuram um soneto inglês, uma forma poética profundamente dominada por Shakespeare. Assim, o primeiro contato entre Romeu e Julieta acontece no seguinte diálogo:

Romeo: *[To Juliet]* If I profane with my unworhiest hand
 This holy shrine, the gentle sin is this;
 My lips, two blushing pilgrims, ready stand
 To smooth that rough touch with a tender kiss.

Juliet: Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
 Which mannerly devotion shows in this;
 For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
 And palm to palm is holy palmers' kiss.

Romeo: Have not saints lips, and holy palmers' too?

Juliet: Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

Romeo: O! then, dear saint, let lips do what hands do;
 They pray, grant thou, lest faith turn to despair.

Juliet: Saints do not move, though grant for prayers' sake.

Romeo: Then move not, while my prayers' effect I take (Shakespeare 1998: 833-4)².

Se bem muitos não duvidariam em afirmar que a aparição repentina desse soneto na peça obedece a um capricho convencional, pelo menos neste caso específico, essa afirmação resulta, no mínimo, precipitada. Em algumas publicações em língua inglesa que abordam a preparação vocal para a cena e a performance do texto teatral, se indica que, pela temporalidade que imprime a través de suas diversas formulas rítmicas, a função desse soneto é intensificar o lirismo da cena³. Porém, a significação desse soneto tem uma abrangência que vai muito além de um aumento da intensidade em performance.

Nos textos shakespearianos, a palavra não vem substituir nada, ela é o material a partir do qual se modelam a peça e as personagens. Desde o momento que Romeu e Julieta se vêm pela primeira vez, se falam compartilhando uma mesma forma; assim, desde esse mesmo instante, eles 'são um'. Se bem as falas deles são acompanhadas por ações visuais, a existência da cena se dá nos diversos planos de significação que as falas atualizam. Neste caso, as palavras antecipam em tudo a tragédia, contribuindo assim para uma imediata definição do destino dos protagonistas. A velocidade vertiginosa de Romeu, e sua direcionalidade, sempre adiante, ficam já estabelecidas, nesse dialogo pela reciprocidade que, permanecendo sozinha perante ele, oferece consistentemente Julieta em cada réplica. Assim, o único que é realmente imprescindível para a definição das personagens em performance é fazer soar o texto adequadamente. Essa temporalidade, essa densidade das personagens, anunciadas no soneto, irão se consolidando ao longo da peça, de um monologo para outro, ao tempo que se define o destino trágico de ambos.

² Ato 1 – Cena V

Romeu *[A Julieta]* Se minha mão profana o relicário/ em remissão aceito a penitencia; / meu lábio, peregrino solitário, / demonstrará, com sobra, reverencia.

Julieta: Ofendeis vossa mão, bom peregrino, / que se mostrou devota e reverente./ Nas mãos dos santos pega o paladino./ Esse é o beijo mais santo e conveniente.

Romeu: Os santos e os devotos não têm boca?

Julieta: Sim, peregrino, só para orações.

Romeu: Deixai, então, ó santa! Que esta boca/ mostre o caminho certo aos corações.

Julieta: Sem se mexer, o santo exalta o voto.

Romeu: Então fica quietinha: eis o devoto./ Em tua boca me limpo dos pecados. *[Beija-a]*

Shakespeare, William [trad. Carlos Alberto Nunes] Teatro Completo – Tragédias. "Romeu e Julieta" 27-28. Rio de Janeiro, Ediouro.

³ *The Actor and the Text*, de Cicely Berry, publicado em Londres, por Virgin Books, em 1993; e *Freeing Shakespeare's Voice - The Actor's Guide to Talking the Text*, de Kristin Linklater, publicado em New York, pelo Theatre Communications Group, em 1992, dão exemplo desse tipo de abordagem.

Em outro plano de significação, o soneto de Romeu e Julieta provavelmente se constitui na forma mais acabada, concreta e ao mesmo tempo elegante, de unir um casal em todas suas dimensões, inclusive eroticamente, em cena. O desafio em termos de atuação desse soneto se dá em que essa união somente se realizará no presente da performance quando a voz de um se funda na voz do outro, em solução de continuidade, apresentando as velocidades e os ritmos de cada um integrados uma forma única.

