

MICHELLE APARECIDA GABRIELLI

***ROMEU E JULIETA:***  
**DO TEXTO SHAKESPEARIANO AO BALÉ DE KENNETH MACMILLAN**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA  
MINAS GERAIS – BRASIL  
2012

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e  
Classificação da Biblioteca Central da UFV

T

G118r  
2012

Gabrielli, Michelle Aparecida, 1983-  
Romeu e Julieta : do texto shakesperiano ao balé de  
Kenneth Macmillan / Michelle Aparecida Gabrielli. – Viçosa,  
MG, 2012.  
xi, 133f. : il. (algumas col.) ; 29cm.

Inclui anexos.

Inclui glossário.

Orientador: Sirlei Santos Dudalski.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f. 97-108

1. Semiótica e literatura. 2. Semiótica e arte.  
3. Shakespeare, William, 1564-1616 - Crítica e interpretação.  
4. Balé (Dança). 5. Shakespeare, William, 1564-1616.  
Romeu e Julieta. 6. Literatura inglesa. I. Universidade Federal  
de Viçosa. II. Título.

CDD 22. ed. 822.33

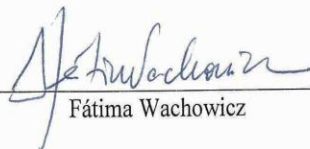
MICHELE APARECIDA GABRIELLI


**ROMEU E JULIETA:  
DO TEXTO SHAKESPEARIANO AO BALÉ DE KENNETH MACMILLAN**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 30 de março de 2012.

  
Aimara da Cunha Resende

  
Fátima Wachowicz

  
Sirlei Santos Dudalski  
(Orientadora)

*Dedico esta pesquisa ao meu pai, Waldeli, à minha mãe, Izilda, à  
minha avó, Mercedes, ao meu avô, Nico e à, La Que Sabe, Nena,  
que me ensinaram sobre a leveza com que se deve viver.*

*[...] a privação sofrida que se transforma em leveza e permite voar ao reino  
em que todas as necessidades serão magicamente recompensadas  
(Italo Calvino).*

*É preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma  
(Paul Valéry).*

*Leve, como leve pluma  
Muito leve, leve pouso  
Muito leve, leve pouso  
Na simples e suave coisa  
Suave coisa nenhuma  
Suave coisa nenhuma  
Sombra, silêncio ou espuma  
Nuvem azul  
Que arrefece  
Simples e suave coisa  
Suave coisa nenhuma  
Que em mim amadurece  
(Amor – Secos & Molhados).*

## AGRADECIMENTOS

Durante a elaboração desta dissertação, muitas foram as pessoas que, direta ou indiretamente, me auxiliaram. Assim, recebi inúmeras contribuições e incentivo de professores, de amigos e da minha família. A meu ver, esta é a parte mais difícil deste trabalho, pois, além de temer esquecer alguém em meus agradecimentos, receio que as palavras não consigam exprimir toda a gratidão e carinho que sinto por todos que estiveram presentes ao longo dessa trajetória dançada.

Primeiramente, o agradecimento que considero como sendo o mais complexo e, também, o mais especial, à minha orientadora, professora Sirlei Santos Dudalski. Agradeço-lhe, sinceramente, pelas riquíssimas contribuições e conversas, pela amizade, disponibilidade, atenção, confiança, “puxões de orelha”, por sempre me receber com muito carinho em sua casa, pelos almoços e lanches, por fazer com que eu me apaixonasse por Shakespeare e, mais ainda, por *Romeu e Julieta* e por tornar possível a realização desta dissertação.

À professora e amiga Fatima Wachowicz, pelas confidências, pela amizade que se fortalece a cada dia e por ter aceitado ser parte da banca examinadora desta pesquisa.

À professora Aimara da Cunha Resende, pelas ricas contribuições e palavras de incentivo em meu seminário, pela atenção, gentileza, disponibilidade e por aceitar ser parte da comissão avaliadora deste trabalho.

Ao professor John Milton, pela gentileza, disponibilidade e atenção, por sempre se lembrar de mim e me sugerir textos maravilhosos.

Ao professor Jay Halio, pela disponibilidade e gentileza, pela maravilhosa palestra sobre *Romeu e Julieta* e por possibilitar o meu acesso aos seus livros sobre os jovens amantes.

Ao professor Luiz Carlos Moreira Rocha, pela leitura atenta da minha dissertação e pelas valiosas considerações.

À professora Aparecida de Araújo Oliveira, pelas ótimas indicações de leituras no campo da linguística.

À professora Alice Jham, pela disponibilidade na tradução do resumo deste trabalho.

À professora e amiga Laura Pronsato, pela amizade e “puxões de orelhas” e, também, por acreditar em minha capacidade artística e criadora.

À professora e amiga Cláudia Patrocínio, companheira de Rondon, pelos sonhos em comum e por me ensinar a ser mais humana.

À professora e amiga Evanize Romarco, pelo carinho e pelas contribuições artísticas e educacionais em minha trajetória profissional.

Às professoras Alba Vieira e Maristela Lima, pela formação e apoio profissional, além de toda a confiança e carinho.

Aos professores do Programa de Mestrado em Letras, da Universidade Federal de Viçosa, por todos os ensinamentos.

Às professoras do Departamento de Artes e Humanidades, da Universidade Federal de Viçosa, pela dança do dia a dia.

À minha família, em especial, à Célia, por todo o carinho, cuidado e preocupação comigo e com o meu pai e, à minha tia Vera que, com sua sabedoria, sempre me dá bons e valiosos conselhos.

Ao Igor, que “chegou” em minha vida no finzinho deste trabalho, mas que vibrou e comemorou esta conquista junto comigo, por me contagiar com sua vivacidade e por, a cada dia, me ensinar a ser mais leve e me mostrar um mundo mais bonito.

Ao Moreno, que, em um momento de “desespero”, me auxiliou e tranquilizou.

Aos meus queridos alunos do Curso de Dança, da Universidade Federal de Viçosa, especialmente aos meus orientandos, Carolina Ferreira, Míriam Teixeira, Alexa Alexandre, Talita Marono, Lidiane Jacinto, Paulo Vítor, Juliana Firmino, Maria Eugênia, Tailliny Ávila, com quem aprendi mais do que ensinei, por todo o carinho e pelas inúmeras danças.

À Adriana de La Rosa, Roberta Monteiro, Larissa Barbieri, Gláucia Bueno Lahmann, Ana Luíza Farage, Isabella Scola e Marina Duarte, minhas alunas do Curso de Dança, da Universidade Federal de Viçosa, que participaram do espetáculo *Espinho na Roseira* (minha adaptação de *Romeu e Julieta*).

Ao meu querido aluno e amigo Guilherme Fraga, por me receber com todo carinho em sua casa em Paris e por desbravar comigo parte da história da dança presente na Cidade Luz.

À Carolina Serralvo, pelos mais de dez anos de amizade sincera.

À Sara Salgado, pela lealdade e por sempre estar presente em minha vida.

À Ivani Soleira, por se preocupar comigo e por ter me incentivado a entrar no mestrado.

Ao Emerson de Paula, pelo apoio, confiança e sinceridade no que tange à minha arte.

Aos amigos do mestrado, que me acompanharam nesse processo.

À Mariana De-Lazzari, pela dedicação durante a revisão deste trabalho.

Aos funcionários do Departamento de Letras, da Universidade Federal de Viçosa, especialmente à Adriana Santana Gonçalves, pela presteza, disponibilidade e dedicação.

Aos funcionários do Departamento de Artes e Humanidades, da Universidade Federal de Viçosa, por todo o companheirismo, carinho e risadas.

*Se te comparo a um dia de verão  
És por certo mais belo e mais ameno  
O vento espalha as folhas pelo chão  
E o tempo do verão é bem pequeno.  
Às vezes brilha o Sol em demasia  
Outras vezes desmaia com frieza;  
O que é belo declina num só dia,  
Na terna mutação da natureza.  
Mas em ti o verão será eterno,  
E a beleza que tens não perderás;  
Nem chegarás da morte ao triste  
inverno:  
Nestas linhas com o tempo crescerás.  
E enquanto nesta terra houver um ser,  
Meus versos vivos te farão viver  
(Soneto XVIII, de William Shakespeare  
traduzido por Barbara Heliadora).*

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1- Romeu e Julieta na festa dos Capuletos.....	1
FIGURA 2- Romeu e Julieta apaixonam-se durante a festa dos Capuletos.....	11
FIGURA 3- A dança de Romeu e Julieta.....	31
FIGURA 4- A celebração do casamento de Romeu e Julieta por Frei Lourenço.....	42
FIGURA 5- A despedida de Romeu e Julieta.....	59
FIGURA 6- Romeu e Julieta na cripta.....	93
FIGURA 7- Cenário da cena do balcão.....	120
FIGURA 8- Varanda do quarto de Julieta.....	120
FIGURA 9- Vista do pátio de da varanda de Julieta (1).....	121
FIGURA 10- Vista do pátio de da varanda de Julieta (2).....	121
FIGURA 11- Parte superior da cripta.....	122
FIGURA 12- Vista central da cripta.....	122
FIGURA 13- Vista da cripta (1).....	123
FIGURA 14- Vista da cripta (2).....	123
FIGURA 15- Echarpe de Julieta na cena do balcão.....	124
FIGURA 16- Capa de Romeu e vestido de Julieta na cena do balcão.....	124
FIGURA 17- Figurinos de Romeu e Julieta (1).....	125
FIGURA 18- Figurinos de Romeu e Julieta (2).....	125
FIGURA 19- Figurino de Romeu na cena da morte.....	126
FIGURA 20- Figurinos de Paris e de Julieta na cena da morte.....	126
FIGURA 21- Figurinos de Julieta e de Romeu na cena da morte.....	127
FIGURA 22- Figurinos de Julieta e de Paris na cena da morte.....	127
FIGURA 23- Romeu com o frasco de veneno.....	128
FIGURA 24- Romeu ingerindo veneno.....	128
FIGURA 25- Julieta indo em direção ao punhal.....	129
FIGURA 26- Julieta e o punhal.....	129
FIGURA 27- Julieta golpeando o próprio peito.....	130
FIGURA 28- A morte de Julieta.....	130
FIGURA 29- A morte de Romeu.....	131
FIGURA 30- A morte dos jovens amantes.....	131

## LISTA DE QUADRO

Quadro 1 - Ficha técnica do balé <i>Romeu e Julieta</i> , de Kenneth MacMillan.....	58
---	----

## SUMÁRIO

<b>RESUMO .....</b>	<b>x</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>xi</b>
<b>1. PRÓLOGO .....</b>	<b>2</b>
1.1 Escrevendo com movimentos, dançando com as palavras .....	2
1.2 Poesia da palavra e do movimento .....	4
1.2.1 Conhecendo os movimentos, aprendendo a coreografia.....	8
<b>2. ATO I – DO VERBAL AO NÃO VERBAL: TUDO É SIGNO.....</b>	<b>12</b>
2.1 Cena I – Origem da ciência dos signos .....	14
2.2 Cena II – Raízes semióticas .....	16
2.3 Cena III – Roman Jakobson e suas proposições semióticas .....	20
2.3.1 Transmutação, transposição, transcrição: processos de adaptação .....	23
2.4 Cena IV – Semiótica do texto artístico .....	27
<b>3. ATO II – DO ÓDIO AO AMOR:</b>	
<b>CONSIDERAÇÕES SOBRE <i>ROMEU E JULIETA</i> .....</b>	<b>32</b>
3.1 Cena I – Amores (im)possíveis.....	33
3.2 Cena II – (Re)escrevendo sobre o amor.....	35
3.3 Cena III – O lirismo de <i>Romeu e Julieta</i> .....	36
<b>4. ATO III – DO BATER DOS PÉS AOS PASSOS CODIFICADOS:</b>	
<b>A ARTE DE DANÇAR.....</b>	<b>43</b>
4.1 Cena I - Da corte aos palcos: nos passos do balé.....	45
4.2 Cena II – <i>Romeu e Julieta</i> : a poética do movimento .....	52
4.3 Cena III – <i>Romeu e Julieta</i> : uma história para se dançar .....	54
<b>5. ATO IV – DO TEXTO AO BALÉ:</b>	
<b>(RE)CONTANDO UMA HISTÓRIA DE AMOR .....</b>	<b>60</b>
5.1 Cena I – O amor entra pelos olhos.....	61
5.2 Cena II –Juras de amor: <i>grand pas de deux</i> .....	64
5.3 Cena III – Sob luz e sombra: os artifícios do amor.....	74
5.4 Cena IV – O desfecho dos amantes de má estrela .....	76
5.5 Cena V – <i>Romeu e Julieta</i> : palavras dançadas .....	79
<b>6. EPÍLOGO .....</b>	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>98</b>
<b>REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS.....</b>	<b>109</b>
<b>GLOSSÁRIO .....</b>	<b>110</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>120</b>

## RESUMO

GABRIELLI, Michelle Aparecida, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2012. ***Romeu e Julieta: do texto shakespeariano ao balé de Kenneth MacMillan.*** Orientadora: Sirlei Santos Dudalski.

*Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, pode ser considerada como a maior história de amor de todos os tempos e, por este motivo, foi adaptada para diversas linguagens artísticas. Na área da dança, *Romeu e Julieta* foi traduzida principalmente para a linguagem do balé clássico. Neste contexto, este trabalho visa a analisar o processo de transmutação do texto teatral *Romeu e Julieta* para a linguagem da dança clássica. O objeto de estudo desta pesquisa é a versão que foi produzida pela *The Royal Ballet*, em 1965, com coreografia de Kenneth MacMillan. Os teóricos norteadores deste trabalho no campo dos estudos de adaptação são Gérard Genette (2010), Julie Sanders (2006; 2007) e Linda Hutcheon (2011); nas artes cênicas, Patrice Pavis (2008a; 2008b; 2010); e, no campo dos estudos semióticos, para efeito de análise, utilizou-se a teoria de tradução intersemiótica proposta por Roman Jakobson (2010). Portanto, pretende-se compreender os aspectos e as transformações da peça teatral para a obra coreográfica a partir dos seguintes elementos: figurino, cenário, objetos cênicos, iluminação, movimento e gesto.

## ABSTRACT

GABRIELLI, Michelle Aparecida, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, March, 2012. ***Romeo and Juliet: from the shakespearean text to Kenneth MacMillan's ballet.*** Advisor: Sirlei Santos Dudalski.

William Shakespeare's *Romeo and Juliet* can be considered the ultimate tragic love story. That is why it has generated the most varied artistic adaptations. In dance, *Romeo and Juliet* has been translated mainly into the language of classical ballet. Within this context, this work aims to analyze the play's process of transmutation into the language of classical dance. The object of this work, was produced by *The Royal Ballet* in 1965, and choreographed by Kenneth MacMillan. The theoreticians who guided our work in the field of adaptation studies are Gérard Genette (2010), Julie Sanders (2006; 2007) and Linda Hutcheon (2011); in the field of the performing arts, Patrice Pavis (2008a; 2008b; 2010); and, for the purpose of analysis, in the field of semiotic studies, the intersemiotic translation theory proposed by Roman Jakobson (2010). Thus, the aim of this work is to understand the transformations the play has undergone in the process of becoming a choreographic production, focusing on the following elements: costumes, scenery, props, lighting, movement and gestures.



**FIGURA 1 - Romeu e Julieta na festa dos Capuletos**

Romeu Se minha mão profana esse sacrário,  
Pagarei docemente o meu pecado:  
Meu lábio, peregrino temerário,  
O expiará com um beijo delicado.

Julieta Bom peregrino, a mão que acusas tanto  
Revela-me um respeito delicado;  
Juntas, a mão fiel e a mão do santo  
Palma com palma se terão beijado

*Romeu e Julieta*, de William Shakespeare

## **1. PRÓLOGO**

Proponho, neste momento, que nos imaginemos em um teatro, minutos antes das cortinas serem abertas e de o espetáculo começar. Após, cuidadosamente, escolhermos o assento e esperarmos pelo terceiro sinal, lemos o programa recebido na entrada, que clarifica sobre a obra a ser apresentada e que conta um pouco sobre a trajetória de seus atores, bailarinos, diretor, coreógrafo, autor.

Primeiro sinal: sem deixar essa imagem de lado, convido os espectadores/leitores a conhecerem ou rememorarem a história desta pesquisadora, artista e docente, com o intuito de virem a compreender os passos codificados e improvisados que deram origem a esta pesquisa. Segundo sinal: a partir do (re)conhecimento dos movimentos que foram ensaiados até que chegassem a este palco, destacam-se os caminhos deste bailado/pesquisa, em que são apontados todos os elementos sógnicos que compõem esta produção artística/intelectual. Terceiro sinal: as cortinas são abertas, as luzes se apagam e o coro entra para proferir o prólogo. Após, dá-se início à apresentação desta pesquisa dançada.

### **1.1 Escrevendo com movimentos, dançando com as palavras**

A arte sempre esteve presente em minha vida. Da infância até a atualidade, ela sempre permeou meus pensares, meus sentimentos, meus caminhos e minhas escolhas. Sob influência do meu pai, cresci ouvindo boa música. Sob o estímulo da minha mãe, dancei e atuei. Sob atenção e cuidados da minha família e de meus vizinhos, sempre estive rodeada de livros e de boas histórias. Por mais que meus pais não fossem artistas, ao modo deles, nutriam o gosto pelas artes em geral e, como uma herança genética, também pude deleitar-me do aroma e sabor da arte.

Não consigo me lembrar do momento ou idade exata em que comecei a dançar. Desde as minhas mais remotas lembranças, eu sempre dancei. Em casa, em festividades escolares, em festas de amigos ou familiares, nos ritos de passagem, a dança fez-se presente em minha vida. Todo esse amor pela dança e sua efetividade em minha vida explicam o fato de ter escolhido a Dança como profissão, optando pela Graduação em Dança.

Os livros... Ah! Os livros! Lembro-me dos primeiros livrinhos que ganhei do meu pai, dos livros que pegava em sua estante e que, quando ele percebia, estavam todos dispostos no chão, ao meu redor e eu, sem parcimônia, manipulando-os, “lendo-os” e “compreendendo-os”. Assim que fui alfabetizada, ganhei do meu pai uma enciclopédia ilustrada e aprendi mais uma forma de conhecer fatos e histórias mundiais. Recordo-me de alguns clássicos da literatura infantil que ganhei dos meus vizinhos. Não fui me tornando leitora no decorrer da minha vida, sempre fui leitora, na verdade, uma leitora voraz. E a paixão pelos livros foi só aumentando, cada vez mais. Revistas, histórias em quadrinhos, livros, muitos livros.

Mesmo fazendo faculdade de Dança, não abandonei a paixão pelos livros. Desse modo, em determinado período da Graduação, aliei duas artes que sempre estiveram presentes em minha vida: Dança e Literatura. Consequentemente, surgiram oficinas, minicursos, coreografias, iniciação científica, resumos e artigos que relacionavam essas duas áreas de conhecimento. Trabalhos que foram sendo aprimorados com o tempo e ganhando mais espaço em minha vida. Ao me graduar, senti necessidade de dar continuidade ao trabalho que iniciei durante a minha formação profissional, mas esse ainda não era o momento certo.

Já formada, fui trabalhar em escolas da rede municipal de ensino do município de Ponte Nova, Minas Gerais. Nestas escolas, enquanto professora da disciplina Artes, minhas aulas eram pautadas na articulação entre Dança e Literatura. Movimentos, gestos e livros formavam uma tríade especial na relação entre educador e educando, demonstrando a possibilidade de novas poéticas educacionais (metodologias) permearem o ambiente escolar. A partir dessa experiência, pude perceber qual seria o caminho a percorrer no meu Mestrado. Chegara o momento de aliar, com mais propriedade, as linguagens artísticas em questão.

O Mestrado em Letras, na área de Literatura, trouxe novas perspectivas e desafios para a relação entre Dança e Literatura que comecei a construir em 2005. Ser acadêmica, professora e, ao mesmo tempo, ser artista não é tarefa fácil. Diariamente lutei comigo mesma para que uma função não anulasse ou diminuísse a outra. Dia a dia esforcei-me para que a pesquisadora, a artista e a docente estivessem presentes na minha escrita. Por conseguinte, construí uma dissertação de mestrado que traz esses três olhares, no ensejo de realizar um trabalho acadêmico que, em meio a sua cientificidade, seja permeado pelo olhar sensível de uma artista.

Esta introdução se justifica por evidenciar a ligação entre pesquisador e objeto de pesquisa. Nesse ínterim, escolhi realizar um trabalho que buscasse compreender o processo de transmutação de linguagens entre literatura e dança, dando vazão à minha paixão por essas artes. Assim, tomada por esse amor e inspirada pela arte de dançar, ler, escrever e pesquisar é que este trabalho é constituído e apresentado.

## 1.2 Poesia da palavra e do movimento

Algumas das grandes transformações na sociedade moderna se devem ao processo de mudança denominado “globalização”. Estas se definem por estarem em constantes, rápidas e permanentes mudanças (HALL, 2001). Os autores Anthony Giddens (1991) e Stuart Hall (2001) afirmam que a globalização não é algo recente e que a modernidade, por si só, já é globalizante, substituindo, assim, a ideia sociológica clássica da sociedade como um sistema bem delimitado para a perspectiva da vida social ordenada ao longo do tempo e do espaço. Essas características temporais e espaciais encontram-se dentre os aspectos mais importantes da globalização e interferem diretamente na formação e manutenção das identidades culturais.

Nesse sentido, de acordo com Patrice Pavis (2008a), as identidades culturais deixam de ser estáticas para se tornarem múltiplas, tendendo ao infinito, uma vez que estas propiciam um repertório de identidades para além das sexuais, históricas, étnicas, religiosas, entre outras.

Na modernidade, as práticas sociais são vistas e revistas de acordo com as novas informações que surgem sobre estas mesmas práticas, transformando, desse modo, sua identidade (GIDDENS, 1991). Assim, as sociedades modernas, em consequência da globalização, presenciam o desabrochar de novas identidades culturais, denominadas híbridas (HALL, 2001).

Segundo Marshall McLuhan (2007, pp. 67-72), o cruzamento ou hibridização dos meios artísticos, culturais e midiáticos gera muita energia, como se num processo de fusão. Portanto, para o autor, “[...] os meios como extensões de nossos sentidos estabelecem novos índices relacionais, não apenas entre os nossos sentidos particulares, como também entre si, na medida em que se inter-relacionam”.

Sobre isso, Pavis (2008a, p. 6) afirma que “é na **encruzilhada** dos caminhos que se cruzam, das tradições e práticas artísticas, que talvez possamos perceber a hibridização distinta das culturas, bem como onde se reencontrarão os tortuosos

caminhos da antropologia, da sociologia e das práticas artísticas”. McLuhan (2007) clarifica que, na maioria das vezes, são os artistas – das mais diversas linguagens – que descobrem primeiramente como capacitar um meio para uso ou como liberar a energia presente nele. Isso talvez ocorra pelo simples fato de, muitas vezes, os artistas parecerem e/ou serem mais sensíveis que os demais indivíduos.

Complementando essa ideia, Pavis (2008a) afirma que

o **cruzamento** é tanto um entrecruzar de caminhos, quanto a hibridização de raças e tradições. Essa ambiguidade ajusta-se maravilhosamente para a descrição dos laços que existem entre as culturas: isso porque as mesmas se interpenetram, seja uma passando para o lado da outra, seja reproduzindo-se e reforçando-se graças à mestiçagem (PAVIS, 2008a, p. 6).

McLuhan (2007) cita que a forma híbrida pode surgir da simples adaptação de uma cultura a outra e, por esse viés, a combinação cultural torna-se habitual no cotidiano de indivíduos que passam por situação de guerra ou de migração, por exemplo.

Salman Rushdie (2010), em seu livro *Imaginary Homelands*, colabora com o entendimento do cruzamento entre diferentes tradições culturais ao dizer que dessa natureza híbrida surgem novas possibilidades e combinações artísticas e culturais. Essas transformações advêm de relações entre seres humanos, filmes, política, arte, dança, teatro, literatura, música.

Como visto, as possibilidades de cruzamentos, colocadas acima, podem gerar novas obras e novas possibilidades artísticas. Entretanto, há de se esclarecer que esse processo não é simples, uma vez que o cruzamento não se limita à simples junção de determinada teoria a outras, mas na costura destas.

Para Pavis (2008a, p. 2), “[...] a teoria que haveria de permitir o entendimento desse deslizamento de culturas está, ela própria, em constante evolução... O modelo da intertextualidade, proveniente do estruturalismo e da semiologia, cede seu lugar ao da interculturalidade”. Logo,

não basta mais descrever as relações dos textos (ou mesmo dos espetáculos), entender seu funcionamento interno; é preciso da mesma forma, e acima de tudo, compreender a sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos. O termo **interculturalismo** parece-nos adequado, melhor ainda que os de **multiculturalismo** ou **transculturalismo**, para nos darmos conta da dialética de trocas dos bons procedimentos entre as culturas (PAVIS, 2008a, p. 2).

Em virtude disso, vê-se que, por meio da interação entre as mais diversas culturas, novas práticas artísticas e culturais podem surgir como, por exemplo, a interface entre literatura e dança.

Sabe-se que tanto a dança como a literatura estimulam a imaginação e a criatividade, propiciando o contato com outras realidades, épocas, povos, sentimentos. Através dessas linguagens artísticas nos é permitido sonhar, imaginar e ver o mundo por outros ângulos, desenhos, cores e formas. Igualmente, há, ainda, o estímulo à fantasia que, com algumas doses de imaginação e criatividade, além de umas pitadas de vivências pessoais, nos transporta para contextos diversos. Esses elementos podem ser encontrados na literatura e na dança, pois ambas estabelecem relações com os campos imagéticos e com aspectos como a liberdade de criação e a fantasia (GABRIELLI; PRONSATO, 2007).

Dessa forma, para Aguinaldo Moreira de Souza (2001), a partir da relação estabelecida entre dança e literatura, constitui-se uma nova possibilidade discursiva. Assim, o diálogo proposto entre a peça teatral *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, e a obra coreográfica homônima, de MacMillan, pode contribuir para a compreensão de uma linguagem híbrida. Conseqüentemente, observa-se a apreensão de novas possibilidades de leituras, discussões e reflexões sobre as obras em questão, oferecendo maior subsídio para a sua compreensão e sua transposição em tempos pós-modernos.

As obras literárias e coreográficas passam frequentemente por processos de adaptação, isto é, são recriadas, revisadas e modificadas de acordo com cada época, cada autor, cada coreógrafo, buscando refletir as condições sociais, culturais e históricas de determinado período. Vê-se comumente a transposição de textos literários (principalmente os contos de fadas) para a dança (CANTON, 1994).

Literatura e dança atuam sobre o indivíduo não apenas despertando o imaginário e mediando o processo criativo, mas também propiciando a cada sujeito uma consciência diferenciada de sua existência, ampliando sua visão de mundo.

Tzvetan Todorov (2009) afirma que

a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo. [...] a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano (TODOROV, 2009, pp. 23-24).

A declaração de Todorov também pode ser utilizada para a dança, pois o artista, nas duas linguagens, tem a liberdade de (re)criar e (re)contar o mundo à sua volta, recriando e recontando também os conflitos presentes na sociedade. Essas narrativas expressam, por meio do imaginário do escritor-dramaturgo e do coreógrafo-bailarino, suas relações com o mundo e com a sociedade em que vivem, tornando-se fonte de conhecimento (BERNARDO, 2003). Para tanto, “há que se notar a existência, na história da cultura, de momentos de aproximação entre a palavra e o gesto, entre a linguagem e o movimento, momentos em que a literatura registrou a dança e momentos em que a dança incluiu a literatura” (SOUZA, 2001, p. 164).

Tendo como base as considerações supracitadas, escolheu-se trabalhar com a obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. . Estudiosos de Shakespeare, como Frank Kermode (2006) e Harold Bloom (2001), afirmam que esta é uma das peças mais populares do autor, possuindo originalidade marcante ainda que a temática dos jovens amantes não seja nova.

*Romeu e Julieta* pode ser considerada como a maior história de amor de todos os tempos, sendo transposta para as mais diversas linguagens artísticas. Stanley Wells (1996) expõe que a história de Romeu e Julieta pode ser considerada como um dos grandes mitos do mundo ocidental e, provavelmente por esse motivo, tem sido frequentemente adaptada para diversas linguagens artísticas tais quais ópera, balé, cinema, literatura, poesia, artes visuais, televisão, dentre outras.

Na área da dança, *Romeu e Julieta* foi traduzida principalmente para a linguagem do balé clássico, embora outros estilos de dança também a tenham tido como cerne. Sobre isso, Alan Brissenden (2011) afirma que, a cada dia, mais espaço é dado às adaptações da tragédia de *Romeu e Julieta*.

Desse modo, o objetivo geral desta pesquisa consiste em analisar, com base na tradução intersemiótica, de Roman Jakobson, o processo de transmutação do texto teatral *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, para a dança, por meio do balé clássico *Romeu e Julieta* da companhia de dança inglesa *The Royal Ballet* e coreografia de Kenneth MacMillan, produzida em 1965.

Aos objetivos específicos competem: (i) identificar como foi transposta a peça *Romeu e Julieta* da obra shakespeariana para o balé de Kenneth MacMillan; (ii) analisar comparativamente duas célebres cenas da obra escrita e da coreográfica: a cena do

balcão e a da morte dos protagonistas; (iii) verificar como a mudança de uma linguagem artística para outra pode ou não alterar a percepção que se tem da história; e (iv) compreender como se dá o processo de transposição de linguagens entre literatura e dança, especificamente do texto teatral para o balé.

Destaca-se que uma das versões mais conhecidas no balé é a de MacMillan, com composição de Serge Prokofiev. Os amantes de Verona são interpretados pelos bailarinos Rudolf Nureyev e Margot Fonteyn. Logo, o intento em escolher trabalhar com a adaptação desta peça para este balé deu-se não apenas pela temática do amor jovial, mas por ser popular em todo o mundo.

Ressalta-se, também, como fator de importância, a possibilidade de se descobrir, perceber e criar novas formas de leitura, visualização, aprendizagem e apreensão do mundo que nos circunda por meio da linguagem verbal e da não-verbal, permitindo, desse modo, “um diálogo entre literatura e dança, a poesia da palavra e a sensibilidade do movimento ou a sensibilidade da palavra e a poesia do movimento” (BERNARDO, 2003, p. 18).

### **1.2.1 Conhecendo os movimentos, aprendendo a coreografia**

Este trabalho foi desenvolvido por meio da Pesquisa Qualitativa, que tem por finalidade compreender o *objeto-sujeito* pesquisado com outros olhos. Olhos estes que buscam a qualidade do que se observa, pois nessa abordagem “o termo **pesquisa** ganha novo significado, [...] não se preocupando única e/ou aprioristicamente com princípios, leis e generalizações, mas voltando o olhar à qualidade, aos elementos que sejam significativos para o observador-investigador” (GARNICA, 1997, p. 110).

Isso acontece porque o homem faz parte do meio e é indissociável deste. Igualmente, ele questiona o que vivencia, o que está ao seu redor, o que vê e o que sente. Portanto, para Antônio Garnica (1997), o pesquisador, no que se refere a sua pesquisa, não é neutro, pois ele não apenas atribui significados como também faz o recorte do fenômeno que busca conhecer.

Mediante tais considerações, esta pesquisa se constitui pelos seguintes métodos: investigação bibliográfica e estudo de caso.

A investigação bibliográfica visa a alcançar ampla gama de informações por meio de dados dispersos em inúmeras publicações, auxiliando também na definição e

compreensão do objeto de estudo (GIL, 1994). Já o estudo de caso possibilita conhecer o objeto pesquisado por meio de pesquisa intensa de um único evento. Importa ressaltar que esse método “não é uma técnica específica, mas uma análise holística, a mais completa possível, que considera a unidade social estudada como um todo, seja um indivíduo, uma família, uma instituição ou uma comunidade [...]” (GOLDENBERG, 2003, pp. 33-42).

Com base nestes métodos é que o corpo desta pesquisa foi construído, objetivando reflexões e discussões, cujo intuito foi a compreensão e o aprofundamento do processo de transmutação de linguagens. Realizou-se, assim, uma análise da obra coreográfica *Romeu e Julieta*, com o objetivo de identificar aspectos da adaptação do texto teatral para o balé. Ressalta-se que não se trabalhou com a *performance* teatral e sim com o texto shakespeariano traduzido por Barbara Heliodora (1997). Destaca-se que a análise do balé deu-se por meio da obra fílmica devido à impossibilidade de assistir ao vivo o balé elencado.

Sobre a estrutura desta dissertação, clarifica-se que, na tentativa de aproximá-la ao universo de uma peça teatral ou de um espetáculo de balé clássico, os capítulos foram denominados de atos e as seções foram nomeadas de cenas. A seguir, faz-se uma breve contextualização de cada ato.

No primeiro ato, *Do verbal ao não verbal: tudo é signo*, tem-se como foco a semiótica, no qual se faz um panorama a respeito da origem da ciência dos signos e de suas raízes, sobre as proposições de Roman Jakobson e, finalmente, sobre a semiótica do texto artístico. Apresentam-se, também, algumas questões relacionadas às terminologias empregadas nos processos de adaptação.

O segundo ato, *Do ódio ao amor: considerações sobre Romeu e Julieta*, traz alguns pensares e reflexões a respeito da tragédia grega e da tragédia shakespeariana, sobre mitos, novelas e histórias que serviram de inspiração para a elaboração do texto teatral, além de explicar sobre as publicações em forma de quartos, sobre o primeiro fólio e, por fim, ressaltam-se os aspectos líricos presentes em *Romeu e Julieta*, tais como a beleza e a comoção dos versos. No terceiro ato, *Do bater dos pés aos passos codificados: a arte de dançar*, expõem-se algumas considerações sobre a dança no que tange seus aspectos sagrados, profanos e artísticos, além de apresentar, sucintamente, a trajetória dança clássica e o balé *Romeu e Julieta*, de Kenneth MacMillan.

O quarto ato, *Do texto ao balé: (re)contando uma história de amor*, apresenta, descreve e analisa, por meio da tradução intersemiótica, a primeira cena do balcão e a cena da morte de Romeu e Julieta. Destaca-se que, neste ato, são utilizadas nomenclaturas do balé clássico para descrever as cenas. Para melhores esclarecimentos acerca destas nomenclaturas, ao fim deste trabalho apresenta-se um glossário.

Todo esse percurso mira a apreciação comparativa da adaptação do texto shakespeariano para o balé de Kenneth MacMillan (realizada pela companhia de dança inglesa *The Royal Ballet*). Os teóricos norteadores deste trabalho no campo dos estudos de adaptação são Gérard Genette (2010), Julie Sanders (2006; 2007) e Linda Hutcheon (2011); nas artes cênicas, Patrice Pavis (2008a; 2008b; 2010); e, no campo dos estudos semióticos, para efeito de análise, utilizou-se a teoria de tradução intersemiótica proposta por Roman Jakobson (2010).

Nesse contexto, na tentativa de compreender as escolhas feitas pelo coreógrafo em relação à narrativa da dança e à essência do texto teatral, a articulação entre literatura e dança tornou-se necessária. Portanto, o foco deu-se nos seguintes elementos: figurino, cenário, iluminação, objetos cênicos, movimento e gesto.



**FIGURA 2 - Romeu e Julieta apaixonam-se durante a festa dos Capuletos**

Romeu Os santos não têm lábios, mãos, sentidos?

Julieta Ai, têm lábios apenas para a reza.

Romeu Fiquem os lábios, como as mãos, unidos;  
Rezem também, que a fé não os despreza.

Julieta Imóveis, eles ouvem os que choram.

Romeu Santa, que eu colha o que os meus ais imploram.  
Seus lábios meus pecados já purgaram.

Julieta Ficou nos meus o que lhes foi tirado

Romeu Dos meus lábios? Os seus é que os tentaram;  
Quero-os de volta

*Romeu e Julieta*, de William Shakespeare

## **2. ATO I DO VERBAL AO NÃO VERBAL: TUDO É SIGNO**

Para vários estudiosos, a primeira forma de comunicação estabelecida entre os homens deu-se por meio da dança, isto é, através da movimentação de seus corpos, diziam um ao outro suas necessidades, seus anseios, suas angústias. Nessa conjuntura, tem-se que, inicialmente, comunicavam-se por meio da linguagem não verbal e, posteriormente, da linguagem verbal.

A linguagem, seja ela não verbal ou verbal, foi de extrema importância para o agrupamento organizado dos seres humanos em bandos, tribos ou civilizações. Desse modo, pode-se concluir que a linguagem possibilita a comunicação, contribuindo para o estabelecimento de regras e, conseqüentemente, para o convívio social (PUPPI, 2009).

Alberto Puppi (2009) apresenta um breve panorama sobre a importância da linguagem para a existência humana. No período Paleolítico, por exemplo, a comunicação se dava por meio de uma linguagem representativa, gestual e mímica. Na era Neolítica, as sociedades tribais aglutinavam-se e se organizavam, principalmente, pela linguagem falada. Posteriormente, à época das grandes civilizações – que iniciaram a história antiga – as línguas faladas adquiriram um caráter mais complexo, tal como o é na atualidade.

Com base na informação anterior, vê-se que, com o passar do tempo, o ser humano foi desenvolvendo e lapidando as formas com que se comunicava e se expressava.

Para Ferdinand de Saussure (2006), linguista suíço e pioneiro em sua área, a língua é uma parte determinada, essencial e indubitável da linguagem. Apresenta-se como um produto social referente à faculdade da linguagem, aliado a um grupo de convenções necessárias que foram aceitas pelo corpo social a fim de garantir o exercício desta faculdade nos indivíduos, pertencendo tanto ao domínio individual quanto ao social.

Saussure (2006, p. 17) compreende que “a língua, ao contrário, é um todo por si e um princípio de classificação. Desde que lhe demos o primeiro lugar entre os fatos da linguagem, introduzimos uma ordem natural num conjunto que não se presta a nenhuma outra classificação”. Por esse viés, a linguagem nos é dada pela natureza enquanto a língua é algo que adquirimos.

Ainda na época das grandes civilizações antigas, a língua falada recebeu um reforço – a escrita – que contribuiu para a fixação do que se convém chamar de mundo civilizado, uma vez que garantiu a extensão e a manutenção da lei por todo o território (PUPPI, 2009).

A escrita assume papel importante, pois a língua passa a ser cristalizada em forma de escritura. Assim, ela se perpetua em relação à língua falada. Isso ocorre porque a difusão de fatos, histórias e informações por meio da escrita é mais fidedigna do que as propagadas através da fala. A língua falada está sujeita à própria fala e à interpretação do transmissor, fazendo valer o ditado popular que conclui que “quem conta um conto aumenta um ponto!”.

Mediante esse prisma, a fala e a escrita apresentam-se como possibilidades de comunicação entre os homens, do homem consigo mesmo, com o outro e com o mundo que o circunda. Contudo, há de se destacar que o corpo, as imagens, os movimentos, os gestos, os sons, o olhar se configuram como fortes aliados nesse processo de se comunicar e de se fazer entender.

Desse modo, no século XX surgem duas ciências que têm como prisma o estudo da linguagem: a linguística e a semiótica. A primeira se focaliza na linguagem verbal enquanto a segunda objetiva compreender toda e qualquer forma de linguagem.

Sobre a linguística, Saussure (2006) afirma que suas questões interessam a todos os indivíduos que necessitam manejar textos como, por exemplo, filólogos, historiadores, jornalistas, entre outros. Há de se notar também que, no cotidiano dos indivíduos e das sociedades, a linguagem se constitui como fator extremamente importante para a cultura geral, sendo mais relevante que qualquer outro. Vê-se que, em maior ou menor grau, os sujeitos se ocupam de suas faculdades linguísticas, logo, “seria inadmissível que seu estudo se tornasse exclusivo de alguns especialistas; de fato, toda a gente dela se ocupa pouco ou muito; [...]” (SAUSSURE, 2006, p. 14).

Assim, a linguística possui estreitas relações, que nem sempre são tão nítidas, com outras ciências. Para Saussure (2006, p. 13), a linguística constitui-se “por todas as manifestações da linguagem humana, quer se trate de povos selvagens ou de nações civilizadas, de épocas arcaicas, clássicas ou de decadência, considerando-se em cada período não só a linguagem correta e a ‘bela linguagem’, mas todas as formas de expressão”.

Após essa breve contextualização sobre a linguística, direciona-se o foco deste estudo para a semiótica.

## 2.1 Cena I

### Origem da ciência dos signos

O termo semiótica originou-se do vocábulo grego *semêion*, que denota signo, e *sêma*, que significa sinal ou também signo. Destaca-se que esses radicais têm sido a base morfológica para outros vocábulos ligados às ciências semióticas, que serão discutidos mais adiante.

Por conseguinte, a semiótica é denominada como sendo a ciência dos signos, isto é, a ciência geral de todas as linguagens, incluindo as linguagens artísticas, uma vez que a arte se estabelece como uma ferramenta de auxílio à comunicação entre os seres humanos.

Lúcia Santaella (1983, p. 15), ao explicar sobre semiótica esclarece que esta “é a ciência que tem por objetivo a investigação de todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e sentido”.

Complementando, Winfried Nöth (2003) profere que as investigações semióticas estendem-se a terrenos da arquitetura, da biossemiótica, da cartossemiótica e até da zossemiótica, o que o faz definir semiótica como sendo a ciência que estuda os signos e seus processos significativos, chamados de semiose, tanto na natureza como na cultura. Entretanto, nem todos os estudiosos da área aceitam essa definição tão ampla, preferindo especificar e restringir a semiótica somente ao campo da comunicação humana.

Os parágrafos supracitados, de modo simples e claro, definem o que é semiótica, mas qual a origem dessa ciência dos signos? Nöth (2003) explica que, para responder a essa questão, é necessário compreender inicialmente quais as diferenças entre a semiótica propriamente dita e a semiótica *avant la lettre*, que também é considerada como sendo uma doutrina dos signos.

Desse modo, a semiótica propriamente dita teria surgido com o filósofo John Locke que, em 1690, publicou sobre uma doutrina dos signos cujo nome era *Semeiotiké*

em seu *Essay on human understanding* ou com o filósofo Johann Heinrich Lambert que, em 1764, escreveu um tratado intitulado *Semiotik*.

Já a semiótica *avant la lettre*, doutrina do signo, compreende todas as pesquisas relacionadas à natureza dos signos e da significação. As preocupações com o entendimento dos signos e seus significados coincidem com a própria origem da filosofia, ou seja, remontam aos estudos de Platão e Aristóteles, considerados teóricos do signo e, conseqüentemente, semioticistas *avant la lettre*.

Vê-se que os filósofos, desde a Grécia antiga, preocupavam-se com vários aspectos da teoria dos signos. O signo verbal foi definido por Platão através de uma estrutura triádica, na qual o signo constitui-se do nome (*ónoma, nómos*), de uma noção ou ideia (*eidós, logos, dianóema*) e da coisa a qual o signo se refere (*prágma, ousía*). Já Aristóteles começou a distinguir o que denomina de signo certo (*tekmérion*) e signo incerto (*semeíon*), refletindo sobre a teoria dos signos no que tange à lógica e à retórica (NÖTH, 2003).

Com base nisso, torna-se necessário discutir alguns aspectos relacionados às nomenclaturas, visto que muitos vocábulos foram utilizados para denominar e aprofundar conhecimentos sobre o que hoje chamamos de semiótica. Logo, alguns dos precursores e rivais terminológicos da semiótica são: semiologia, semântica, sematologia, semasiologia, semologia, *sensifics* e *significs*.

Os termos semântica e semasiologia limitam-se ao estudo das significações na linguística. As denominações sematologia e a semologia foram utilizadas por alguns autores específicos. O primeiro a usar o termo sematologia parece ter sido Geoge Dalgarno, em 1661, que o definiu como sendo a doutrina dos signos artificiais em sua obra *Ars Signorum*. Ainda sobre a sematologia, tem-se Benjamim Humphrey Smart que publicou, em 1831, um tratado semiótico intitulado *Sematology* e Karl Bühler, semioticista que influenciou a obra de Roman Jakobson, utilizando o termo sematologia, em 1934 (NÖTH, 2003).

O uso de *semiotics* (em inglês e no plural) aparece em uma coletânea denominada *Approaches to semiotics* (1964), organizada por Thomas A. Sebeok *et al.* *Semiotics* foi adotado em analogia a vocábulos como *linguistics*, *semantics*, *physics*, entre outros. Charles Sanders Peirce empregou os termos *semeiotic*, *semeiotics*, *semiotic* ou *semeotic*, já Charles Morris utilizou somente a forma singular, *semiotic*.