Deste ponto de vista, pode-se perceber claramente a forma não como convenção nem como continente do sentido, senão como sentido em si mesma. Percebendo a forma como sentido precipitado, na linha de Peter Szondi (2001 e 2004), surge uma nova demanda para os atores: fazer possível que as audiências ouçam a forma, de modo que o sentido completo do texto se realize.

Para Ricardo Bartís o verso envolve o perigo de referir-se a uma idéia moderna das convenções que, segundo ele, complica a recepção do texto. Ele entende esse tipo de material como arqueológico, e acredita que, no caso de Shakespeare, as traduções liberam do verso aos atores de língua não inglesa, algo que os atores de língua hispânica não podem evitar com relação ao teatro espanhol clássico. Para ele, como para muitos, o teatro em verso é o 'paradigma da convenção' (Bartís In Davini, 2000: 237).

O desenvolvimento textual durante o período do Teatro Elisabetano e do Século de Ouro espanhol não responde, como freqüentemente se sugere, à carência de recursos visuais disponíveis naquelas épocas; a voz e a palavra são os materiais básicos do teatro produzido nesses períodos. Assim sendo, a vocalidade em performance se constitui no 'lugar' da cena. A palavra em performance não vem para suprir a falta de nada; ela é a cena.

Um clássico é um texto que, vindo do passado, fala ao futuro, declara Bartís, um artista que, ocasionalmente, aborda esse tipo de repertório. De fato, um texto fala através dos tempos quando constrói mundo; e o mundo, nesses textos, está na palavra em performance. Neles, as palavras transcendem o etimológico, para constituir mecanismos de sentido no tempo/espaço da cena. O desafio que propõem é o de atualizar em performance o sentido sedimentado nessas formas.

Em qualquer uma de suas formas, o texto é um material, não uma convenção, e sua forma, sentido sedimentado. As muitas vezes que um monólogo clássico atualiza em performance, na voz dum único ator, o constitui num caso explícito de discurso indireto e num desafio imenso para os atores. O peso adquirido pelas palavras, depois de anos de serem trabalhadas uma a uma, pelas propostas vinculadas ao realismo, pede por uma nova atitude na dramaturgia e na formação para a cena, à medida dos atores e da situação. Assim, a resistência a deixar-se levar por um suposto fluir 'natural' do texto, a negação do psicológico e das personagens de composição, a neutralização do controle exercido sobre as palavras pelo realismo no teatro, nos aproximam a uma idéia fluida da personagem e, assim, nos aproximam da vocalidade.

Voar sobre textos complexos em performance requer de trabalho sobre sua materialidade. Ao abordar o texto teatral como um todo, percebe-se que muitas palavras estão ali principalmente para demorar a chegada de outras, separando e assim, melhor exibindo aquelas palavras cruciais para o sentido da obra. Essa experiência temporal que é o texto em performance se contraria quando, trabalhando semanticamente, palavra a palavra, detemos a dinâmica da fala. Em grande medida, o teatro não permite a poesia quando não dá espaço para que a cena surja na palavra, quando se conforma com atores carismáticos, quando se trabalha aparte do que realmente se vê e se escuta em cena. Quando os estilos vocais perdem contato com as audiências às que são expostos, se

constituem em ‘não-lugares’, e começam a operar aparte da materialidade da palavra, movimentando-se no terreno código do código. Atualizar em performance o sentido sedimentado na forma do texto depende da capacidade dos atores para fazer com que a forma seja ouvida em cena.

Entendendo o texto como ação e afastando-o de noções literárias, o espaço aberto pelos estudos da performance, pode ser produtivo para abordar o teatro clássico. Em tanto que hoje críticos e teóricos se inclinam a perceber inclusive seus próprios textos como performance, a dificuldade para abordar a performatividade do texto teatral, explicitamente escrito para a situação de performance, resulta um paradoxo, evidenciado na recorrente resistência com relação aos textos por parte dos diretores, nas dificuldades que encontram os atores na hora de aborda-los em performance, assim como na escassa atenção dispensada à vocalidade na produção crítica em geral.