No entanto, o termo que mais gera discussão é *sémiologie* (semiologia). Antes mesmo que Locke, em 1690, utilizasse o termo *semeiotiké* para denominar uma teoria geral dos signos, Johannes Schulteus, filósofo alemão, em 1659 já falava sobre uma doutrina geral do signo e do significado cujo nome é *Semeiologia Metaphysiké*.

Passados os séculos,

o termo semiologia ficou ligado à tradição semiótica fundada no quadro da linguística de Ferdinand de Saussure e continuada por semioticistas como Louis Hjelmslev ou Roland Barthes. Sob essas influências, semiologia permaneceu durante muito tempo como o termo preferido nos países românicos, enquanto autores anglófonos e alemães preferiram o termo semiótica. Alguns semioticistas, porém, começaram a elaborar distinções conceituais entre semiologia e semiótica: semiótica, designando uma ciência mais geral dos signos, incluindo os signos animais e da natureza, enquanto semiologia passou a referir-se unicamente à teoria dos signos humanos, culturais e, especialmente, textuais (NÖTH, 2003, p. 23).

Posteriormente, Louis Hjelmslev, linguista dinamarquês, distinguiu semiótica de semiologia. Para Hjelmslev, a semiótica possui um sistema de signos cujas estruturas são equivalentes às da linguagem como, por exemplo, uma língua, uma música, uma poesia, a arte, entre outras. A semiologia, no entanto, é a teoria geral que trata dos aspectos comuns de todos os sistemas semióticos, apresentando-se como metalíngua ou metassemiótica destes sistemas (LECTHE, 2010; NÖTH, 2003).

Ressalta-se que a rivalidade entre os termos semiótica e semiologia findaram-se oficialmente em 1969, ocasião em que a Associação Internacional de Semiótica, por iniciativa de Roman Jakobson, decidiu adotar semiótica como um termo geral referente às investigações nos terrenos da semiologia e da semiótica geral (NÖTH, 2003).

## **2.2 Cena II**

### **Raízes semióticas**

Ainda sobre o desenvolvimento e ampliação dos estudos referentes à semiótica, nos Estados Unidos da América, na União Soviética e na Europa Ocidental, simultaneamente, desenvolvia-se ou amadurecia-se um pensar sobre a ação do signo. Assim, pode-se dizer que cada um desses lugares, com teóricos próprios, postulou sua doutrina dos signos. Têm-se, desse modo, a Semiótica Peirceana, a Semiótica Estruturalista e a Semiótica Russa.

A Semiótica Peirceana foi desenvolvida por Charles Sanders Peirce, cientista, matemático, historiador, filósofo e lógico-matemático norte-americano, considerado o fundador da moderna semiótica ou moderna teoria do signo ou, ainda, da teoria formal do signo.

Para Maria de Fátima Batista (2003), a contribuição de Peirce para os estudos semióticos dá-se especialmente no que tange à definição de signo e de semiose e, também, pela visão pansemiótica do mundo.

Peirce (2010) arquitetou sua teoria do seguinte modo: Fenomenologia, Ciências Normáticas e Metafísica ou Ciência da Realidade. É a partir da Fenomenologia que as Ciências Normáticas irão se desenvolver e ramificar em: Estética, Ética, Semiótica ou Lógica, sendo que esta se subdivide em Lógica Crítica e Retórica Pura. Para Peirce (2010), a Lógica é apenas outro nome para designar a Semiótica, a doutrina dos signos, e que esta subdivide-se em Lógica Crítica e Retórica Pura, sendo a primeira responsável pelo estudo e compreensão dos signos e seus significados. Conforme Umberto Eco (2005), na semiótica peirceana não é preciso que algo seja emitido intencional e artificialmente para que se caracterize como signo. Segundo Peirce [19--],

um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é imediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada o interpretante (PEIRCE [19--] *apud* SANTAELLA, 2005, p. 42).

O que Peirce (2010) compreende como sendo uma semiose, ação do signo, é uma influência que estabelece uma cooperação de três sujeitos: um signo, seu objeto e seu interpretante. Eco (2005) afirma que, de acordo com a teoria peirceana, não é possível solucionar uma semiose em uma ação entre duplas, somente por meio de uma resolução tri-relativa.

Peirce (2010) define os três sujeitos como sendo

um signo, ou **representâmen**, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino **interpretante** do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa seu **objeto** não em todos os seus aspectos,

mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei como **fundamento** do representâmen (PEIRCE, 2010, p. 46).

Resumidamente, vê-se que o signo é algo que representa seu objeto. Ele pode não apenas representar como também substituir algo que seja diferente dele. Logo, não é o objeto e só pode representá-lo ou substituí-lo até certo ponto. O objeto é algo de ordem material ou mental que o signo visa a representar. O interpretante é o efeito que o signo causa na mente do intérprete (AGUIAR; QUEIRÓZ, 2008; BATISTA, 2003; SANTAELLA, 1983;).

De acordo com Lucrécia D'Aléssio Ferrara (2009), o interpretante é um processo relacional pelo qual os signos são assimilados e não um dado. Nessa conjuntura, em um processo dinâmico de autogeração, os signos são compreendidos, utilizados e inventados. Nas palavras de Santaella (1983), o processo relacional é criado na mente do intérprete, isto é, mediante a relação existente entre signo e seu objeto, o intérprete criará outro signo cuja função é traduzir o significado do primeiro.

A Semiótica Estruturalista, também conhecida como Semiologia (*Sémiologie*), tem sua base no *Curso de Linguística Geral*, de Saussure. A intenção do linguista era a de conceber uma ciência que estudasse os signos no meio social, buscando compreender em que consistem e que leis os regem (SAUSSURE, 2006). Todavia, sua preocupação não era em desenvolver a semiologia, esta foi uma das consequências de seus estudos sobre língua e linguagem (PUPPI, 2009).

As ideias de Saussure, *a priori*, foram seguidas por um pequeno grupo de intelectuais europeus, a partir de 1950. Esse movimento em prol de se criar a semiologia recebeu o nome de movimento estruturalista, pois, embora a teoria saussuriana tenha sua base na linguística, ela foi aplicada nas demais ciências humanas e sociais (PUPPI, 2009; LECTHE, 2010).

Os seguidores de Saussure não se limitaram apenas a estudar os signos referentes à língua. Alguns estudiosos, como Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Jacques Derrida e Claude Lévi-Strauss buscaram como objeto de estudo a literatura. Além disso, estes mesmos teóricos se dedicaram a investigações sobre moda e fotografia (Barthes), mitologia (Greimas), psicanálise (Kristeva) e antropologia (Lévi-Strauss).

Na teoria saussuriana, de acordo com Eco (2005), o signo é visto como um artifício comunicativo entre seres humanos. Os termos relacionados ao signo linguístico

são psíquicos e se unem por meio da associação. O signo linguístico não une uma coisa a uma palavra, mas sim um conceito a uma imagem acústica, ou seja, uma coisa passa a ser um conceito e uma palavra traz uma imagem acústica, como, por exemplo, o conceito “casa” une-se a imagem acústica, /ka/za/. Assim, o conceito “casa” representa uma ideia geral do que entendemos por “casa”, fazendo referência a qualquer tipo de “casa” que conhecemos e não a uma única “casa”.

Consequentemente, no modelo final do signo linguístico-semiológico tem-se a indicação de que o usuário desse signo deve compreender a relação entre significante a seu significado, ressaltando que estes se unem por meio das convenções sociais adquiridas pelo uso da língua no dia a dia. Portanto, “o signo linguístico-semiológico é o total resultante da associação convencional de um significado com um significante” (PUPPI, 2009, página?).

A Semiótica Russa iniciou-se na União Soviética, eclodindo na Rússia revolucionária a partir do trabalho dos filólogos Viessé-lovski e Potiebniá, no século XIX (BATISTA, 2003; SANTAELLA, 1983). Um dos objetos de estudos desta semiótica é a investigação da vida cultural em suas diferentes esferas, o que a fez ficar conhecida como Semiótica da Cultura ou ainda Escola de Tártu-Moscou.

A Escola de Tártu-Moscou reúne estudos de pesquisadores que investigam sobre semiótica nas mais diferentes áreas do conhecimento. Desse modo, ao invés de se preocupar somente com pesquisas relacionadas aos fundamentos da cultura, a Semiótica Russa buscou compreender os processos pelos quais os signos culturais são criados. Consequentemente, com o objetivo de desenvolver estudos semióticos referentes à teoria da literatura, do texto, do mito, do folclore, do cinema, do teatro e dos sistemas culturais em geral, esta Escola se expandiu<sup>1</sup>.

Conforme Santaella (1983), é na Rússia revolucionária e pós-revolucionária que surge o “artista intersemiótico”. Esse modelo de artista, fruto da Semiótica Russa, preocupa-se com a origem dos sistemas sígnicos e com os processos intersemióticos entre as diversas linguagens artísticas. Portanto, busca compreender as possíveis relações entre a pintura e o cinema, literatura e teatro, entre outras, cuja culminância se dá na constante preocupação em relacionar arte e ciência.

A Semiótica Russa visava a uma prática criativa, possibilitando uma série de fusões e cruzamentos de linguagens. Dentre os trabalhos precursores, encontram-se o formalismo russo – estudos científicos sobre poética, as pesquisas linguísticas do

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/cos/cultura/tartu.htm>>. Acesso em: 17/12/2011.

Círculo de Moscou e do Círculo Linguístico de Praga, os trabalhos dos poetas cubo-futuristas, os experimentos teatrais e no campo da escultura, a teoria do dialogismo do círculo intelectual de Mikhail Bakhtin e as produções de Roman Jakobson.

Vê-se que a Semiótica da Cultura possui um amplo campo de atuação e, em virtude disso, suas investigações permeiam estudos que se mesclam em prático-criativo e teórico-científico.

Porém, os estudiosos da Escola de Tártu-Moscou não objetivavam desenvolver uma ciência semiótica, mas contribuir para a resolução de problemáticas relacionadas ao estudo dos signos no que confere à vida social. Tem-se, desse modo, que o intuito da Semiótica Russa é investigar a linguagem em confluência com a sociedade e com a cultura.

### **2.3 Cena III**

#### **Roman Jakobson e suas proposições semióticas**

Roman Osipovic Jakobson nasceu em 11 de outubro de 1896, na cidade de Moscou, Rússia. Em 1914, matriculou-se na seção de linguagem do Departamento Eslavo e Russo da Universidade de Moscou. O estudo linguístico abriria as portas para que ele compreendesse e se interessasse por literatura, poesia, folclore e cultura em geral. Assim, começa a amadurecer ideias referentes aos estudos interdisciplinares (LETCHE, 2010).

Jakobson, desde cedo, deixa clara a variedade e a vastidão de seus interesses, pesquisando não apenas sobre linguística, poesia e folclore, mas também sobre manifestações artísticas de vanguarda, cubismo e futurismo russos (BLIKSTEIN, 2010).

Em 1915, a fim de pesquisar e sistematizar sobre os problemas linguísticos tanto da linguagem prática quanto da poética, funda e preside o Círculo Linguístico de Moscou, junto a outros estudantes. Apenas um ano depois, Jakobson, Victor B. Chklóvski e Boris Eikhenbaum, entre outros, definem a trajetória que a Sociedade de Estudos da Linguagem Poética, da Universidade de São Petersburgo, irá seguir. Desse modo, cria-se o célebre grupo dos formalistas russos, pioneiros nos estudos científicos da arte literária (BLIKSTEIN, 2010; LECTHE, 2010).

Jakobson começou a se distanciar dos formalistas russos e deixou Moscou em 1920, assumindo residência em Praga. Por conseguinte, passou a frequentar o Círculo

Linguístico de Praga, fundado em 1926, e se tornou um membro extremamente influente.

Alguns anos mais tarde, com a ascensão do nazismo e a perspectiva de guerra, em 1930, Jakobson viajou para Suécia, Dinamarca e se fixou em Copenhague, onde colaborou com as pesquisas de Louis Hjelmslev e com o círculo linguístico da localidade.

Posteriormente, em 1941, refugiou-se na Escandinávia, uma vez que as tropas nazistas tinham invadido a Tchecoslováquia. Neste mesmo ano, transferiu-se para os Estados Unidos, onde lecionou em universidades como Columbia, Harvard e no *Massachusetts Institute Technology* (MIT). Destaca-se que ele também participou do Círculo Linguístico de Nova Iorque e da *Linguistic Society of America*.

Nos anos de 1950, descobre os estudos semióticos de Charles Sanders Peirce e se fascina pelas investigações do pesquisador norte-americano. A noção de interpretante proposta por Peirce demonstra que a semiótica é um processo dinâmico e que a essência do signo é a sua tradução em outro signo. Assim, suas investigações acerca da tradução sofrem influências da teoria semiótica peirceana (ECO, 2007; JAKOBSON, 2010). A partir dessa ideia, Jakobson sentiu a necessidade de pensar a semiótica como um potencial instrumento de comunicação do ser humano<sup>2</sup>.

Jakobson é considerado um dos maiores linguistas do século XX, além de ser um grande defensor da abordagem estruturalista da linguagem. Contudo, neste trabalho, é referenciado por seus estudos referentes à tradução, especialmente, à tradução intersemiótica.

Em 1959, publicou o ensaio *Aspectos linguísticos da tradução*, em que discute algumas questões referentes à tradução. Segundo Júlio Plaza (2010) e Umberto Eco (2007), Jakobson foi o primeiro a determinar e a discriminar as possíveis formas de tradução. Assim, definiu-as em três tipos: tradução intralingual, interlingual e intersemiótica.

Clarificando sobre estas traduções têm-se que

a **tradução intralingual** ou **reformulação** (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. A **tradução interlingual** ou **tradução propriamente dita** consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/cos/cultura/biojakob.htm>>. Acesso em: 17/12/2011.

A **tradução intersemiótica** ou **transmutação** consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais (JAKOBSON, 2010, p. 81).

Analisando as traduções supracitadas, percebe-se que, por três vezes, Jakobson utiliza a palavra interpretação para definir tradução. Sinaliza-se, então, para o entendimento de tradução a partir da noção de que esta é também uma espécie de interpretação.

Jakobson explica que a ideia de interpretação como tradução de um signo a outro signo permite “superar a diatribe sobre onde localizar o significado, na mente ou no comportamento, e não diz que interpretar e traduzir sejam sempre e de todo modo a mesma operação, mas que é útil abordar a noção de significado em termos de tradução” (ECO, 2007, p. 269).

A interpretação de um elemento semiótico nada mais é que a sua tradução em outro elemento, sendo que o primeiro é sempre enriquecido criativamente por meio da tradução (JAKOBSON, 2010; ECO, 2007).

Contudo, para Eco (2007), o traço mais inovador da proposição de Jakobson é o que trata da tradução intersemiótica, uma vez que esta permite a transmutação de um signo para outro sistema de signos, do mesmo modo como afirmava Peirce.

Na tradução intersemiótica, as relações entre os sentidos, os meios e os códigos tornam-se relevantes, pois se pensa na tradução entre os diferentes sistemas sígnicos. Esta se coloca como uma prática crítico-criativa na produção e re-produção dos meios, como (re)leitura, adaptação, metacriação, diálogo entre signos, entre outras possibilidades de se pensar e compreender os signos (PLAZA, 2010).

Por conseguinte, torna-se possível a transmutação de um romance em filme, de um conto de fadas em balé, de uma música em desenho, entre outras. Assim, pode-se pensar em inúmeras possibilidades de adaptações como, por exemplo, do romance *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, em filme; das lendas medievais em afrescos; o poema *L'après-midi d'un faune*, de Stéphane Mallarmé, em música, em balé ou artes visuais; da *Odisseia* ou da *Iliada*, de Homero, em histórias em quadrinhos (JAKOBSON, 2010).

Portanto, tendo como base as ideias de Jakobson é que se investiga a transmutação da peça teatral *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, para a obra coreográfica homônima, de Kenneth MacMillan. O processo de tradução intersemiótica entre essas obras

tem como base a análise dos signos artísticos que são discutidos no ato IV, *Do texto ao balé: (re)contando uma história de amor*.

### **2.3.1 Transmutação, transposição, transcrição: processos de adaptação**

Como visto anteriormente, Jakobson (2010) empregou o termo transmutação para designar as traduções de um texto para outros meios, ou seja, nas transposições de um sistema semiótico para um sistema de diferente natureza.

Desse modo, Haroldo de Campos (2010), baseando-se nos estudos de Jakobson, propõe outras nomenclaturas para designar práticas criativas relacionadas à tradução<sup>3</sup>, como por exemplo, transcrição, transposição criativa, recriação e reimaginação. Logo, para os autores João Queiróz e Daniella Aguiar (2008), ao se realizar uma tradução criativa entre meios não há somente o descolamento de estruturas, mas um rearranjo, quer dizer, uma transformação estrutural.

Contudo, observa-se que, além da dificuldade em costurar os elementos provindos de vários meios e/ou culturas, há também a complexidade de se encontrar uma nomenclatura capaz de significar todo esse processo. No intuito de cooperar com essa questão, traz-se termos distintos dos propostos por Jakobson (2010) e Campos (2010).

Julia Kristeva (1974) contribui com o estudo referente a terminologias ao trazer a noção de intertextualidade. Este termo foi definido pela autora em seu ensaio *The Bounded Text*, como sendo um processo em que um texto permeia outro texto durante sua criação e composição e, na recepção do leitor ou espectador, ou seja, indica a transposição que ocorre entre um ou vários sistemas sígnicos (KRISTEVA, 1974 *apud* NITRINI, 2000; SANDERS, 2006).

Kristeva (1974) conta que, no entanto, preferiu adotar a terminologia transposição a intertextualidade, pois esta, muitas vezes, foi encarada como sendo apenas uma crítica de fontes de um texto. Em contrapartida, a transposição demonstra que uma nova articulação se faz necessária no momento em que se transpõe um sistema para outro sistema significante, indicando que este não é um processo simplório (KRISTEVA, 1974 *apud* NITRINI, 2000).

---

<sup>3</sup> Nesta pesquisa, tradução não se limita à tradução de um texto para outro texto, mas abarca as diversas possibilidades de se traduzir, de um meio para outro.

Independentemente do termo utilizado, as terminologias destacadas acima tratam de um processo de adaptação.

Em suas pesquisas, Julie Sanders (2006; 2007) entende adaptação como sendo um processo em que as obras mantêm certa verossimilhança à obra de referência. Os estudos de adaptação mobilizam um vocabulário vasto, incluindo termos como: versão, variação, interpretação, continuação, transformação, imitação, pastiche, paródia, falsificação, farsa, transposição, revisão, dentre outros. Assim, percebe-se que cada processo de adaptação possui objetivos e intenções específicos, devendo realizar-se dentro das convenções de cada um dos meios ou gêneros com os quais se está trabalhando – como, por exemplo, romance, filme, música – e não de modo aleatório.

Gérard Genette (2010) faz considerações sobre algumas das nomenclaturas mencionadas acima. Para o autor, a paródia se resume a uma modificação mínima e pontual; o pastiche é conduzido por meio da imitação que, apesar de ser relativamente complexo, resulta apenas em textos breves, não permitindo a continuidade do mesmo; já a transposição é vista como um dos procedimentos de adaptação mais relevantes, pois pode ser aplicada em obras com maior amplitude textual.

Linda Hutcheon (2011) define adaptação como sendo processo e produto. A autora profere que, apesar da sua definição ser restrita,

aproxima-se mais do uso comum da palavra e é abrangente o suficiente para permitir que eu aborde não somente filmes e peças de teatro, mas também arranjos musicais e *covers* de canções, revisitações de obras passadas no campo das artes visuais e histórias recontadas em versões de quadrinhos, poemas musicalizados e refilmagens, além de jogos de *videogame* e arte interativa. Ela também me ajuda a estabelecer distinções; alusões a (e ecos de) outras obras, [...] (HUTCHEON, 2011, p. 31).

Para Hutcheon (2011), em resumo, a adaptação pode ser descrita como sendo uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; como um ato criativo e interpretativo de apropriação e/ou recuperação; e como um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

Em primeiro lugar, a transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis pode envolver a transposição de mídia (de uma peça para um filme, de um poema para um balé); de gênero (de um romance para um épico); ou uma mudança de foco, que consiste no recontar a mesma história, mas sob outro olhar (HUTCHEON, 2011).

Em segundo lugar, como um ato criativo e interpretativo de apropriação e/ou recuperação, a adaptação, como um processo de criação, sempre envolverá a (re)interpretação e a (re)criação, que pode ser denominada como sendo uma apropriação ou uma recuperação (HUTCHEON, 2011).

Por fim, em terceiro lugar, a adaptação deve ser vista como um engajamento intertextual extensivo à obra adaptada. Logo, “vista a partir da perspectiva do seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2011, p. 30).

Pensando na prática crítico-criativa na produção dos meios e traçando um paralelo com as investigações de Marshall McLuhan (1969), tem-se que qualquer adaptação pode ser entendida como extensão ou amputação da obra de referência, exigindo que novas relações sejam estabelecidas e que estas relações sejam equilibradas.

A extensão ou amputação da obra de referência é entendida por Genette (2010) como sendo uma transformação quantitativa, em que não apenas o tamanho sofre alterações, mas também sua estrutura e seu teor. Assim,

reduzir ou aumentar um texto é produzir a partir dele um outro texto, mais breve ou mais longo, que dele deriva, mas não sem o **alterar** de diversas maneiras, específicas de cada caso, e que se pode tentar ordenar, simetricamente ou quase, em dois ou três tipos fundamentais de alterações redutoras ou ampliadoras (GENETTE, 2010, p. 75).

A respeito dessas considerações, Sanders (2007) afirma que, independente dos estudos de adaptação realizados, é perceptível a relação que mantêm com a obra de origem.

Sob esse prisma e a fim de exemplificar, para os críticos, a adaptação do texto teatral *Romeu e Julieta* para o filme homônimo de Franco Zeffirelli (1968) é mais aceitável que a concepção moderna do *Romeu + Julieta* (1996), de Baz Luhrmann. Isso porque o primeiro mantém certa fidedignidade à peça shakespeariana. Já a versão de Luhrmann, apesar de manter a proposta dos diálogos e o sentido do texto teatral no que confere às rixas de gangues urbanas, traz a ação para os dias de hoje, em que, por exemplo, as espadas e os floretes são substituídos por armas de fogo modernas, descaracterizando o lirismo shakespeariano (SANDERS, 2006; 2007).

Sobre a versão de Luhrmann, Sanders (2007) conclui que isso não é tão ruim, uma vez que o sucesso do filme demonstra a influência de Shakespeare na atualidade e para esta geração. No entanto, a reclamação dos críticos advém do fato de que, musical e filosoficamente, o filme atua de modo muito diferente do texto shakespeariano e da geração de Zeffirelli, por exemplo.

Porém, Walter Benjamin (1994) ressalta que, em todos os períodos históricos, o processo de apreender e compreender o mundo é dinâmico e está em constante transformação. Por conseguinte, os procedimentos ponderados acima – referentes à recriação de um sistema em um sistema distinto, com estruturas próprias – podem ser entendidos como sendo uma tradução intersemiótica que, por natureza, é um processo híbrido.

Esclarece-se que no híbrido as fronteiras não são tão definidas, conseqüentemente, estas se dissolvem e propiciam inúmeras costuras. Assim, com a finalidade de contribuir para o entendimento do processo de hibridização, utiliza-se a metáfora da colcha de retalhos.

Para se confeccionar uma colcha de retalhos não basta cortar em quadrados os mais variados tecidos – das mais variadas cores – e organizá-los, pois, dessa maneira, têm-se recortes de tecidos organizados lado a lado e não uma colcha. Para que se tenha uma colcha é necessário que se costure um retalho no outro. Todavia, em determinados momentos, o simples alinhavar resolve, mas em outros uma costura mais forte faz-se necessária. Após todo esse trabalho, tem-se, enfim, uma colcha de retalhos. Esta demonstra a intensa relação entre os tecidos, entre tecido e linha, entre as cores e, indo além, confirma a intenção de quem a compôs.

Na arte, por exemplo, tal como na colcha de retalhos, realizam-se hibridizações. Logo, do mesmo modo em que um tecido pode ser costurado em outro, uma poesia pode ser costurada em uma imagem, que se costura a um vídeo, que se costura a uma música, que se costura a uma peça teatral e assim sucessivamente. Conseqüentemente, diversas possibilidades artísticas são tecidas.

Nesse sentido, relacionadas à ideia de pós-modernidade, tanto a dança quanto a literatura podem incluir e expressar esse estado do mundo e, neste, o artista cria baseado em suas referências pessoais, culturais e sociais. Inês Bogéa (2007) afirma que, ao dançar e ao ler, as personagens saem do papel e, por meio da imaginação e de movimentos, ganham vida e emoções.

Pensando na energia híbrida que surge do encontro entre literatura e dança é que aqui se propõe a pesquisar o processo de adaptação ou transmutação entre essas áreas de conhecimento, especificamente de um texto teatral para um balé clássico, analisando os aspectos e as transformações do primeiro para o segundo.

Salienta-se que,

ao longo dos anos, o balé clássico foi se modificando. As danças seguem um roteiro que pode mudar dependendo de quem faz a montagem. Assim, O Lago dos Cisnes dançado pelo Ballet do Theatro Municipal (no Rio de Janeiro) é diferente do dançado pelo Kirov (em São Petersburgo). A história é a mesma, mas as danças, os cenários e até os figurinos podem variar. Mais distantes ainda se a montagem for de dança contemporânea; nesse caso, a história se mantém, mas muitas vezes contada de outro jeito, empregando movimentos que não são apenas do balé clássico (BOGÉA, 2007, p. 11).

Com efeito, compreende-se que, do encontro de dois meios – como, por exemplo, dança e literatura –, surge o híbrido que “constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova” e que “o momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos” (McLUHAN, 2007, p. 75).

## **2.4 Cena IV**

### **Semiótica do texto artístico**

Para que possa viver e se desenvolver, a humanidade precisa, a cada dia, se adaptar ao ambiente que a circunda. Dia a dia necessita de instrumentos que a capacitem nesse processo de adaptação. Para Jenaro Talens (1999), são quatro os elementos que propiciam a adaptação do homem ao meio que habita: o trabalho, a organização social, a linguagem e a consciência.

Sobre a linguagem, Iuri Lotman (1973) a define como sendo qualquer sistema de signos que tenha como intuito a comunicação entre dois ou mais indivíduos. Igualmente, todas as formas de linguagens constituem-se de signos, sendo que estes possuem regras, estruturas e hierarquias próprias.

Logo, as linguagens podem ser diferenciadas do seguinte modo: 1) dos sistemas que não servem como meio de comunicação; 2) dos sistemas que servem como meio de comunicação, mas que não utilizam signos; 3) dos sistemas que servem como meio de

comunicação e que utilizam signos com pouca ou nenhuma formalização (TALENS, 1999).

Dando prosseguimento, Talens (1999) sugere que a primeira sentença permite diferenciar linguagem de atividades humanas que não possuem como objetivo a transmissão de informação; a segunda cláusula favorece a distinção de uma relação semiótica (entre indivíduos ou entre funções assumidas por um indivíduo) de uma relação intersemiótica (entre sistemas no interior de um organismo); já a terceira, por sua vez, diferencia linguagem de sistemas como mímica, gesto, movimento, entre outros.

Visto isso, segundo Talens (1999), pode-se definir e delimitar a linguagem em três categorias: 1) as línguas naturais; 2) as línguas artificiais (científicas, convencionais, código Morse, sinais de trânsito, entre outros); e 3) as linguagens secundárias, que são estruturas de comunicação que se sobrepõem às línguas naturais, como a arte, o mito e a religião.

A arte, do ponto de vista semiótico, apresenta-se como uma linguagem secundária e se caracteriza pelo uso deliberado que o artista (emissor de determinada mensagem) faz de alguns elementos para se comunicar, para indicar algo. Os instrumentos utilizados na concepção de uma obra artística variam de acordo com a linguagem em questão, por exemplo, o som ou ruído na música, o gesto ou movimento na dança, a fala no teatro, a língua escrita na literatura.

Por esse prisma, Patrice Pavis (2010) considera a obra cênica como um conjunto organizado de signos. Tal organização pode ser notada na construção coerente de textos, de espetáculos, de personagens. Clarificando, pode-se afirmar que alguns dos signos que caracterizam uma personagem idosa (estereotipada)<sup>4</sup> em um espetáculo cênico seriam os cabelos brancos, o penteado clássico, o andar lento acompanhado do uso de uma bengala e as rugas, reproduzidas pela maquiagem; uma rainha, por exemplo, pode ser representada pela utilização de uma coroa na cabeça, vestes feitas por tecidos finos, ornamentação com joias, postura altiva. Portanto, diversos são os signos que podem imprimir significado à linguagem cênica.

---

<sup>4</sup> Diz-se estereotipada, pois se convencionou a pensar o idoso como um indivíduo com cabelos brancos, com dificuldades de locomoção, por exemplo. Entretanto, atualmente, essa imagem tem se modificado, visto que existe tintura para cabelos e programas de Educação Física específicos para a manutenção da qualidade de vida desse público.

Nesse sentido, um espetáculo pode vir a utilizar tanto um sistema sígnico verbal quanto sistemas sígnicos não verbais. Percebe-se, então, que as artes cênicas, dentre todas as artes ou mesmo todas as atividades executadas pela humanidade, são as que se manifestam com maior riqueza e variedade em relação ao uso de signos. Isso porque emprega tanto signos auditivos quanto visuais, aproveitando-se dos signos criados para a comunicação entre os homens e dos concebidos em necessidade de determinada atividade artística (KOWZAN, 1988).

Por esse viés, de acordo com Tadeusz Kowzan (1988), os signos podem ser classificados em naturais ou artificiais. Os primeiros são emitidos involuntariamente, isto é, os signos naturais nascem e existem sem que se deseje criá-los. Os maiores exemplos destes signos são os fenômenos naturais como fumaça (sinal de fogo) e o relâmpago (sinal de tempestade). Os segundos, como o próprio nome já indica – artificiais – são criados voluntariamente pelo homem ou mesmo pelos animais para se comunicarem com alguém ou designar algo. Resumindo, o que diferencia os signos naturais dos artificiais é a vontade de emitir ou não um signo qualquer.

Segundo Kowzan (1988), em uma representação cênica tudo é considerado signo. Este, em se tratando de um espetáculo, na maioria das vezes, pertence à categoria dos signos artificiais, pois foram criados e premeditados com a finalidade de comunicar algo a alguém, ou seja, transmitir uma mensagem ao público. Conforme Helena Katz (2005), a mensagem pode ser entendida como um único signo ou uma cadeia de signos que é transmitida de um signo produtor (ator, bailarino) a um signo receptor (público)<sup>5</sup>.

Assim, a partir da recepção e concludente interpretação de uma obra artística, faz-se a sua apreciação crítica. Sobre a análise do espetáculo, seja ela dramatúrgica ou descritiva (detalhamento de cenas e/ou fragmentos), vale-se do reconhecimento de sua encenação, na qual reúne, organiza e sistematiza todos os materiais do objeto empírico que nada mais é do que a própria representação.

Portanto, em uma obra cênica, vários são os elementos que configuram-se enquanto signos, a saber: palavra, tom, mímica, gesto, movimento cênico, maquiagem, penteado, figurino, iluminação, acessórios, música, som, ruído, cenário, entre outros (HONZL, 1988; KOWZAN, 1988; SÁEZ, 1999).

---

<sup>5</sup> Para Helena Katz (2005, pp. 144-145) esse processo ocorre da seguinte forma: “cada mensagem passa por uma operação transdutiva e se externaliza adequando-se ao canal que emprega. Transformar uma forma de energia em outra: codificar. Quando o destinatário extrai a mensagem codificada do canal, inicia outras transformações. Para se interpretar algo, enfrenta-se antes a sua decodificação. Quem decodifica, decodifica a mensagem (sinal enquanto fisicalidade) e seu contexto”.

Consequentemente, faz-se a ressalva de que o texto teatral e o balé *Romeu e Julieta* são analisados mediante os seguintes signos artísticos: cenário, figurino, objeto cênico, iluminação, movimento e gesto, que serão explicitados no ato IV, *Do texto ao balé: (re)contando uma história de amor*.



**FIGURA 3 - A dança de Romeu e Julieta**

Julieta Quem o guiou para vir até aqui?  
Romeu O amor que me obrigou a indagar:  
Aos seus conselhos eu juntei meus olhos.  
Não sou piloto mas, se você fosse  
Pro fim da praia do mar mais distante,  
Eu singrava até lá por tal tesouro

*Romeu e Julieta*, de William Shakespeare

### 3. ATO II

#### DO ÓDIO AO AMOR: CONSIDERAÇÕES SOBRE *ROMEU E JULIETA*

A vida humana tem sido retratada por meio de filmes, novelas, literatura, teatro, dança, artes plásticas, dentre outras. Vê-se a representação da vida real. Essas linguagens artísticas podem apresentar aspectos do cotidiano de indivíduos sejam estes reais, imaginários ou inspirados no homem e em situações vivenciadas por ele, isto é, podem imitar o ser humano e o mundo que o circunda.

Aristóteles, em *A Poética* (2005), assegura que desde a infância o homem imita e é isso que o difere dos outros animais, pois é por meio da imitação que ele adquire conhecimento. Logo,

como aqueles que imitam imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais, como fazem os pintores; Polignoto, por exemplo, melhorava os originais; Pausão os piorava; Dionísio pintava-os como eram. Evidentemente, cada uma das ditas imitações admitirá essas distinções e diferirão entre si por imitarem assim objetos diferentes (ARISTÓTELES, 2005, p. 20).

Nos limites – do real, do imaginário e do imitado –, depara-se, constantemente, com tragédias. Estas implicam acontecimentos catastróficos, indicam desgraça ou, como afirma Aristóteles (2005), representam uma ação grave.

Na atualidade, porém, há alguns casos em que o caráter de tragédia é atribuído a um acontecimento que não é tão grave quanto parece, sugerindo um exagero, como se pode observar no seguinte ditado popular: “está fazendo tempestade em copo d’água!”. Sobre isso, Albin Lesky (2006) explica que a nossa época, mais que qualquer outra, compreende e vê o mundo como sendo trágico em sua essência.

Conforme Aristóteles (2005), a tragédia nasce da necessidade de imitar. Assim, imita sujeitos superiores, além de circunstâncias consideradas sérias e graves. Para Marvin Carlson (1997), a tragédia é definida com base na utilidade moral. Deste modo, deve ensinar sobre as inconstâncias do mundo e mostrar aos reis os perigos da tirania.

Conseqüentemente, com o nascimento da tragédia, os autores, de acordo com sua natureza, tornaram-se trágicos, pois este gênero era considerado superior e mais estimado que o épico, por exemplo (ARISTÓTELES, 2005).

Assim, tem-se que, apesar de os gregos terem criado a tragédia, eles não desenvolveram uma teoria do trágico no drama que vislumbrasse todo o mundo que nos circunda.

Ressalva-se que, com o passar dos tempos, o que se entende por trágico foi se desvinculando da forma artística do classicismo helênico e passou a designar destinos e histórias fatídicas (LESKY, 2006). Complementando, George Steiner (2006) afirma que a narrativa da vida de uma personagem que é acometida por qualquer desgraça ou por algo desastroso pode ser considerada como tragédia.

Contrariamente à tragédia clássica, a obra shakespeariana permite um novo pensar sobre a experiência trágica, na qual esta se encontra mais próxima do dia a dia do que estivera outrora. Segundo Carlson (1997), a função da tragédia é estabelecer o equilíbrio emocional dos indivíduos. Ela deve apresentar ao público tanto o terror quanto a piedade, para que aprendam a sentir e a controlar as paixões. Ao observar as catástrofes experienciadas por outros sujeitos, o homem aprende a se preparar para futuras tragédias. Conforme Frank Kermode (2006), esta nova conjuntura pode ser percebida em relação à tragédia *Romeu e Julieta*.

### **3.1 Cena I**

#### **Amores (im)possíveis**

Sabe-se que William Shakespeare apropriou-se de outras histórias para escrever as suas, ou seja, sob sua ótica, adaptou-as e recontou-as. O mesmo aconteceu com a peça *Romeu e Julieta*, que foi escrita pelo dramaturgo entre os anos de 1595 e 1596 (HALIO, 1998; HELIODORA, 2008; KERMODE, 2006;).

A trágica história de amor de *Romeu e Julieta* tem origem remota e provém de um conto grego do século III em que, pela primeira vez, uma mulher, casada, recorre a um veneno para simular sua morte e escapar de um segundo casamento (HELIODORA, 1997). Há de se considerar também outros mitos como fonte primária para a narrativa de *Romeu e Julieta* como, por exemplo, a história dos jovens Píramo e Tisbe e a de Hero e Leandro<sup>6</sup> (LEVENSON, 2008).

Jill Levenson (2008) traz ainda a visão da estudiosa Marjorie Garber, que identificou equivalências entre a história de *Romeu e Julieta* a de Cúpido e Psiquê. Em

---

<sup>6</sup> Os mitos de Píramo e Tisbe, Hero e Leandro e, Cupido e Psiquê encontram-se no anexo 2 deste trabalho.

suas pesquisas, Garber encontrou conexões no que se refere aos aspectos de casamento e morte. A relação dos dois casais está envolta em tragédia, os jovens conseguem se livrar do controle dos pais e as damas vivem uma série de circunstâncias que fazem com que se tornem mais maduras.

Assim, além dos mitos que podem ter influenciado a tragédia de *Romeu e Julieta*, há também outras fontes de inspiração. Jay Halio (1998) calcula que vários autores, como Luigi da Porto, Luigi Groto, Matteo Bandello, Pierre Boaistuau e William Painter já narraram a história dos jovens amantes.

Barbara Heliodora (1997) conta que, no ano de 1476, um frade já ministra veneno em *Il Novellino*, de Masuccio. Na publicação de 1530 da *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*, de Luigi da Porto já se notam semelhanças da peça shakespeariana com a de Porto como, por exemplo, o fato de a narrativa se passar em Verona e de os jovens pertencerem às famílias Montecchi e Cappelletti. Entretanto, ao invés de tímida e ingênua, Julieta é a primeira a se apaixonar e a declarar o seu amor, apresentando um comportamento independente e incomum àquela época. Em 1542, o francês Adrien Sevien faz a sua adaptação da obra. Clízia, em 1553, publica em Veneza sua versão em poema, *Giulia e Romeo*. Posteriormente, em 1578, Luigi Groto faz a sua publicação.

Contudo, de acordo com Halio (1998), Heliodora (1997) e Kermode (2006), a principal fonte de inspiração para Shakespeare escrever *Romeu e Julieta* foi o poema *The Tragical History of Romeus and Juliet* (1562), de Arthur Brooke. Halio (1998) assegura que o poema de Brooke foi publicado pela primeira vez em 1562 e se baseou na versão italiana de Matteo Bandello. A obra foi reeditada nos anos de 1582 e de 1587, com destaque para sua popularidade durante o reinado da Rainha Elizabeth.

Observa-se, desse modo, que a história do amor proibido entre dois jovens vem sendo recontada desde o século III e que sua adaptação varia com a visão de cada autor e os valores de cada época. Portanto, tem-se que o próprio Shakespeare já era um adaptador e, conseqüentemente, devido a sua maestria em contar histórias, possibilitou que a tragédia de Romeu e Julieta ultrapassasse os séculos e que, ainda hoje, seja considerada como uma das maiores histórias de amor de todos os tempos, sendo a sua versão a mais conhecida e adaptada em todo o mundo.

## 3.2 Cena II

### (Re)escrevendo sobre o amor

A popularidade de *Romeu e Julieta* deu-se por esta servir como um instrumento de moral em um Estado organizado. No reinado elisabetano, as peças cujo conteúdo exibisse corrupção ou vício e que fossem representadas por atores libertinos deveriam ser condenadas. Vícios e fraquezas somente eram aceitos nas peças se tivessem algum ensinamento moral. Em contrapartida, as histórias que estimulassem a virtude e a bondade, prescrevendo lições de morais, eram muito bem quistas. Assim era *Romeu e Julieta* que, por meio da trágica história dos protagonistas, emanava virtude, ensinava a obedecer, a aceitar os conselhos dos pais e a não ceder aos desejos (CARLSON, 1997).

Segundo Halio, a primeira publicação da peça shakespeariana *Romeu e Julieta* foi formatada como quarto e data de 1597. O primeiro quarto, chamado de Q1, originou, em 1599, o segundo quarto (Q2), expressivamente maior e bem diferente do primeiro.

A versão do Q1, *Romeo and Juliet as an excellent conceited tragedie*, foi editada por John Danter. Apesar do Q1 ter sido baseado nos originais de Shakespeare, muitos estudiosos garantem que a peça, provavelmente, foi editada antes que fosse encenada por uma companhia de teatro. A adaptação do Q2, *The most excellent and lamentable tragedie of Romeo and Juliet*, indica em sua capa que esta é uma edição recém-corrigida, aumentada e ampliada, sendo editada por Thomas Creede e publicada por Cuthbert Burby (HALIO, 2010; FARLEY-HILLS, 1996).

O Q2 apresenta um texto superior e mais completo que o Q1 e, por esse motivo, o Q2 é considerado mais confiável (HALIO, 2010; FARLEY-HILLS, 1996). Andrew Gurr (1996) menciona que uma das distinções dos quartos de *Romeu e Julieta* é a qualidade superior dos versos transmitidos em Q2.

Um pequeno, mas crescente número de estudiosos, desde os anos de 1980, acredita que Shakespeare revisitou e ampliou as primeiras versões de suas peças. Assim, de acordo com essa corrente, o Q1 seria como um primeiro esboço para o Q2. Por outro lado, outros pesquisadores argumentam que o Q1 é uma abreviação deliberada do Q2 e que pode ter sido feito tanto por um redator quanto pelo próprio Shakespeare a partir de um holograma que, basicamente, seria o mesmo que a cópia de Q2 (HALIO, 1998; LEVENSON, 2008).

Há muitas hipóteses relacionadas à origem de Q1 e de Q2. Apesar da dificuldade em estabelecer suas origens, pensa-se que o Q2, em última análise, deriva do próprio manuscrito shakespeariano e que pode ter sido impresso a partir de um conjunto de obras do autor, já o Q1 não oferece nenhuma certeza (GURR, 1996; LEVENSON, 2008).

Posteriormente, em 1609, a reimpressão do Q2 originou o terceiro quarto (Q3). No ano de 1623, este novo quarto foi publicado como primeiro folio junto às demais peças de Shakespeare que foram compiladas pelos atores e acionistas John Heminges e Henry Condell. Ressalta-se que as edições subsequentes ao folio, assim como as versões publicadas em quartos, de 1622 e 1637, baseiam-se no Q2. Contudo, estas versões não ostentam correções ou alterações de ordem autoral, mas todas podem retificar erros antigos ou introduzir novos (HALIO, 1998).

### 3.3 Cena III

#### O lirismo de *Romeu e Julieta*

Quando escreveu *Romeu e Julieta*, Shakespeare estava em sua fase lírica, tanto que são desse período as obras *Ricardo II*, *Sonho de uma Noite de Verão* e *O Mercador de Veneza* (HALIO, 2010). Para Halio (1998), o lirismo provém da ação dramática, que demonstra como o poeta se entrega aos sentimentos, emoções e atitudes. No momento em que Shakespeare elabora uma metáfora ou uma metáfora poética após a outra, nota-se o quanto a poesia é, indubitavelmente, bela e comovente.

É com *Romeu e Julieta*, considerada uma tragédia de aprendizado, que Shakespeare abre caminho para as tragédias<sup>7</sup> que viriam em seguida (BLOOM, 2001). Prova definitiva de que Shakespeare aprendeu a dominar a tragédia são as peças posteriores a *Romeu e Julieta*, nas quais observa-se um cruzamento ou fusão, numa perspectiva mais completa, entre poesia e ação dramática (HALIO, 1998).

Kermode (2006) destaca que, embora o tema dos amantes de má estrela não seja novidade, *Romeu e Julieta* é uma peça de originalidade marcante e mostra o quanto Shakespeare é habilidoso na construção e engenhosidade dos versos e na dramatização da história. Por conseguinte, Heliodora (2004) cita que a capacidade shakespeariana de

---

<sup>7</sup> Segundo Harold Bloom (2001), as tragédias consideradas de aprendizado são *Tito Andrônico* (1593-1594) e *Romeu e Julieta* (1595-1596). O campo das grandes tragédias é iniciado com *Hamlet* (1600-1601), seguido de *Otelo* (1604), *Rei Lear* (1605), *Macbeth* (1606) e *Antônio e Cleópatra* (1606).

comunicar sobre amor e ódio em um clima essencialmente lírico faz com que o dramaturgo seja ainda mais admirável.