A performance pode ser entendida como uma função, como um novo gênero, como uma fusão de gêneros, como um gênero multidisciplinar, como evento, como intervenção política ou ambiental, como ritual, ou como pura ação ou presença. No esforço por defini-la conceitualmente, Marvin Carlson cita a observação de Mary Strine, Beverly Long, e Mary Hopkins no artigo “*Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities*” onde se entende performance como um conceito que se contesta a si mesmo. Esta expressão, formulada por W.B. Gallie, se refere a conceitos, como a arte e a democracia, não somente consideram, senão que incorporam o desacordo em si mesmos, o que implica num permanente potencial de valor crítico a respeito de nossos próprios usos ou interpretações do conceito em questão (Strine, Long, Hopkins e Gallie In Carlson, 1996: 1).

Erik MacDonald sugere que a performance abriu na arte espaços antes inadvertidos na rede representacional do teatro, problematizando suas próprias categorizações e situando a especulação teórica dentro da dinâmica teatral. (MacDonald In Carlson, 1996: 1). Ao examinar o século XX a partir dessas perspectivas é possível afirmar que a performance redefiniu a cultura ocidental em todos os campos. A arte, a política, o mercado, a teoria e a vida cotidiana têm sido renovados a través das perspectivas colocadas pelos estudos da performance, revelando a performatividade social e apagando, ao mesmo tempo, as fronteiras disciplinares.

Em quanto não somente a literatura, mais a história e a ciência reconhecem suas próprias instancias performativas, o teatro parece continuar lutando para liberar o texto de uma velha idéia que o remete à literatura e aos médios de análise produzidos por ela. Nesse contexto, é importante notar que a problemática da vocalidade, que se concretiza como uma experiência temporal em performance, atravessa a produção teatral como um todo. Sua re-inscrição no teatro e na cultura contemporânea é hoje urgente, não por uma questão de persistência nostálgica, senão pelos contornos estéticos, políticos e filosóficos que ela coloca em evidência.

Tendemos a pensar que a temporalidade não linear dos textos teatrais é prerrogativa dos textos contemporâneos. Porém, os textos clássicos constituem-se numa temporalidade não linear que admite inclusive a simultaneidade de planos de significação em cena. O beijo, a cópula que une Romeu e Julieta, que os torna um, está no soneto. Esse beijo, inscrito no mapa instável da cena, que é o texto teatral, é aquele do qual somos geralmente privados, a tal ponto que somente comentamos aqueles beijos que se vêm, não este outro, que deveria escutar-se. Esse soneto ‘bem dito’, tão potente quanto desapercibido, é o grande desafio real da peça. Shakespeare escrevia o suficiente

como para prescindir até de beijos explícitos. Porém, não deveria prescindir de atores capazes de atualizar a densidade noturna dos amantes de Verona.

Referências Bibliográficas

BERRY, Cicely. *The Actor and the Text*. Londres: Virgin Books, 1993.

CRAIG, D. J. ed. *The Complete Works of William Shakespeare*. Londres: Henry Pordes 1998.

DAVINI, Silvia. *Voice Cartographies in Contemporary Theatrical Performance: a Economy of Actor's Vocality on Buenos Aires' Stages in the 1990s*. Tese de Doutorado em Teatro, 29 de junho de 2000, Universidade de Londres: Queen Mary College.

LIBEDINSKY, Juana. Impiden en las Escuelas el Beso de 'Romeo y Julieta' Debaten un proyecto para limitar el 'contacto corporal'. Jornal *La Nación* – Ed. Impresa: Cultura, p.18. Buenos Aires: 18 de fevereiro de 2006.

<<http://www.lanacion.com.ar/archivo/nota.asp?nota_id=781709&origen=acumulado&acumulado_id=&aplicacion_id=12>>

LINKLATER, Kristin. *Freeing Shakespeare's Voice - The Actor's Guide to Talking the Text*. New York, Theatre Communications Group, 1992.

SHAKESPEARE, William (trad. Carlos Alberto Nunes) Teatro Completo. *Tragédias*. Rio de Janeiro: Ediouro.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____ *Teoria do Drama Burguês (século XVIII)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.