Apesar de ser a única tragédia lírica de Shakespeare, percebem-se em *Romeu e Julieta* várias influências de Sêneca como, por exemplo, a morte de Mercúcio e a de Teobaldo, a forte presença do acaso e da fatalidade, os presságios dos jovens amantes, especialmente de Romeu antes de adentrar a festa dos Capuletos (HELIODORA, 1997; KERMODE, 2006), como pode ser visto na seguinte passagem:

Romeu É muito cedo; a minha mente teme  
Algo que, ainda preso nas estrelas,  
Vai começar um dia malfadado  
Com a festa desta noite, e ver vencido  
O termo desta vida miserável  
Com a pena vil de morte inesperada.  
Que aquele que me guia em meu percurso  
me oriente agora. Vamos, cavalheiros  
(*ROMEU E JULIETA*, ATO I, CENA IV)<sup>8</sup>.

Apesar da violência presente na obra, ela é permeada pelo lirismo dos diálogos – que confere uma atmosfera especial à peça – e do amor entre os protagonistas, que se manifesta por meio das inúmeras imagens de luz contrastada com a escuridão. A luz representa o amor (HELIODORA, 1997).

A peça é construída a partir de oposições que rivalizam entre si: noite e dia, escuridão e luz (GARBER, 2004). Essas imagens são recorrentes nessa tragédia e podem ser pensadas do mesmo modo que o *leitmotiv*<sup>9</sup> das composições wagnerianas<sup>10</sup>, uma vez que propiciam o desenvolvimento, reiteração e suscitação das emoções (SANDERS, 2007; SPURGEON, 2006).

Caroline Spurgeon (2006) comenta que Romeu e Julieta veem um ao outro como sendo uma luz. Assim,

em *Romeu e Julieta* a beleza e o ardor do amor jovem são vistos por Shakespeare como a radiante glória do sol e da luz das estrelas em um mundo escuro. A imagem dominante é **luz**, em todas as suas formas e manifestações: o sol, a lua, o relâmpago, o clarão da pólvora e a luz refletida da beleza e do amor; enquanto, por contraste, temos a noite, a escuridão, as nuvens, a chuva, a névoa e a fumaça (SPURGEON, 2006, p. 291).

<sup>8</sup> SHAKESPEARE, 1997, p. 55. Traduzido por Barbara Heliodora.

<sup>9</sup> Segundo o dicionário Aulete Digital, *leitmotiv* é um tema melódico que, no decorrer de uma obra de cinema, teatro, dança, entre outras, aparece associado a uma personagem, uma situação, um sentimento. Ideia, tema, assunto que se repete com insistência.

<sup>10</sup> Richard Wagner, compositor alemão, utilizava em suas composições a ideia de *leitmotiv* ou “motivo principal, tema musical ligado a uma letra, símbolo ou conceito que se repete ao longo da obra” (BURROWS, 2008).

Para Romeu, Julieta é quem ensina as tochas a brilharem, ela é a luz que surge lá do alto, é o sol que nasce no oriente e seus olhos são como as estrelas mais fulgurantes. Julieta pensa em Romeu como o anjo que brilha na noite, ele é dia na noite. Os jovens se retratam como sendo estrelas no firmamento e que, devido à luminosidade e brilho, envergonham as próprias constelações. Portanto, podem-se compreender as diversas personificações de luz e escuridão que contribuem para o lirismo da obra.

A partir das imagens de luz, em *Romeu e Julieta* Shakespeare narra a história de dois jovens pertencentes a duas famílias rivais – Montéquio e Capuleto – da cidade de Verona, na Itália e que se apaixonam perdidamente. A peça se inicia com o coro declamando um soneto, forma literária tradicional para exprimir a poesia do amor, em que toda história é narrada, até mesmo o seu fim e o aprendizado que se deve tirar dela. Através desse prólogo, desde a sua abertura, a peça já é forçada a reconhecer sua própria forma trágica (GARBER, 2004; HELIODORA, 2004). A informação anterior pode ser observada a seguir.

Duas casas, iguais em seu valor,  
Em Verona, que a nossa cena ostenta,  
Brigam de novo, com velho rancor,  
Pondo guerra civil em mão sangrenta.  
Dos fatais ventres desses inimigos  
Nasce, com má estrela, um par de amantes,  
Cuja derrota em trágicos perigos  
Com a sua morte enterra a luta de antes.  
A triste história desse amor marcado  
E de seus pais o ódio permanente.  
Só com a morte dos filhos terminado,  
Duas horas em cena está presente.  
Se tiverem paciência para ouvir-nos,  
Havemos de lutar para corrigir-nos  
(*ROMEU E JULIETA*, PROLÓGO)<sup>11</sup>.

Com base no soneto acima, percebe-se que Romeu e Julieta são vítimas do ódio entre suas famílias, com o que a peça se torna, ao mesmo tempo, uma história de amor e repreensão contra os males da guerra civil<sup>12</sup> (HELIODORA, 2008). Guy Boquet (1969) profere que os jovens amantes desejam viver e não morrer juntos, mas são vítimas de uma sociedade doente, que não sabe deter o desencadeamento da vingança.

Segundo Heliadora (1997), em *Romeu e Julieta* Shakespeare enfatiza que a problemática entre as duas famílias atrapalha o bom andamento da sociedade em

---

<sup>11</sup> SHAKESPEARE, 1997, p. 17. Traduzido por Barbara Heliadora.

<sup>12</sup> Marvin Carlson (1997) conta que, no século XVII, as guerras civis e religiosas absorveram a Inglaterra.

questão. O conflito e a problemática desencadeados são visíveis no próprio soneto de abertura.

Os *starcrossed lovers*<sup>13</sup> nascem com má estrela, mas esta decorre do ódio gratuito e destrutivo entre Capuletos e Montéquios. Desse modo, *Romeu e Julieta*, além de narrar uma trágica história de amor, transforma-se em um exímio sermão contra a guerra civil<sup>14</sup>, visto que Shakespeare sempre se preocupou com a execução de um bom governo e o bem estar da comunidade (HELIODORA, 1997; 2004).

Igualmente, Aristóteles (2005) afirma que

a tragédia é a imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter, as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações. Assim, as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia e, em tudo, a finalidade é o que mais importa (ARISTÓTELES, 2005, p. 25).

Ao iniciar a leitura da tragédia shakespeariana, já se conhece o seu desfecho. Contudo, parece ser da natureza do homem lutar e torcer para que tudo dê certo e que se tenha o tão almejado final feliz, o “e foram felizes para sempre”. Para Halio (2010), os espectadores que não estão habituados às narrativas do século XVIII podem se surpreender ao presenciarem um final feliz para a peça *Romeu e Julieta*, pois, em algumas adaptações desse período, os protagonistas não morrem.

Alan Brissenden (2011) profere que o tão esperado final feliz dos jovens amantes de Verona acontece principalmente em adaptações para o balé. Assim, por exemplo, em 1935, o compositor Serge Prokofiev e o dramaturgo Sergei Radlov transformam a peça em um balé no qual os jovens, para vivenciarem todo o seu amor, lutam contra o sistema feudal, permanecendo vivos ao final. Outra versão é a de que Frei Lourenço impede Romeu de se matar, Julieta finalmente acorda, os amantes ficam juntos e o balé termina em final feliz.

---

<sup>13</sup> Os amantes cortados em sua trajetória pelas estrelas (HELIODORA, 2004).

<sup>14</sup> A história da Inglaterra sempre foi marcada por guerras civis que tinham por objetivo a conquista de seu trono. Um exemplo é a Guerra das Duas Rosas (1455 a 1485), constituída por uma série de batalhas esporádicas durante os reinados de Henrique VI, Ricardo III e Eduardo IV, perdurando por trinta anos. O trono inglês era disputado por duas famílias rivais, os York e os Lancaster, descendentes de Eduardo III. A Guerra recebeu este nome, pois a Casa de York possuía como símbolo uma rosa branca e a Casa de Lancaster, uma rosa vermelha.

Entretanto, o mundo ao nosso entorno é cercado de desgraças e isso, mais uma vez, se comprova em *Romeu e Julieta*. Diferentemente do que se presencia no mundo grego, em que o herói possui um destino certo e não pode se desvencilhar dele – pois este lhe foi imposto por deuses –, os protagonistas shakespearianos possuem o direito a escolhas, todavia isso não contribui para salvá-los de tragédias.

Complementando,

o mundo grego e elisabetano, é indispensável lembrar, são separados por concepções radicalmente diversas do universo e do destino do homem. O conceito de predestinação, por exemplo, aceito na Grécia dos primeiros grandes clássicos, de certa forma isentava seu herói trágico de ao menos uma parcela de sua responsabilidade: estava predeterminado [...]. No mundo elisabetano, por outro lado, estamos em um universo essencialmente cristão, no qual o princípio do livre arbítrio é de suma importância, pois, segundo ele, cada homem é responsável por todas as suas ações (HELIODORA, 2004, pp. 121-122).

Heliadora (2004) chama atenção para o fato de que o herói trágico elisabetano é responsável pelas suas escolhas, visto que nenhum infortúnio paira sobre ele, isto é, ele não sofrerá nenhuma maldição dos Átridas, somente o peso de sua responsabilidade perante a sociedade.

Isso se torna importante, pois uma das preocupações da Rainha Elizabeth I, em seu reinado, era o exercício da justiça pública. Igualmente, cada indivíduo era responsável por suas escolhas, devendo assumi-las caso cometesse algum erro. Desse modo, reafirmam-se as escolhas feitas pelos heróis shakespearianos.

O universo da peça é espreitado pela morte durante os cinco atos. Romeu e Julieta vivem em um mundo em que suas famílias, movidas pelo ódio (cujo motivo já fora esquecido) provoca não somente o conflito entre elas, mas o conflito social. Os amantes de Verona e Paris morrem no último ato, mas, antes deles morrem Mercucio e Teobaldo. Imagens relacionadas à morte ocorrem o tempo todo, seja em sonhos, presságios ou porque de fato aconteceram.

Por conseguinte, enquanto Julieta aguarda em êxtase a chegada da noite para estar com seu recém-esposo, “Teobaldo jaz morto na rua, do lado de fora. O uso de sonhos premonitórios, a hora da volta de Romeu e muitos outros aspectos demonstram uma maestria sem precedentes da forma dramática” (KERMODE, 2006, p. 91).

Pela própria estrutura do teatro elisabetano, em *Romeu e Julieta* não há predestinação, tudo é fruto de suas escolhas. Ressalta-se que, em nenhum momento, Romeu e Julieta desejaram morrer; pelo contrário, ansiavam por viver juntos.

Como visto, *Romeu e Julieta* é uma peça que não se situa no mundo dos deuses, isto é, não houve um Deus que determinou tudo, mas sim o homem que, de maneira sábia ou errônea, escolheu e traçou seus caminhos sem, muitas vezes, se preocupar com o que viria a acontecer, sem se prevenir de possíveis tragédias.

Portanto, nas palavras de Lesky (2006, p. 31), “a contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus polos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem”. Nesse contexto, as tragédias são acometidas tanto pela sociedade quanto pela família, pelo amor ou pelo ódio, pela vingança ou pelo próprio sujeito. Logo, independente de se estar no mundo grego ou shakespeariano, de formas diferentes, as tragédias acontecem e marcam a vida de quem está ao seu redor.



**FIGURA 4 - A celebração do casamento de Romeu e Julieta por Frei Lourenço**

Romeu Julieta, se a alegria que hoje sente  
For grande como a minha, e a sua arte  
Maior para descrevê-la, que a sua voz  
Adoce o ar e que a sua música  
Possa cantar quanta felicidade  
Nós recebemos hoje, um do outro.

Julieta O que nós temos de imaginação,  
Se é mais rico por dentro que por fora,  
Só canta o conteúdo, não o ornato.  
Não tem valor o que dá para contar,  
E o meu amor cresceu a um tal excesso  
Que não sei o valor nem a metade

*Romeu e Julieta*, de William Shakespeare

#### 4. ATO III

#### DO BATER DOS PÉS AOS PASSOS CODIFICADOS: A ARTE DE DANÇAR

A dança se faz presente na história humana. É entendida por muitos pesquisadores, como Maribel Portinari (1989), Paul Bourcier (2001) e Roger Garaudy (1980) como a arte mais antiga, aquela que o homem carrega consigo desde tempos imemoriais. De acordo com suas pesquisas, os estudiosos citados anteriormente entendem que a dança foi a primeira forma artística realizada pelo ser humano. Serge Lifar (1968) ressalta que a dança, além de ter sido a primeira linguagem artística, foi a mais expressiva, a mais comunicativa e a mais acessível.

Atribui-se essa compreensão à dança porque, para ser realizada, ela não necessita de determinados materiais e ferramentas, precisa apenas do próprio corpo. Nesse contexto, antes de produzir qualquer objeto utilitário e armas ou até mesmo polir a pedra, o homem batia os pés e as mãos ritmicamente para se aquecer e se comunicar (PORTINARI, 1989).

Antigamente, a dança era considerada uma exaltação da alma, dançava-se para homenagear tanto deuses gregos quanto chefes tribais, exaltar espíritos, festejar e comemorar acontecimentos como celebrações referentes ao plantio, colheita, ritos de passagem, nascimento, morte, crenças religiosas, entre outras manifestações, estando a dança sempre associada às práticas cotidianas dos povos (BOURCIER, 2001; GARAUDY, 1980; LIFAR, 1968; PORTINARI, 1989).

Por isso, tem-se que,

desde o início da civilização, a dança, antes do desenvolvimento da fala, pôde ser uma forma de expressão e comunicação compreendida por todos os povos, por mais distantes que fossem. Era a possibilidade mais simples da representação de suas paixões, angústias, emoções, sentimentos, enfim, de seus pensamentos (TADRA *et al*, 2009, p. 19).

A dança, desde sua origem, apresenta-se como um rito, transita entre o sagrado e o profano. No momento em que executa uma dança considerada sagrada, o homem está diante do que é incompreensível para ele. Depara-se com sentimentos como medo, angústia, misticismo, entre outros. As palavras de nada servem. Elas não explicam; pelo contrário, dificultam ainda mais o entendimento de determinados fenômenos naturais e sobrenaturais. Conseqüentemente, o homem busca o seu Deus ou os seus Deuses, sejam estes a chuva, o mar, o sol ou um ou mais seres personificados. Ele necessita entrar em

contato com algo ou alguém que saciará sua curiosidade perante o mundo que habita. Assim, a dança sagrada nasce da necessidade de comunicar o indizível, de colocar o homem em contato com suas divindades e com seus iguais, além de possibilitar o desbravar do que lhe é desconhecido (BÉJART 1980; MENDES, 1985).

O ser humano pertence a diversos grupos, sendo estes de cunho social, cultural, étnico, entre outros. Entretanto, não basta fazer parte destes grupos, tem-se a necessidade de participar ativamente e de ser aceito. A dança profana surge da necessidade do homem em conviver e se relacionar com os que estão em seu entorno, relaciona-se a divertimentos públicos e populares (BÉJART, 1980, MENDES, 1985).

Para Débora Tadra *et al* (2009) o homem primitivo, com o passar do tempo, foi adquirindo certo prazer durante a execução de movimentos. Em virtude disso, as movimentações deixaram de ter um caráter apenas funcional e começaram a adquirir um caráter artístico. Logo, vê-se que a dança, além de ser uma forma de comunicação entre o homem e suas divindades, do ser humano consigo mesmo, com o outro e com o meio que o circunda, nesse momento, começa a ganhar conotação artística.

A dança é o corpo em movimento. É a possibilidade de transformação de movimentos e gestos cotidianos em arte. Observa-se, de acordo com Dantas (1999, p. 122), que “a dança envolve uma sensibilidade coletiva – um sentir em comum – porque não prescinde, em nenhum momento, do outro. Ao contrário, precisa do outro – seja como parceiro ou como espectador – para realizar sua plenitude”. Assim, mediada pela sensibilidade, a dança brinca com e no corpo de quem está dançando e também no corpo do espectador, estabelecendo diálogos entre quem faz e quem assiste.

Sabe-se que existem diversos estilos de dança. A professora Mônica Garcia Mendes (1985), expõe que o mais importante não é definir o que é dança e sim entender que esta possui valor próprio e os seus benefícios enquanto arte, uma vez que propicia prazer tanto para quem a executa quanto para quem a assiste. Desse modo, pensando neste prazer ocasionado pela dança, podem-se citar várias modalidades, tais quais balé clássico, dança moderna, dança contemporânea, flamenco, sapateado, dançateatro.

Neste trabalho, entretanto, dá-se notoriedade para um estilo específico, o balé clássico ou dança clássica. Ressalte-se que o balé não nasceu do modo como o conhecemos hoje. Ao longo da sua história, desenvolveu-se e passou por transformações que evidenciavam as condições sócio-históricas e culturais de cada época.

## 4.1 Cena I

### Da corte aos palcos: nos passos do balé

Como visto anteriormente, a dança nasceu com o homem e esteve presente tanto em ocasiões religiosas quanto em situações festivas, transitando, desde sua origem, entre o sagrado e o profano. E é sob esse prisma de festividades e religiosidade que o balé nasce. Anna Pavlova (2000) explica que o balé surgiu em ocasião do casamento do Duque de Milão com Isabel de Aragão, na Itália, no final do século XV, mais precisamente em 1489.

Contudo, o balé não nasceu tal como o conhecemos hoje. Destaca-se que sua evolução deu-se a partir das danças de corte. Estas eram danças comumente vistas nos bailes de corte no início do século XVI, todavia, não eram organizadas em forma de espetáculo e, devido às condições políticas da época, eram utilizadas pela corte como forma de propaganda.

De acordo com Garaudy (1980), este cenário começou a se modificar em 1533, na ocasião em que a italiana Catarina de Médicis, de apenas 14 anos, foi para a França para se casar com o duque de Orléans, futuro Henrique II. Para Portinari (1989), os responsáveis pelo nascimento do balé enquanto espetáculo foram dois italianos, sendo uma aristocrata, a própria rainha da França, Catarina de Médicis e um plebeu, o coreógrafo da corte de Florença, Baldassari de Belgiojoso. Este, ao chegar à França, em 1555, tratou de afrancesar seu nome para Balthasar de Beaujoyeux. Consequentemente, o balé de corte se transformou em balé teatral, cujo público, a princípio, era a própria nobreza.

Balthasar de Beaujoyeux era um excelente músico e, por já estar familiarizado com a corte francesa, em 1577 foi convidado a montar o *Ballet des Polonais* em homenagem à visita da delegação polonesa à França (PORTINARI, 1989).

Logo, em 1581, a corte de Henrique II começou a preparar as festividades do casamento de Marguerite de Vaudemont com o Duque de Joyeuse. Para essa ocasião, Catarina de Médicis encomendou ao coreógrafo Balthasar de Beaujoyeux um balé para comemorar as núpcias. Nasce, assim, o *Ballet Comique de La Reine (Balé Cômico da Rainha)* que ficou muito conhecido e fixou o gênero (BOURCIER, 2001; PORTINARI, 1989).

O *Ballet Comique de La Reine* tinha como tema a mitologia grega e girava em torno da feiticeira Circe. Portinari (1989) faz uma analogia entre o tema da legendária feiticeira com a rainha Catarina de Médicis, uma vez que tanto a primeira como a segunda transformavam as pessoas no que quisessem, de acordo com suas vontades e desejos. Garaudy (1980) conta que o *Ballet Comique de La Reine* foi um espetáculo noturno com cerca de seis horas de duração, que atraiu mais de dez mil espectadores e era composto por dança, mímica, declamação, canto e cenografia, além de maquinarias que faziam jorrar água no palco.

Segundo Mendes (1985), faziam parte deste balé os nobres mais próximos e fieis à rainha. As mulheres, nesse momento, adentram o mundo da dança e constituem o primeiro corpo de baile da história da dança (GARAUDY, 1980).

O balé de corte teve seu apogeu na França e entre os anos de 1589 a 1610 foram apresentadas cerca de oitocentas obras, sendo que, em sua maioria, tinham o financiamento da própria corte. Importante ressaltar que a finalidade da dança era a diversão da família real. Assim, a corte inglesa acabou por adotar esse modo de se divertir. Paralelamente, na Itália, a moda era a *commedia dell'arte*, que se caracterizava pela criação coletiva de um espetáculo cujo gesto e texto eram improvisados pelos atores, que também deveriam ser músicos, mímicos, acrobatas, bailarinos e possuir ampla cultura (PAVIS, 2008b).

Na França, no reinado de Luís III, os nobres continuavam a ser os intérpretes. Nesse momento, as mulheres são proibidas de participarem dos balés-espetáculos, sendo aceitas apenas nas danças de salão. Por causa disso, os papéis femininos passam a ser feitos por homens travestidos.

A única novidade desse período, no que se refere à dança, foi o balé *Quatre Monarchies Chrétiennes*, que aconteceu em 1635 e continha cerca de 20 danças, sendo que cada uma representava uma região da França. Entretanto, o espetáculo não obteve sucesso e sua plateia limitou-se somente aos cortesãos (PORTINARI, 1989).

Já no século XVII, entre os anos de 1642 a 1661, o filho de Luís XII com Ana de Áustria, Luís XIV<sup>15</sup>, assume o poder na França. Nessa época, o balé deixa de ser visto como propaganda e passa a ser uma forma de agradar o Rei. Luís XIV teve papel fundamental no universo da dança, pois foi em seu reinado que essa arte se profissionalizou. Destaca-se o sucesso do *Ballet de la Nuit* (*Balé da Noite*, 1653) que

---

<sup>15</sup> Luís XIV é considerado o pai da dança clássica e, em 1661, fundou a Academia Real de Dança que hoje é o Balé da Ópera de Paris (BOGÉA, 2007).

teve a figura do próprio Rei, aos 15 anos, como primeiro bailarino, interpretando o sol que expulsava as sombras e iluminava o mundo. Esse fato fez com que Luís XIV ficasse conhecido como Rei Sol (BOGÉA, 2007; BOURCIER, 2001; GARAUDY, 1980; PORTINARI, 1989).

O balé de corte, inicialmente, era um baile organizado em torno de uma ação dramática e, como era feito para ser visto do alto, tinha como característica as formações geométricas de solo. Consequentemente, os pés nunca saíam do chão, sendo isso conhecido como *basse danse*. Era dançado por cortesãos, pois não havia profissionais. Posteriormente, apareceram os bailarinos profissionais, que acabaram por eliminar os amadores. Os temas desses balés vinham, em sua maioria, da mitologia (BOGÉA, 2007; BOURCIER, 2001; PORTINARI, 1989).

As mulheres, até 1681, não eram permitidas na Academia Real de Dança e seus papéis eram dançados por homens. O primeiro balé que teve participação de verdadeiras bailarinas foi *Le Triomphe de L'amour* (*O Triunfo do Amor*, de 1681), balé do francês Philippe Quinault com música de Jean-Baptiste Lully. Para Lifar (1968), *O Triunfo do Amor* foi, na verdade, o triunfo do balé, uma vez que permitiu que este saísse da rotina a que estava fadado entre os anos 1660 e 1670. Frisa-se que a última vez que o Rei Luís XIV dançou um balé foi em 18 de janeiro de 1668 e, a partir desse momento, a dança sai gradativamente dos domínios da corte e começa a se converter em profissional.

Esse período foi muito importante para o desenvolvimento do balé, pois foi nele que Pierre Beauchamps (1631-1705), professor de dança do Rei e, posteriormente, *maître* da Academia Real de Dança, codificou as cinco posições de pés *en dehors* e os *port de bras*. Esse fato deve-se às mudanças referentes às estruturas do palco. A partir desse momento, os espectadores são colocados todos de um único lado e não mais ao redor do palco, como era feito anteriormente. Tal mudança passa a exigir que o bailarino esteja sempre de frente para o público e a solução encontrada para resolver essa problemática constitui-se em virar tanto a coxa quanto o joelho para fora, originando, assim, a posição *en dehors* (GARAUDY, 1980).

Sabe-se que o balé é um estilo de dança codificado, isto é, existem passos próprios e específicos como, por exemplo, as posições de pés *en dehors* e os *port de bras*. Garaudy (1980) conclui que a codificação do balé por Beauchamps levou essa arte ao academicismo e à esclerose. O filósofo francês (1980) acredita que a codificação passou a exigir uma perfeição técnica que levava à rigidez, pois o essencial era a

clareza, o equilíbrio e a ordem dos movimentos. Desse modo, vê-se, a partir de 1673, o desaparecimento e a conseqüente morte do balé de corte.

Já no século XVIII, a França vivia momentos turbulentos devido às guerras napoleônicas e à derrubada na monarquia absolutista. Esses fatores fizeram com que indivíduos de toda a Europa passassem a pensar no significado da palavra liberdade. Nesse sentido, a liberdade de expressão individual passou a ser encarada como um bem supremo. E é a partir daí que o romantismo surge como um movimento revolucionário, em que o sentimento deve ser colocado acima da razão (PORTINARI, 1989). Assim, em 1832, a França presencia o florescer do movimento romântico na dança, o que trará novas concepções para o balé (BOURCIER, 2001; CANTON, 1994).

Igualmente às outras artes, o balé também sofreu influências do movimento romântico. Houve mudanças tanto em sua forma quanto em seus temas, que passam a privilegiar o universo fantástico por meio de histórias que envolviam a magia e o sobrenatural. Katia Canton (1994) conta que os temas derivados da mitologia passaram a ser substituídos por lendas europeias que envolvessem romance e fantasia. Os balés eram compostos por ninfas, sílfides, fadas, donzelas espectrais.

E é em meio a estes temas que surge o balé romântico, acompanhado das sapatilhas de ponta, *tutu* romântico<sup>16</sup> e bailarinas etéreas. Visando a exprimir o irreal, o balé romântico tinha como foco a leveza da bailarina e, assim sendo, os bailarinos foram colocados em segundo plano, tendo como função elevar e sustentar no ar as bailarinas. Segundo Portinari (1989), a figura feminina é firmada no balé *La Sylphide* (*A Sílfide*, 1832). Portanto, no período romântico a mulher tem em seu parceiro apenas um suporte para ressaltar toda a sua leveza e o etéreo.

O balé que consagra esse novo estilo é *La Sylphide*<sup>17</sup>, criado pelo coreógrafo Filippo Taglioni para que sua filha, a jovem bailarina Marie Taglioni, o dançasse.

---

<sup>16</sup> Vestimenta usada pela bailarina clássica. Eugène Lami foi quem desenhou o figurino do balé *La Sylphide* e, com isso, acabou por lançar moda tanto na época quanto na atualidade, pois até hoje se utiliza “o *tutu* romântico, de corpete ajustado que deixa ombros e espáduas nus, e saia de tecido vaporoso, em várias camadas, de comprimento *mi-mollet*” (PORTINARI, 1989, p. 87).

<sup>17</sup> James, um jovem escocês, está noivo de Effie. Contudo, um espírito dos bosques, uma sílfide que só ele vê, aparece em meio ao casamento e encanta o noivo. James segue a sílfide até um bosque, mas esta não apenas foge dele como também se confunde com as demais sílfides. Com isso, uma feiticeira aparece e dá ao jovem rapaz uma estola que impedirá a sílfide de voar. Em seguida, os dois dançam juntos e James a envolve com a estola mágica. Ao ser enrolada no presente, a sílfide perde suas asas e morre, pois a echarpe havia sido envenenada por uma feiticeira com quem James havia sido grosseiro no passado. O jovem espírito do bosque é levado para o céu por suas companheiras. James avista um cortejo nupcial e percebe que Effie, cansada de esperar, casa-se com outro pretendente e o jovem fica sozinho em meio a sua dor (BEAUMONT, 1953a).

Baseou-se no conto *Trilby* ou *Le Lutin d'Argail*, de Charles Nodier, publicado em 1822, cuja inspiração foi uma lenda escocesa. O tema deste balé é o amor impossível entre um jovem escocês e uma sílfide.

Marie Taglioni foi a primeira bailarina a subir nas pontas dos pés, fato extremamente importante para a efetivação da mulher no mundo da dança clássica. Algumas das contribuições do uso das sapatilhas de ponta são a elevação do corpo feminino e o caráter etéreo, presente em todos os balés românticos. Para Bourcier (2001), Filippo Taglioni criou um balé sob medida para sua filha, procurando efeitos que contribuíssem para o caráter sobrenatural da obra, como o alongamento corporal e o não-peso. Portinari (1989) afirma que este balé conheceu imediatamente o êxito, uma vez que trazia à tona todos os ideais românticos como a relação entre o real e o irreal, o cenário exótico, o amor impossível, o sobrenatural e o destino que se consuma com a morte.

Outro importante balé do período romântico foi *Giselle ou Les Wilis*<sup>18</sup> (1841). Este balé foi escrito por Théophile de Gautier para que sua amada, a bailarina Carlotta Grisi, o dançasse. Uma das grandes inovações de *Giselle* foi o fato de todas as bailarinas dançarem sobre as pontas dos pés no segundo ato. Ressalta-se que em *La Sylphide* apenas a solista, Marie Taglioni, dançou sobre as pontas. Para Lifar (1968), *Giselle* é o balé que melhor representa a primeira metade do século XIX, pois une harmoniosamente música, dança e pantomima em seus dois atos. Segundo Lifar (1968), neste balé o bailarino não é apenas o portador da bailarina, ele exerce um papel significativo que exige tanto técnica quanto dramaticidade. Inês Bogéa (2007) afirma que esse modelo romântico será parte do repertório das grandes companhias de dança.

---

<sup>18</sup> A história acontece nas margens do rio Reno. Giselle, uma camponesa, está apaixonada pelo jovem camponês Loys que, na verdade, é o Duque da Silésia, Albrecht. O duque se disfarça de aldeão para conseguir o amor da jovem camponesa. O guarda-caça, Hilarion, também a ama, mas não é correspondido. Hilarion descobre a verdadeira identidade de Loys e jura vingança, pois sabe que um nobre nunca se casará com uma camponesa. Durante uma festa, os jovens amantes dançam alegremente. A mãe de Giselle, preocupada com a filha, adverte-a de que moças que muito dançam podem-se tornar *wilis*, que são jovens que morreram antes do casamento e dançam durante as noites de lua cheia. Em seguida, chega à festa a princesa Bathilde, a verdadeira noiva de Albrecht. Hilarion aproveita a situação e revela toda a verdade. Giselle desespera-se com a traição, enlouquece e morre. O segundo ato ocorre em um cemitério sob o luar. Myrtha, a rainha das *wilis*, vestida de branco e com o rosto velado, sai do túmulo e convoca as outras *wilis* para dançarem. Tanto Albrecht quanto Hilarion encontram-se no cemitério para chorar por sua amada, mas as *wilis* devem castigar todos os homens que atrapalhem seu ritual. Desse modo, Hilarion é envolvido em uma roda fantasmagórica e atirado a um pântano. O mesmo destino é reservado para Albrecht, todavia Giselle o perdoa, garante-lhe seu amor e o salva. Com o amanhecer, o poder das *wilis* diminui e estas vão desaparecendo entre os túmulos, enquanto Giselle e Albrecht despedem-se para sempre (BEAUMONT, 1953a).

Todavia, com o passar do tempo, sem grandes criações, essa atmosfera romântica começa a declinar. Há várias especulações para tal decadência. Alguns afirmam que se deu pela falta de bailarinos e bailarinas geniais, outros pela falta de interesse relacionado à dança e anulação dos músicos que compunham especialmente para os balés. O declínio do balé romântico também pode ser explicado pela falta de profissionais preparados para ensinar de modo pedagógico essa arte. Muitos atribuem esta decadência ao Estado, que deixou de apoiar financeiramente os balés e, por isso, suprimiu-os. Entretanto, esse decair explica-se pelo fato de a sociedade não precisar e querer consumir esse tipo de entretenimento (LIFAR, 1968).

Em meio a tantos acontecimentos, no século XIX inaugura-se, na Rússia, um novo período do balé, chamado clássico ou acadêmico.

Nessa época, tanto o Teatro Maryinsky<sup>19</sup> quanto os demais teatros imperiais, por serem estatais, recebiam muito investimento do governo. A decadência que o balé sofria na França e na Itália nesse período não atingiu a Rússia, assim esta pode dar continuidade aos trabalhos relacionados à dança e as escolas de balé continuaram recebendo investimentos, visto que não eram somente uma forma de entretenimento do czar e da sua corte, mas também arte presente no cotidiano da sociedade russa. Contudo, os principais coreógrafos eram estrangeiros, sendo estes, na maioria das vezes, franceses (BOGÉA, 2007; FARO, 2004).

Em 1847, o francês Marius Petipa foi contratado como primeiro bailarino na cidade de São Petersburgo. Em seguida, tornou-se professor da Escola Imperial de Balé, na qual formou grandes bailarinos russos. Pode-se dizer que, entre 1858 e 1910, Petipa construiu um reinado no balé Imperial Russo, criando 54 novos balés, reconstruindo 17 e coreografando as danças de 35 óperas. Esses fatos fazem de Petipa uma das maiores influências do que se convencionou denominar de balé clássico ou acadêmico (BOURCIER, 2001, FARO, 2004).

O coreógrafo francês esforçou-se para elevar o nível técnico dos bailarinos da Escola Imperial de Dança. Portinari (1989) menciona que Petipa uniu seus conhecimentos da escola francesa ao virtuosismo italiano e ao temperamento eslavo para criar a escola russa, logo, formavam-se profissionais com excelente técnica. O balé clássico ou acadêmico constitui-se de velocidade, virtuosismo e exteriorização das movimentações. O bailarino adquire segurança técnica e perfeição dos movimentos. Os

---

<sup>19</sup> Em 1935, o Teatro Maryinsky passa a se chamar Kirov, em homenagem a um herói soviético.

balés passam a ter em sua composição o *grand pas de deux*, dançado em conjunto pela primeira bailarina e pelo primeiro bailarino, cuja apresentação divide-se em cinco partes: *entré*, *adage*, *variation* para o bailarino, *variation* para a bailarina e o *coda* final, em que os dois dançam juntos (BOURCIER, 2001; FARO, 2004, PAVLOVA, 2000).

Marius Petipa inspirou-se, muitas vezes, nos contos de fadas, retomando, assim, as temáticas do balé romântico. Seu primeiro balé foi *La Fille du Pharaon (A Filha do Faraó, 1862)*, mas a grande obra criada pelo mestre, com colaboração de seu assistente Lev Ivanov, foi *Le Lac des Cygnes (O Lago dos Cisnes, 1895)*<sup>20</sup>, sendo as composições musicais de Pyotr Ilyich Tchaikovski (BOGÉA, 2007).

*O Lago dos Cisnes* é considerado uma das maiores produções artísticas da Rússia. Pierina Legnani foi a primeira bailarina a interpretar Odete que, posteriormente, foi representada pela grande bailarina russa, Anna Pavlova, tendo como *partner* o também russo Vaslav Nijinsky. Pavlova entrou para a Imperial Escola de Bailado aos dez anos e estreou no Teatro Maryinsky em 1899. Em pouco tempo, tornou-se solista e, logo em seguida, primeira bailarina. A bailarina dançou os papéis mais célebres do repertório dos Balés Russos, porém é mais conhecida pelos seus solos e *pas de deux* como em *Le Cygne*<sup>21</sup> (*O Cisne, 1905*) que foi coreografado especialmente para ela por Michel Fokine (BEAUMONT, 1953<sup>a</sup>; 1953b).

Para Antonio José Faro (2004), esse período devolveu rigor e enriquecimento técnico ao balé e permitiu que obras importantes como *Dom Quixote (1869)*, *La Bayadère (1877)*, *A Bela Adormecida (1890)*, *O Quebra Nozes (1892)*, *Raymonda*

---

<sup>20</sup> O príncipe Siegfried está completando 21 anos e sua mãe comunica-lhe que deverá escolher uma noiva em seu baile de aniversário. O príncipe, que até então não se preocupava com isso, sai para caçar com seus amigos. Assim, ao avistar inúmeros cisnes, prepara-se para atirar, quando vê os pássaros transformarem-se em princesas. Odete, a rainha dos cisnes, dança com o príncipe e conta que estão sob o feitiço do bruxo Rothbart. Desse modo, são condenadas a viverem como cisnes durante o dia e apenas ao anoitecer voltam a ser humanas. O encanto só pode ser quebrado se, à meia noite, um jovem jurar-lhe amor e fidelidade. O príncipe Siegfried declara seu amor a Odete e a convida para o baile, pois pretende apresentá-la como sua noiva e livrá-la do feitiço. No dia do baile, várias princesas são apresentadas a Siegfried, mas este só pensa em Odete e, ansioso, aguarda a chegada de sua amada. Mais tarde, chega um nobre, acompanhando sua filha, que possui a aparência de Odete (o nobre, na verdade, é o feiticeiro Rothbart). O príncipe fica deslumbrado com a presença da suposta amada e a apresenta, dizendo que é sua noiva. Somente após a apresentação é que ele percebe que ainda não é meia noite e que aquela não é Odete, contudo, já havia dado a sua palavra. O príncipe, muito triste, vai até o lago para contar o que havia acontecido para Odete e suas amigas. Ela o perdoo e juntos se jogam no lago. Nesse momento, o feitiço é quebrado, o reino de Rothbart desmorona e ele morre. Finalmente, o príncipe e sua princesa serão felizes para sempre (BEAUMONT, 1953a).

<sup>21</sup> Cyril W. Beaumont (1953b) considera este balé como sendo um poema plástico e como uma das danças mais conhecidas em todo o mundo.

(1898), entre outros bailados russos se eternizassem e ficassem conhecidos em todo o mundo.

Outro ponto marcante da história do balé deve-se aos Balés Russos que surgiram no início do século XX, tendo como criador Sergei Diaghilev. Para o coreógrafo, a dança era a intersecção de todas as artes e era essa a concepção que utilizava para suas criações. Outros coreógrafos importantes foram Vaslav Nijinsky e Leonide Massine. Os Balés Russos criaram um elo entre o clássico e o moderno, contribuindo para um novo modo de se coreografar.

A história da dança, obviamente, não se resume ao balé e nem aos pontos citados neste trabalho, ela é muito mais ampla e complexa. Várias circunstâncias históricas, obras, bailarinos, coreógrafos e estilos foram suprimidos, pois o intento não é retratar toda a história da dança, mas destacar momentos relevantes para a compreensão desta pesquisa.

E em meio à história do balé, em um universo que mescla realidade e fantasia, amores possíveis e impossíveis, finais felizes e tragédias, é que se situa o objeto de estudo desta pesquisa, o bailado de Kenneth MacMillan, *Romeu e Julieta*.

## **4.2 Cena II**

### ***Romeu e Julieta: a poética do movimento***

A história dos jovens amantes de Verona provavelmente é uma das mais conhecidas do mundo. A tragédia de Romeu e de sua amada Julieta reflete um amor incondicional, sem qualquer limite. Romeu e Julieta esquecem-se da razão, movem-se pelo e para o amor e, talvez seja essa a causa de a peça já ter sido adaptada para a ópera, o cinema, a literatura, a poesia, as artes visuais, a televisão, as histórias em quadrinhos, a dança, dentre outras.

Na área da dança, *Romeu e Julieta* foi traduzida principalmente para a linguagem do balé clássico, embora outros estilos de dança também a tenham tido como cerne. Sobre isso, Alan Brissenden (2011) afirma que, a cada dia, mais espaço é dado às adaptações de *Romeu e Julieta*, fazendo com que essa tragédia seja mais coreografada que qualquer outra.

O motivo para Brissenden (2011) ter dado tanta atenção a essa peça deve-se ao fato de ela ter abarcado cerca de 130 versões no campo da dança, sem contar os *pas de*

*deux*. A primeira versão de *Romeu e Julieta* para a dança foi a do coreógrafo italiano Eusebio Luzzi, datada de 1785. Em 1788, Filippo Beretti produziu uma versão para o *La Scala*, de Milão. Ivan Valberkh estreia em São Petersburgo, em 1809, o seu balé *Romeu e Julieta*. Já em 1811, Vincenzo Galleoti, considerado o pai do balé dinamarquês, apesar de italiano, produziu sua versão dessa trágica história de amor, estreando em Copenhague. A saber, o próprio Galleoti, aos 77 anos, aparece na obra, interpretando Frei Lourenço.

Conforme Christine Roquet (2002), há algumas versões que merecem destaque como, por exemplo, a do bailarino, coreógrafo russo e diretor do *Bolshoi Ballet*, Leonid Lavrovski, datada de 1940 e filmada em 1954; a do bailarino, coreógrafo britânico e diretor do *Ballet de Stuttgart*, John Cranko, elaborada em 1958 e filmada apenas em 1995; a do bailarino e coreógrafo escocês da *The Royal Ballet*, Kenneth MacMillan, criada em 1965 e filmada nos anos de 1965 e 1984 e, por fim, a do bailarino, coreógrafo e diretor da *Ópera de Paris Ballet*, Rudolf Nureyev, coreografada em 1977 e filmada em 1995.

Essas são apenas algumas das mais de 130 versões existentes de *Romeu e Julieta* que demonstram a notoriedade da obra e sua supremacia em quantidade de adaptações em relação às outras.

Como apresentado anteriormente, em 1965, o coreógrafo escocês Kenneth MacMillan é convidado pela companhia inglesa *The Royal Ballet* para realizar uma adaptação da célebre peça shakespeariana, *Romeu e Julieta*. Entretanto, antes de criar a sua notável versão do balé, MacMillan criou um *pas de deux* para *Romeu e Julieta*<sup>22</sup>. Os protagonistas shakespearianos foram interpretados pelos seus bailarinos favoritos, Lynn Seymour (Julieta) e Christopher Gable (Romeu). A trilha sonora foi composta pelo músico russo Serge Prokofiev. O *pas de deux* foi apresentado na rede televisiva CBC, em setembro de 1964, em Toronto, no Canadá<sup>23</sup>.

Ao ser convidado para coreografar *Romeu e Julieta*, um balé em três atos, MacMillan teve apenas cinco meses para transpor a peça teatral para a linguagem da dança. Contudo, apesar do pouco tempo, foi aclamado pelo público e pela crítica<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Disponível em: <<http://www.kennethmacmillan.com/ballets/all-works/1960-1966/romeo-and-juliet-pas-de-deux.html>>. Acesso em: 15/09/2011.

<sup>23</sup> Disponível em: <<http://www.kennethMacMillan.com/ballets/all-works/1960-1966/romeo-and-juliet.html>>. Acesso em: 20/03/2011.

<sup>24</sup> Disponível em: <<http://www.kennethMacMillan.com/ballets/all-works/1960-1966/romeo-and-juliet.html>>. Acesso em: 20/03/2011.

Segundo Roquet (2002), essa versão, produzida pela *The Royal Ballet*, é uma das mais conhecidas no mundo da dança. Os amantes de Verona são interpretados magistralmente pelos bailarinos Rudolf Nureyev e Margot Fonteyn<sup>25</sup>.

Sobre a popularidade da obra de MacMillan, a crítica Judith Mackrell, do jornal *The Guardian*, afirma que, desde a sua estreia, em 1965, o balé vem sendo encenado pelo mundo todo, com cerca de dez apresentações por ano<sup>26</sup>. Destaca-se que o coreógrafo recebeu premiações pela sua adaptação de *Romeu e Julieta* e também ganhou o título de *Sir*<sup>27</sup>, o que demonstra sua importância e notoriedade no mundo da dança.

### 4.3 Cena III

#### ***Romeu e Julieta: uma história para se dançar***

A versão de Kenneth MacMillan para *Romeu e Julieta* contém três atos. O primeiro ato constitui-se de seis cenas, o segundo ato divide-se em três cenas e, por fim, o terceiro ato reparte-se em quatro cenas.

## ATO I

### Cena 1

#### O Mercado

[Em um mercado na cidade de Verona, Itália]. Romeu, filho de Montéquio, tenta sem sucesso declarar seu amor por Rosalina, sendo consolado por seu amigo Mercucio e seu primo Benvolio. Ainda no mercado, em meio aos demais habitantes, inicia-se uma discussão, seguida de uma briga, entre Teobaldo, sobrinho dos Capuleto, e Romeu e seus amigos. A briga somente é interrompida quando o Príncipe de Verona aparece.

---

<sup>25</sup>Conforme Christine Roquet (2002), o balé *Romeu e Julieta* de MacMillan foi criado originalmente para que os bailarinos Christopher Gable e Lynn Seymour dançassem-no (eles já haviam interpretado o *pas de deux*), mas a direção do *The Royal Ballet* optou por dar os papéis-título a Nureyev e Fonteyn, casal já famoso no mundo do balé clássico.

<sup>26</sup> Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/stage/2010/jan/06/critics-notebook-judith-mackrell>>. Acesso em: 14/09/2011.

<sup>27</sup> Disponível em: <<http://www.thedetroiter.com/v3/2009/03/american-ballet-theatre-presents-romeo-and-juliet-detroit-opera-house/>>. Acesso em: 15/09/2011.

**Cena 2**  
**Antessala de Julieta**

[Na antessala de Julieta, na mansão Capuleto]. Julieta está brincando com sua ama, quando é interrompida por seus pais. Eles a apresentam a Paris, um jovem rico e nobre que almeja casar-se com Julieta.

**Cena 3**  
**Mansão Capuleto**

[Na entrada da mansão Capuleto]. Os convidados chegam para o baile. Entre os convidados, estão Romeu, Mercucio e Benvolio, disfarçados com máscaras e decididos a encontrar Rosalina.

**Cena 4**  
**A Festa**

[No salão de baile]. Romeu e seus amigos divertem-se com as festividades. Julieta está dançando e todos os convidados a assistem. Mercucio percebe que Romeu está hipnotizado por Julieta e decide distraí-lo. Teobaldo reconhece Romeu e ordena-lhe que saia da festa, mas Capuleto intervém e o acolhe como convidado em sua casa.

[Fora da casa dos Capuleto]. Como os convidados deixam a festa, Capuleto impede Teobaldo de perseguir Romeu.

**Cena 5**  
**A Varanda (O Balcão)**

[Na varanda<sup>28</sup> do quarto de Julieta]. Incapaz de dormir, pois pensa em Romeu, Julieta sai para sua varanda. Após certo tempo, o jovem Romeu aparece no jardim e os jovens confessam seu amor.

---

<sup>28</sup> Apesar do quarto de Julieta conter uma varanda ou sacada, convencionou-se chamar de balcão, ficando esta cena conhecida como a “cena do balcão”.

## **ATO II**

### **Cena 1**

#### **O Mercado**

[No mercado]. Romeu pensa somente em Julieta, sonhando com o dia em que poderá se casar com ela. Enquanto isso, a ama de Julieta abre caminho por entre a multidão em busca de Romeu para entregar-lhe uma carta de sua amada. A carta traz informações sobre onde e quando os dois irão se casar.

### **Cena 2**

#### **A Capela**

[Na capela]. Os jovens amantes casam-se secretamente com a benção de Frei Lourenço, que espera que a união de Romeu e Julieta traga a paz entre os Capuletos e os Montéquios.

### **Cena 3**

#### **O Mercado**

[No mercado]. Teobaldo e Mercucio iniciam uma briga. Romeu tenta apartar a luta, mas não consegue e esta culmina com a morte de Mercucio. Desse modo, Romeu, para vingar seu amigo, luta com Teobaldo, matando-o. Com isso, Romeu é exilado de Verona.

## **ATO III**

### **Cena 1**

#### **O Quarto de Julieta**

[No quarto de Julieta]. Na manhã seguinte, Romeu, que passou a noite com sua esposa, deve se exilar. Eles se abraçam, enquanto os pais dela entram com Paris. Julieta,

no entanto, recusa-se a casar com Paris que, triste com a sua recusa, vai embora da casa dos Capuletos. Os pais de Julieta ficam enfurecidos com a decisão da filha e ameaçam deserdá-la. Julieta vai se aconselhar com Frei Lourenço.

## **Cena 2**

### **A Capela**

[Na capela]. Julieta ajoelha-se aos pés do Frei, implorando por sua ajuda. Ele lhe dá um frasco contendo um remédio que fará com que caia em um sono profundo, fazendo-a parecer morta. Seus pais, acreditando que ela estivesse morta, enterrá-la-iam na cripta da família. Enquanto isso, Romeu, que estaria exilado, receberia uma carta enviada por Frei Lourenço avisando sobre o plano. Assim, antes que Julieta despertasse de seu sono profundo, ele estaria na cripta esperando-a para fugirem de Verona.

## **Cena 3**

### **O Quarto de Julieta**

[No quarto de Julieta]. Naquela mesma noite, Julieta concorda em se casar com Paris. Todavia, na manhã seguinte, quando seus pais chegam com Paris, encontram-na morta.

## **Cena 4**

### **A Cripta**

[Na cripta]. Romeu não recebe a mensagem de Frei Lourenço e volta para Verona acreditando que sua esposa realmente está morta. Assim, disfarçado como um monge, ele entra na cripta dos Capuletos e, vendo Paris sobre o corpo de Julieta, iniciam uma briga. Romeu rapidamente o mata. Por crer que Julieta está morta, Romeu bebe um frasco de veneno e, em pouco tempo, morre. Julieta desperta e, ao encontrar seu amado esposo morto, apunhala-se.

Destaca-se que as informações sobre as cenas do bailado *Romeu e Julieta*, de Kenneth MacMillan, foram retiradas e adaptadas do próprio DVD da obra. A seguir

apresenta-se um quadro com as informações técnicas do balé, cuja fonte também é o DVD.

**Quadro 1 - Ficha técnica do balé *Romeu e Julieta*, de Kenneth MacMillan**

---

<b>Dados referentes ao Balé <i>Romeu e Julieta</i></b>	
<b>Obra de Referência</b>	<i>Romeu e Julieta</i> , de William Shakespeare
<b>Produção</b>	<i>The Royal Ballet</i>
<b>Coreografia</b>	Kenneth MacMillan
<b>Música</b>	Sergei Prokofiev
<b>Encenação</b>	Julie Lincoln
<b>Assistente de Kenneth MacMillan</b>	Monica Parker
<b>Cenário e Figurinos</b>	Nicholas Georgiadis
<b>Iluminação</b>	Thomas Skelton
<b>Elenco Original</b>	Margot Fonteyn (Julieta) e Rudolf Nureyev (Romeu)
<b>Duração</b>	136 minutos

---

**Fonte:** DVD do balé *Romeo and Juliet*, produzido pela companhia de dança *The Royal Ballet*.



**FIGURA 5 - A despedida de Romeu e Julieta**

Julieta Mas já quer ir? Ainda não é dia.  
Foi só o rouxinol, não cotovia  
Que penetrou seu ouvido assustado.  
Toda noite ele canta entre as romãs.  
Verdade, amor; foi só o rouxinol.

Romeu Foi o arauto do dia, a cotovia,  
E não o rouxinol. Veja os clarões  
Que já renderam as nuvens no leste.  
Cada vela do céu já se apagou  
E o dia, triunfante, se prepara  
Para pisar nos cumes das montanhas.  
Ou vou e vivo, ou fico aqui e morro

*Romeu e Julieta*, de William Shakespeare

## 5. ATO IV

### DO TEXTO TEATRAL AO BALÉ: (RE)CONTANDO UMA HISTÓRIA DE AMOR

Proveniente do latim *actus*, que indica ação, o ato se configura como a divisão da peça em função do tempo e do desenvolvimento da ação. Não existe uma fórmula para que se distinga um ato do outro. Assim, podem-se presenciar atos que se encerram com o fechar das cortinas, com a intervenção do coro, com *black-out*<sup>29</sup>, saída das personagens, entre outros (PAVIS, 2008b).

Para Patrice Pavis (2008b), no início do teatro grego, a cena (do grego *skênê*) compreendia a tenda construída por trás da orquestra. O espetáculo grego era composto de três elementos fundamentais: *skênê*, *orchestra*<sup>30</sup> e *theatron*<sup>31</sup>. Posteriormente, o vocábulo cena ganha novas conotações como, por exemplo, cenário, área de atuação, espaço onde ocorre a ação, segmento temporal no ato e, por fim, a realização de uma ação para alguém.

Torna-se importante esta introdução sobre ato e cena para que se possa avançar no estudo referente à transmutação de *Romeu e Julieta* do texto teatral para o balé, visto que já se podem observar alguns dos efeitos dessa tradução intersemiótica no que tange à sua compreensão.

O texto teatral *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, possui cinco atos que se dividem em múltiplas cenas<sup>32</sup>. O balé homônimo, de Kenneth MacMillan, diferentemente da peça shakespeariana, divide-se em apenas três atos que se constituem em várias cenas.

Nesse sentido, do texto para o balé percebe-se, a princípio, a redução dos atos. Em uma análise um pouco mais detalhada, verifica-se a eliminação de cenas. Posteriormente, em uma apreciação mais aprofundada, observa-se alteração no tempo da narrativa e consequente supressão da história.

A transmutação do texto teatral para o balé exige uma reelaboração estrutural que, para Gérard Genette (2010), compreende uma transformação quantitativa no nível de redução. Toda amputação passa obrigatoriamente por um processo de diminuição,

---

<sup>29</sup> *Black-out* refere-se ao momento em que todas as luzes do palco são apagadas, deixando-o em completa escuridão.

<sup>30</sup> A *orchestra* (do verbo dançar) é uma arena em que cantos e danças coletivas eram realizados (NERO, 2008).

<sup>31</sup> O *theatron* é o espaço reservado ao público, local em que, sentados, apreciavam os espetáculos (NERO, 2008).

<sup>32</sup> Destaca-se que na época em que foi escrita não havia divisões em atos e cenas.

onde alguma parte ou partes são subtraídas no intuito de se adequar a obra de referência a outro meio.

Nesse contexto, a subtração dos atos e de algumas cenas é importante para que o espetáculo de balé não se torne enfadonho e perdure por horas, fazendo com que o público perca o interesse e se canse. Segundo Genette (2010), o encurtamento de textos dramáticos para suas montagens cênicas são frequentes e que, se forem bem realizadas, permanecem tácitas.

Desse modo, compreende-se como necessária a redução do texto para o balé, não havendo modificação do conteúdo e alteração do entendimento da narrativa pelo público.

No segundo ato do texto encontra-se uma das cenas escolhidas para análise – a segunda –, a cena do balcão. Diferentemente do texto, a cena do balcão no balé pertence ao primeiro ato, sendo a última cena. É importante destacar que há na obra shakespeariana duas cenas que possuem o balcão como signo relevante. A primeira, que é a analisada neste trabalho, ocorre logo depois que Romeu e Julieta se conhecem. A saber, a segunda cena do balcão acontece quando os jovens amantes consumam o casamento no quarto de Julieta e Romeu parte para o exílio em Mantua.

A outra cena a ser analisada é a da morte dos protagonistas, Romeu e Julieta. Esta pertence ao último ato das duas obras, correspondendo ao quinto ato, cena três, do texto teatral e ao terceiro ato, cena quatro, da obra coreográfica.

Porém, antes de analisar os signos existentes nas cenas escolhidas, será feita uma contextualização e descrição das mesmas.

## **5.1 Cena I**

### **O amor entra pelos olhos<sup>33</sup>**

A cena do balcão, talvez uma das mais conhecidas do público, sucede o baile de máscaras na mansão dos Capuletos. Romeu, até esse momento, é apaixonado por Rosalina, prima de Julieta. Após seu amigo Mercucio insistir para que ele vá à festa realizada por seus inimigos, Romeu decide ir com a única intenção de encontrar sua amada. Julieta, em contrapartida, em meio a sua ingenuidade a respeito do amor, está

---

<sup>33</sup> HELIODORA, 1997, p. 11.

sendo convencida por sua mãe, Lady Capuleto, a se casar com o jovem Paris, por decisão do pai da jovem.

Alan Brissenden (2011), em seu artigo *Shakespeare and dance: dissolving boundaries*, descreve o baile de máscaras dos Capuletos no primeiro ato, cena três, da obra de MacMillan. Rosalina e Romeu, que está mascarado, encontram-se na entrada da mansão Capuleto e Teobaldo (primo de Julieta) presenteia a jovem com uma rosa, que ela deixa cair no chão. Romeu pega a rosa do chão e a entrega a sua amada, Rosalina. Esta, apesar de aceitar a rosa, entra na festa acompanhada de Teobaldo. Durante todo o baile, Romeu é rejeitado por Rosalina. Passado certo tempo, o jovem Romeu vê Julieta dançando com Paris e, imediatamente, se apaixona por ela. A jovem passa por Romeu enquanto dança e, ao notá-lo, também se rende à paixão.

Alguns pontos que chamam a atenção referem-se à presença de Rosalina no baile, pois, na peça shakespeariana, a personagem apenas é citada. Ressalta-se que, em qualquer processo de adaptação de uma obra teatral para o balé, utiliza-se do artifício de “dar vida” à determinados personagens que no texto aparecem apenas de modo indireto. No caso da adaptação de *Romeu e Julieta*, Rosalina aparece dançando por não existir a possibilidade de se fazer referência a alguém ausente. Todavia, estando presente ou não, tanto na peça quanto no balé, Rosalina recusa o jovem Romeu, que sofre pelo amor não correspondido. Assim, no balé, Romeu e Julieta dançam com seus *partners* sem que um note a presença do outro, mas, ao se verem, apaixonam-se perdidamente. Segundo Barbara Heliadora (1997),

o amor, como sempre em Shakespeare, entra pelos olhos, e é claro que uma vez apaixonada não ocorre mais a Julieta indagar até que ponto deverá ir esse amor, ou se sua mãe dará permissão para o mesmo. O amor amadurece em um instante a menina Julieta, e desde o primeiro momento nem um e nem a outra têm qualquer dúvida a respeito de seu amor, muito embora ambos tenham consciência do perigo para eles do ódio familiar – consciência esta que sem dúvida serve para torná-los ainda mais precipitados em sua emoção (HELIODORA, 1997, p. 11).

O olho é considerado como um órgão que percebe e capta o sensível. Assim, pode-se afirmar a existência de três olhos: o olho físico cuja função é a recepção da luz, o olho frontal que indica a clarividência e o olho do coração que capta a luz espiritual e cria um elo com os outros dois (CHEVALIER, 1986).

Conforme Jean Chevalier (1986), o olho pode conceber o amor e propiciar a capacidade intelectual. Para Romeu e Julieta o amor sobrepõe o intelecto, pois, mesmo

sabendo da rivalidade entre suas famílias e dos riscos que correm por se enamorarem, estes não os preocupam, uma vez que querem vivenciar seu amor de modo holístico.

Antes de a festa terminar, os jovens tomam conhecimento da identidade um do outro através da ama de Julieta. A ama avisa a Julieta que sua mãe, Lady Capuleto, quer lhe falar e Romeu aproveita a oportunidade para averiguar sobre sua amada. Abaixo segue o diálogo entre a ama de Julieta e Romeu:

Romeu Quem é a sua mãe?  
Ama Ora, rapaz,  
Sua mãe é a dona aqui da casa,  
Senhora boa, sábia e virtuosa.  
Fui eu que amamentei essa filhinha.  
E digo-lhe que aquele que a pegar  
Fica rico.  
Romeu Então ela é uma Capuleto?  
Entreguei minha vida ao inimigo  
(*ROMEU E JULIETA*, ATO I, CENA V)<sup>34</sup>.

Em seguida, o pai de Julieta, Capuleto, encerra a festa, pois já está ficando tarde. À medida que Capuleto, Lady Capuleto e os convidados saem, Julieta indaga a sua ama sobre a identidade do jovem cavalheiro que tanto chamou sua atenção, como pode ser visto a seguir:

Julieta Ama, conhece aquele cavalheiro?  
Ama Ele é filho e herdeiro de Tibério.  
Julieta E aquele, que já vai passar na porta?  
Ama É o jovem Petruquio, ao que parece.  
Julieta E aquele, atrás, que não entrou na dança?  
Ama Não sei.  
Julieta Vá perguntar seu nome. Se é casado,  
Meu leito nupcial é minha tumba.  
Ama Seu nome é Romeu, e é um Montéquio.  
Único filho do seu inimigo.  
Julieta Nasce o amor desse ódio que arde?  
Vi sem saber, ao saber era tarde.  
Louco parto de amor houve comigo,  
Tenho agora de amar meu inimigo  
(*ROMEU E JULIETA*, ATO I, CENA V)<sup>35</sup>.

A festa finda e os convidados começam a deixar o local. O mesmo acontece com Romeu e seus companheiros, Mercucio e Benvolio. Entretanto, Romeu, acometido pelo amor, pensa: “partir? Deixando o coração aqui? Barro, volta, e procura a sua essência”

---

<sup>34</sup> SHAKESPEARE, 1997, p. 63. Traduzido por Barbara Heliodora.

<sup>35</sup> SHAKESPEARE, 1997, p. 65. Traduzido por Barbara Heliodora.

(*ROMEU E JULIETA*, ATO II, CENA I)<sup>36</sup>. Então, o jovem decide voltar e encontrar sua amada Julieta, que também já suspira e anseia por ele. E é nessa circunstância que incide a primeira cena a ser analisada neste trabalho, a cena do balcão.

## 5.2 Cena II

### Juras de amor: *grand pas de deux*<sup>37</sup>

Mas a antiga paixão agonizava  
E o novo amor já quer o lugar dela;  
A bela por quem ontem se matava  
Junto a Julieta nem sequer é bela.  
Agora amado, ama outra vez Romeu,  
Ambos presa do aspecto exterior;  
Ele leva à inimiga o pranto seu  
E ela tira do ódio doce amor.  
Inimigo, a Romeu fica vedado  
Fazer as juras naturais do amor.  
E a ela, apaixonada, não é dado  
Ir encontrá-lo, seja onde for.  
Mas a paixão, à força, os faz vencer,  
Temperando o perigo com o prazer  
(*ROMEU E JULIETA*, PROLÓGO)<sup>38</sup>.

A célebre cena do balcão tem início com Romeu chegando ao local onde está Julieta. À medida que se aproxima, Romeu a vê surgindo em sua varanda e, em um solilóquio, demonstra o quanto está encantado por ela. Ele permanece escondido, apenas admirando a beleza de sua dama. Quando a bela Julieta começa a conversar consigo mesma, ele se vê encantado e, sem que ela o ouça, pede para que continue a falar. Julieta, como se ouvisse o pedido de Romeu, em meio aos seus pensamentos, questiona sobre o que é um nome:

Julieta Romeu, Romeu, por que há de ser Romeu?  
Negue o seu pai, recuse-se esse nome;  
Ou se não quer, jure só que me ama  
E eu não serei mais dos Capuletos.  
Romeu (À parte) Devo ouvir mais, ou falarei com ela?  
Julieta É só seu nome que é meu inimigo:  
Mas você não é um Montéquio!  
Que é um Montéquio? Não é pé, nem mão,

<sup>36</sup>SHAKESPEARE, 1997, p. 67. Traduzido por Barbara Heliodora.

<sup>37</sup> O leitor que não está familiarizado com a linguagem da dança, especialmente do balé clássico, poderá encontrar dificuldade para compreender as terminologias. As nomenclaturas utilizadas no balé são todas na língua francesa e não há outro meio para descrever as movimentações que não desse modo. Assim, com a finalidade de clarificar sobre elas, favorecer o entendimento e sanar possíveis dúvidas, há um glossário no fim deste trabalho.

<sup>38</sup>SHAKESPEARE, 1997, p. 67. Traduzido por Barbara Heliodora.

Nem braço, nem feição, nem parte alguma  
De homem algum. Oh, chame-se outra coisa!  
Que é que há num nome? O que chamamos rosa  
Teria o mesmo cheiro com outro nome;  
E assim, Romeu, chamado de outra coisa,  
Continuaria sempre a ser perfeito,  
Com outro nome. Mude-o, Romeu,  
E em troca dele, que não é você,  
Fique comigo  
(*ROMEU E JULIETA*, ATO II, CENA II)<sup>39</sup>.

Mediante a citação supracitada, torna-se importante refletir sobre os questionamentos de Julieta relacionados ao nome recebido por cada pessoa ou objeto. Destaca-se que o nome de algo ou de alguém pode vir a auxiliar na produção de seu significado, em sua criação e em seu entendimento. Assim, cada nome pode transportar consigo sua essência e trazer a tona a manifestação individual de cada ser ou objeto (CHEVALIER, 1986).

Sobre a rosa, esta é uma flor que pertence à família das rosáceas e, geralmente, é cultivada em regiões de clima tropical e temperado. A rosa pode ser entendida ou denominada como sendo apenas uma flor, mas, apesar de toda a sua diversidade, possui singularidades quanto ao aroma, textura, cor, forma e espinhos. Desse modo, será que a rosa sendo nomeada como margarida, flor-de-lis ou gérbera teria suas características modificadas? A rosa deixaria de ser uma flor tão peculiar por não mais receber este nome? A rosa, recebendo qualquer outro nome, continuaria a ser rosa. Suas particularidades seriam mantidas e ela, permaneceria sendo a flor que simboliza o amor.

Igualmente, Romeu é um nome de origem italiana e que significa peregrino de Roma<sup>40</sup>. Embora Romeu seja somente um nome, do mesmo modo que a rosa, ele compreende um ser único que possui características próprias e especiais. Se Romeu viesse a se chamar Pedro, Francisco ou João ele continuaria tendo a mesma personalidade e manteria seu amor pela bela Julieta.

O nome e o indivíduo Romeu não são inimigos de Julieta ou de qualquer outro Capuleto, somente o sobrenome, Montéquio, o é. Desse modo, se Romeu tivesse outro sobrenome ou, ainda, se pudesse trocá-lo de acordo com o seu próprio desejo ou o de Julieta, os jovens poderiam exercer seu amor livre e plenamente.

---

<sup>39</sup>SHAKESPEARE, 1997, pp. 73-75. Traduzido por Barbara Heliadora.

<sup>40</sup> Disponível em: <<http://bemzen.uol.com.br/dicionarios/dicionario-dos-nomes?busca=romeu&enviar=buscar>>. Acesso em: 12/02/2012.

Ressalva-se que a impossibilidade de Romeu e Julieta ficarem juntos deve-se à rivalidade entre suas famílias, Capuleto e Montéquio. Romeu parece perceber que apenas o seu sobrenome, Montéquio, o impede de desposar Julieta e, nesse contexto, afirma para a sua dama que trocaria seu nome e sobrenome por outros quaisquer. A escolha de Romeu, em nome do amor, pode ser verificada na seguinte citação: “se me chamar de amor, me rebatizo: e de hoje em diante eu não sou mais Romeu”; ou na passagem em que Julieta o indaga acerca de sua identidade: “você não é Romeu, e um Montéquio?” E o jovem apaixonado responde: “nem um nem outro, se você não gosta” (*ROMEU E JULIETA*, ATO II, CENA II)<sup>41</sup>.

Nesse sentido, percebe-se que as modificações dos nomes, tanto de Romeu quanto da rosa, não alterariam sua essência e seu significado, uma vez que, de acordo com Barbara Weedwood (2002) a conexão entre palavras e coisas é indireta.

Destaca-se que a comparação entre os substantivos rosa e Romeu sugere o amor que Julieta sente pelo jovem Montéquio, pois esta flor simboliza a perfeição, a vida, a alma, o coração e o amor. Para Chevalier (1986), a rosa vermelha<sup>42</sup>, especificamente, se converteu no símbolo do amor puro e do dom do amor.

Dando prosseguimento, Romeu se indaga sobre ouvir mais ou falar com Julieta, todavia prefere continuar a ouvi-la. Após certo tempo, ele se revela para a amada. Ao perceber a presença de Romeu, Julieta se preocupa, pois sua permanência ali pode levá-lo à morte, caso algum Capuleto o pegue, e se envergonha, uma vez que o jovem ouviu todas as suas reflexões. No entanto, momentos depois, já estão se declarando um para o outro.

Posteriormente, a ama de Julieta (que está fora de cena) a chama, e a menina vai ao encontro dela. Minutos depois, a jovem retorna e verifica se Romeu realmente deseja se casar com ela “[...] se acaso o seu amor tem forma honrada e pensa em se casar, mande amanhã dizer, por quem buscá-lo no meu nome, onde e a que horas tem lugar o rito. E a seus pés porei tudo o que é meu, pra segui-lo, no mundo, meu senhor” (*ROMEU E JULIETA*, ATO II, CENA II)<sup>43</sup>. Após esta fala, novamente, a ama chama por Julieta que, mais uma vez retorna para seu quarto. No entanto, antes de sair de cena, preocupa-se com a verdadeira intenção de Romeu, “[...] mas se não tem boa intenção,

---

<sup>41</sup>SHAKESPEARE, 1997, p. 75. Traduzido por Barbara Heliodora.

<sup>42</sup> A rosa era entre os gregos uma flor branca, mas, quando Adônis se feriu mortalmente, Afrodite foi até ele e pintou-as com o sangue de seu protegido, fazendo com que as rosas se tornassem vermelhas (CHEVALIER, 1986).

<sup>43</sup>SHAKESPEARE, 1997, p. 81. Traduzido por Barbara Heliodora.

imploro... que se afaste e me deixe à minha dor. Amanhã mando alguém. Pela minh'alma..." (*ROMEU E JULIETA*, ATO II, CENA II)<sup>44</sup>.

Romeu lamenta a partida de Julieta: "tristes mil vezes; minha luz se foi!" (*ROMEU E JULIETA*, ATO II, CENA II)<sup>45</sup>. E, por mais uma vez, a amante reaparece no alto de sua varanda, com o intuito de saber a que horas deve mandar o mensageiro para ter notícias sobre o casamento. Os jovens apaixonados continuam trocando juras de amor e anseiam um pela presença do outro:

Julieta [...] Eu esqueci por que eu o chamei.  
Romeu Deixe que eu fique até você lembrar.  
Julieta Vou esquecer, só pra você ficar.  
E eu pensar como é bom tê-lo aqui perto.  
Romeu Eu fico, pra você esquecer sempre,  
E esqueço até que tenho um outro lar  
(*ROMEU E JULIETA*, ATO II, CENA II)<sup>46</sup>.

Finalmente, ao amanhecer do dia, Julieta entra em seu quarto e deixa Romeu, que permanece elucubrando por mais um momento, até que também sai de cena.

A cena do balcão no balé inicia-se com a bailarina Margot Fonteyn, que interpreta a personagem Julieta, saindo lentamente de seu quarto e aparecendo em sua varanda para apreciar a noite. A impressão que se tem é de que ela espera por alguém. Nesse momento, a echarpe que traz sobre seus ombros cai e, vagorosamente, ela eleva seu braço direito, como se pedisse por algo.

Quando retorna com o braço junto ao seu corpo, o bailarino Rudolf Nureyev, que interpreta a personagem Romeu, surge correndo, vestido com uma longa capa marrom. E, enquanto percorre o espaço em busca de um esconderijo, parece que Julieta sente a sua presença. Romeu esconde-se embaixo da sacada onde está Julieta e, logo após, se revela. Como se não acreditassem que estão perto um do outro, por alguns segundos, olham-se fixamente. Em seguida, a fim de se aproximar mais de sua amada, ele volta a caminhar e se coloca ao pé da escada que leva até o quarto de Julieta.

Lentamente, Romeu retira a capa que o envolve e, segurando-a, corre para debaixo da sacada. Concomitante a isso, Julieta desce as escadas correndo. Enquanto desce, Romeu a observa e a aguarda, porém, ao terminar o último degrau, os dois correm para o centro do pátio (palco) e se encontram.

---

<sup>44</sup>SHAKESPEARE, 1997, p. 81. Traduzido por Barbara Heliodora.

<sup>45</sup>SHAKESPEARE, 1997, p. 81. Traduzido por Barbara Heliodora.

<sup>46</sup>SHAKESPEARE, 1997, p. 83. Traduzido por Barbara Heliodora.

Os amantes de Verona, ao se encontrarem lado a lado, dão-se as mãos e permanecem assim por alguns instantes. Em seguida, caminham para frente e, quando param, se olham, até que Julieta pega as mãos de Romeu e as coloca sobre seu peito, como se estivesse revelando todo o amor que está guardado dentro de seu coração. Posteriormente, ela solta as mãos de Romeu e, com leves passadas apara trás, se afasta dele. Enquanto isso, ele caminha por trás da moça, até poder encontrá-la de frente.

Após essa breve encenação, olhando-se profundamente, Romeu e Julieta se colocam em posição de *préparation* para que, por meio de movimentos, possam declarar seu amor, mostrar suas preocupações, jurar amor eterno. A seguir, a descrição dos passos e movimentos que revelam todo o amor do jovem casal.

Romeu executa *renversé attitude en dehors*, seguido de três *piqués* em *attitude en dehors*, com *chassé* e braços em quinta posição. Enquanto Julieta, após passar pela posição preparatória, executa *tendu fondue derrière*, com braços em *arabesque*. O bailarino termina com *pirouette en dedans arabesque*, fechando em *passé*, finalizando com *croisée développé*.

Romeu prossegue realizando dois *jeté en tournant par terre* com *battu*, *assemblé*, terminando com as pernas *à la seconde*. Julieta, olhando-o fixamente, corre e passa por trás dele. Em seguida, realiza *pirouette arabesque*, fechando com *pirouette passé* e logo executa um *développé* sobre sua perna direita. Depois realiza um *jeté en tournant par terre* com *battue* dupla *pirouette en dedans*, seguida de uma *pirouette en dehors*, finalizando com um *arabesque croisée* e *plié* na perna esquerda. *Chassé*, *temps de flèche* terminando com *fouetté* em *arabesque* sobre perna direita e *développé* com a perna esquerda. Ele, então, realiza um *cabriole derrière* com a perna direita e finaliza com *pirouette en dehors*.

Julieta vem ao seu encontro, mas rapidamente se afastam. Posicionam-se em diagonais opostas e, então, Romeu realiza três *manéges* com saltos com a perna direita, girando *à la seconde* e terminando em *arabesque* e *jeté*. Finaliza com cinco *déboulés* e *arabesque* sobre perna direita.

Enquanto Romeu executa seus movimentos, Julieta, com pequenos passos, aproxima-se dele. Ao se encontrarem, o bailarino, segurando-a pela cintura, eleva-a e Julieta executa um *grand rond de jambé en l'air* com a perna direita, sendo girada em seu próprio eixo pelo seu par.

Em seguida, faz um *piqué* duplo sobre a perna esquerda, com a ajuda do bailarino para girar, e termina em um *développé arabesque*. Julieta continua sua movimentação, realizando um *soutenu* com *cambré* e, nos braços de Romeu, tomba para a direita e para a esquerda. Posteriormente, sai de seus braços fazendo um *pas de bourrée courus derrière*, com o bailarino caminhando em sua direção.

Novamente encontram-se. Romeu, em quarta posição de pés, apoia Julieta com as mãos e a auxilia na realização de um *fouetté* em *arabesque* com giro em seu próprio eixo. O bailarino a envolve com seus braços e ela, com as pernas em *grand écart*, se mantém neles.

Romeu caminha com Julieta em seus braços e, em seguida, coloca-a, sobre as pontas dos pés, no solo. Realizando um *pas de bourrée courus derrière*, ela se afasta, porém encontram-se mais uma vez e ele a auxilia na execução de um *fouetté* com a perna em *arabesque*. Essa série de movimentos é finalizada com a realização de um *arabesque* por Julieta.

Posteriormente, o bailarino a eleva, esta permanece com as pernas em *grand écart*, enquanto ele executa dois giros com Julieta suspendida por seus braços. Logo, a coloca sobre o chão e se mantém em equilíbrio, fechando em quinta posição de pés, até sair, novamente, em *pas de bourrée courus derrière*.

Julieta dá dois passos em direção ao bailarino e faz *piqué en dehors* com a perna direita em *passé*; com isso executa dupla *pirouette*. Romeu vai ao seu encontro e a sustenta pela cintura.

Ele a conduz *en promenade*, com o braço direito ao redor de sua cintura, enquanto ela realiza *arabesque*, apoiando-se em sua perna direita. Finaliza o *arabesque* em quinta posição de pés e, ainda sendo conduzida pelo bailarino, faz um *plié* em sua perna esquerda. Conseqüentemente, quase se deita em seu colo, fazendo com que Romeu retribua o gesto, inclinando-se para perto dela.

O bailarino a traz de volta ao seu eixo, ainda segurando em sua cintura, colocando-a em equilíbrio com um *soutenu*. Ela realiza um *pas de bourrée courus derrière* em quinta posição de pés, com a perna direita à frente e os braços em *port de bras*.

Romeu se distancia de Julieta no momento em que ela executa um *tombée*, *pirouette* dupla *en dehors*, sendo que a perna direita está em *passé*. Ele se reaproxima e

a ajuda na finalização de seu passo; com perna direita em *arabesque*, ele a gira em seu próprio eixo por duas vezes.

Romeu, com a mão direita na cintura de Julieta, a conduz em uma pequena caminhada, em que se preparam para a realização de um movimento em que há necessidade de impulsão. Assim, com o braço direito que ainda está na cintura da amada, ele a retira do chão e ela, com o braço esquerdo envolto no pescoço do bailarino, sustenta parte de seu peso. Dessa forma, suas pernas são suspensas à frente de seu corpo em *passé derrière*.

Em cima de sua perna direita, Julieta retorna ao solo e, executando *piqué arabesque*, coloca-se na frente de Romeu. Este, pousando as mãos em sua cintura, a conduz em um giro e meio com perna direita em *passé*. Por conseguinte, de costas para o bailarino, Julieta faz um *développé croisée* com a perna direita e, dando dois passos, ambos caminham para frente, mantendo o contato visual, sendo que ela está a sua frente.

Com as mãos em sua cintura, Romeu a ajuda a se sustentar nas pontas dos pés e, então, com a perna direita, ela realiza um *développé* e um *port de bras*. Em sua volta ao chão, Julieta corre para frente, buscando se afastar dele, mas, em seguida, o bailarino a toma pela mão esquerda e a auxilia na execução de um *rond de jambé*, com a perna direita em *plié*.

Os constantes movimentos de aproximação e distanciamento, demonstram a relação de carinho e timidez que se estabelece entre os jovens e realçam o diálogo apaixonado dos amantes, no qual os movimentos de Julieta são leves e fluidos e os de Romeu são mais vibrantes e diretos.

Enquanto a bailarina realiza um pequeno salto em *jeté*, com pernas em *grand écart*, o bailarino a toma em seus braços e a gira em movimento para a esquerda. Assim, ela finaliza o segundo giro com um *rond de jambé* em sua perna direita e *passé derrière* na perna esquerda.

Julieta novamente toca o solo com a perna direita em equilíbrio. Porém, sem perder o contato com Romeu, ela executa um *développé devant* e, virando-se de frente para ele, com os braços em seus ombros, faz um *piqué arabesque*, tendo a perna direita como base. Nessa posição, ele a leva *en promenade* completo, mantendo-a no eixo. Em seguida, Julieta é conduzida em um giro, fechando em *passé* com a perna esquerda e realizando, desse modo, um giro duplo.

Os bailarinos fazem juntos um *chassé*, preparando-se para uma movimentação em que ele a elevará e a sustentará acima de sua cabeça. Para realizar esse movimento, a mão esquerda de Romeu está na cintura da bailarina, enquanto a sua mão direita eleva a perna esquerda de Julieta.

Ela sustenta parte de seu peso com suas mãos no quadril e na perna do bailarino e, assim, permanecem por alguns segundos. Para descê-la, ele segura sua perna direita com sua mão direita e, por meio de um giro, parece desenrolá-la junto a seu corpo. Sua mão esquerda continua segurando-a pela cintura e ela se apoia com sua mão esquerda envolvendo seu pescoço, enquanto sua perna esquerda faz um *passé* paralelo.

Os frequentes giros e voltas presentes na movimentação de Romeu e Julieta enfatizam o cerceamento do jovem à dama, que sutilmente se resguarda para em seguida ceder ao pedido e, assim sucessivamente.

Ao devolvê-la ao solo, Romeu rapidamente se ajoelha a sua frente, tocando a barra de seu vestido. Julieta coloca sua mão esquerda sobre seu peito e, com a sua mão direita, toca o ombro de Romeu. Ele, então, puxa a barra do vestido dela para si, mas Julieta se afasta. Com efeito, ele rapidamente se levanta e vai ao seu encontro. E, deste modo, como se estivessem em um jogo, os jovens amantes vão e vem um ao encontro do outro.

Ao se encontrarem, o bailarino coloca a sua mão direita na cintura da bailarina e a conduz para uma pequena caminhada para a esquerda, na qual ela realiza *arabesque* com a perna esquerda. Ainda sendo apoiada pela cintura, ela praticamente se deita nos braços de Romeu, com as pernas estendidas e fora do solo. Assim, seguem juntos para diagonal fundo.

O bailarino faz um *plié* com sua perna direita e eleva as pernas da bailarina para o alto, com sua mão esquerda em seu abdômen e a direita em sua perna direita. Assim, faz com que a bailarina praticamente paire no ar. Posteriormente, traz a Julieta ao seu eixo, sempre a apoiando sobre a ponta de seu pé esquerdo. Repete essa mesma movimentação por três vezes, inclinando-a mais para frente, a cada vez, fazendo com que sua face quase toque o solo, enquanto realiza um *port de bras*.

Ele rapidamente a coloca no chão e, juntos, se impulsionam para que ele a erga pela cintura e a eleve acima de sua cabeça. A bailarina executa um *cambré* com *port de bras* e pernas em quarta posição.

O bailarino caminha para trás, retornando ao centro do palco, parando com os pés paralelos e descendo-a em *coupé*. Romeu se ajoelha com a perna esquerda na frente de Julieta, entrelaçando suas mãos. Depois afaga a bailarina e, com a sua mão direita, toca seu vestido, trazendo-o para perto de seu peito. O ato de se ajoelhar indica que o jovem Montéquio está se declarando e pedindo o amor de sua amada. Julieta se desvencilha dele e caminha para trás como se fugisse, enquanto seu amado permanece ajoelhado. Subitamente, ela corre em direção à escadaria que dá para seu quarto. Romeu continua ajoelhado com os braços elevados e estendidos na linha dos ombros, insistindo pela volta e, conseqüentemente, pelo amor de sua dama.

Julieta cede aos encantos de seu amado e retorna para os braços de Romeu, que ainda está ajoelhado. Assim, ela coloca suas mãos sobre os ombros do bailarino, executando um *piqué, arabesque* sobre sua perna direita, complementando com *penché*, enquanto ele a eleva pelo quadril. Ainda suspensa no ar, ela realiza um *cambré* com *port de bras* e pernas em *coupé derrière*. Enquanto sustenta Julieta no ar, Romeu ajoelha-se completamente, elevando-se e abaixando-se por três vezes.

Ao devolvê-la ao solo sobre sua perna direita, trocam alguns carinhos e entrelaçam seus braços, porém, mais uma vez, ela se afasta dele em *pas de bourrée couru derrière* (mas de forma que ainda possam se tocar), enquanto o jovem inclina seu tronco para trás.

Afastando-se ainda mais, Julieta dá dois passos, *piqué, arabesque* sobre a perna esquerda e, retornando para a direção em que Romeu está, executa um *soutenu* na ponta dos pés e *piqué arabesque* com giro sobre perna direita.

Em seguida realiza *pas de bourrée couru derrière*, com braços alongados atrás das costas. Caminha e efetua *piqué arabesque* sobre direita. Volta ao centro, realizando *pirouette arabesque* com pernas em quinta posição.

Julieta passa por trás do seu amado Romeu e, apoiando-se em seu ombro esquerdo, realiza um *piqué* na ponta em quinta posição de pés. Finalizando essa movimentação, a bailarina segura nas costas de seu parceiro e executa um *arabesque penché*.

Afastando-se dele com dois passos, realiza *arabesque*, seguido de três contratempos com *chassé* e *jeté* por três vezes. Nesse momento, o bailarino encontra-se sentado no chão, com os braços estendidos na direção da amada.

Julieta, rodeando e tocando Romeu com as mãos, faz três *arabesques*, terminando de costas para ele em *cambré*, que a auxilia, apoiando suas mãos nas costas da jovem amante. Após o *cambré*, com os braços em quinta posição, a bailarina efetua um *soutenu*, virando-se de frente para ele. Com isso, ela se ampara em seus ombros e realiza um *arabesque* sobre sua perna direita.

Romeu, então, segura Julieta pela cintura, tirando-a do seu eixo enquanto ele se senta sobre os calcanhares. Posteriormente, a recoloca em seu eixo, elevando levemente seu quadril e repete a mesma movimentação.

O jovem se ergue do solo enquanto a bailarina finaliza sua movimentação com um *pas de bourrée couru derrière*. Eles começam a se afastar, sem perder o contato visual, mas ele ainda mantém os braços abertos para sua Julieta que, mais uma vez, corre em sua direção, lançando-se em seus braços.

Julieta realiza um salto e Romeu a pega, como se estivesse abraçando-a, assim ela realiza um meio giro no ar, colocando-se de costas para ele, que a segura pela cintura. Enquanto é elevada, ela realiza um *développé* com a perna direita.

Suspensa pelo bailarino, que executa meio giro em caminhada, ela faz um *grand rond de jambé*, terminando em *attitude derrière*. Retorna em *attitude devant* enquanto ele a gira em seu próprio eixo. Romeu a desce em quinta posição de pés e, ao mesmo tempo, afasta-se dela. Julieta, entretanto, caminha em sua direção e realiza a mesma movimentação, porém, dessa vez, com a perna esquerda.

Novamente, ao tocar o solo, a bailarina parece correr do bailarino, que a segue até conseguir segurá-la pela mão esquerda. Ela para e se vira de frente para ele e, ainda unidos pelas mãos, se olham por alguns segundos.

Lentamente, suas mãos vão se separando, Romeu caminha ao seu encontro e a abraça – com sua mão direita envolvendo seu pescoço e a esquerda, sua cintura. Igualmente, ele a traz para perto de si e, ternamente, a beija, deixando-a de costas para a plateia. As mãos da bailarina não chegam a envolver o bailarino e, após alguns segundos, ela parece querer desvencilhar-se dele, afastando-se rapidamente, correndo em direção à escada.

Romeu se entristece com a decisão de sua amada e, como que em um lamento, leva a mão direita ao peito. Parado em quarta posição sobre a perna direita, o jovem observa, com pesar, a bailarina subir as escadas. Mantém-se na mesma posição, fitando-

a, enquanto ela retorna a sua varanda e, olhando-o, estende seu braço direito na direção do amado. Julieta se vai e os jovens são forçados a dizerem adeus.

### 5.3 Cena III

#### Sob luz e sombra: os artifícios do amor

Antes de adentrar a cena em que os jovens amantes de Verona morrem, será feita uma rápida contextualização das cenas que a antecedem.

Romeu e Julieta se casam às escondidas. Posteriormente, Romeu vai ao encontro de Benvolio e Mercucio, que estão sendo incitados por Teobaldo. No momento em que Teobaldo avista Romeu, abandona Mercucio e Benvolio e tenta provocar uma briga. Romeu, que acabou de se casar com Julieta, argumenta contra a briga e foge dela. No entanto, Mercucio não aceita a decisão de Romeu e instiga Teobaldo a lutar com ele. Em vão, o jovem Romeu tenta impedi-los e, enquanto clama para que os dois parem, Teobaldo atinge Mercucio. Em seguida, Teobaldo foge e Mercucio morre.

Teobaldo retorna à cena, estimulando Romeu a lutar. Lutam e Teobaldo cai morto. Romeu, a pedido de Benvolio, foge. O Príncipe de Verona chega ao local da cena e toma conhecimento de todo o ocorrido por meio de Benvolio. O Príncipe, após avaliar os fatos, determina o banimento de Romeu.

A ama de Julieta a informa da morte de Teobaldo. Romeu abriga-se na cela de Frei Lourenço, onde espera por sua sentença. A ama vai ao encontro de Romeu e avisa que Julieta quer vê-lo antes que ele parta para seu exílio em Mantua (plano traçado junto com o Frei). Enquanto isso, Capuleto e Paris decidem sobre o dia do casamento deste com Julieta.

Por conseguinte, Romeu e Julieta consumam seu casamento e ocorre a segunda cena do balcão, quando o jovem deve partir para o exílio antes que o dia amanheça. Abaixo, trecho da despedida dos recém-casados:

Julieta	Essa luz não é dia, amor; eu sei. É um meteoro que o sol exalou Só para servir você, E iluminar seu caminho para Mantua. Fique um pouco; não é preciso ir.
Romeu	Então, que eu fique, e seja executado; Concordo, se é assim que você quer. [...]. Que me importa partir. Quero ficar. Conversemos, amor; não é aurora.

Julieta É sim, é sim; você tem de ir embora. [...].  
Vá embora; a luz cresce e mostra as cores.  
Romeu Clara é a luz, escuras nossas dores  
(*ROMEU E JULIETA*, ATO III, CENA V)<sup>47</sup>.

A noite é um signo que apresenta um duplo aspecto, trazendo à tona as trevas e o nascimento do novo dia, onde há a luz da vida. O iniciar de cada dia, por sua vez, simboliza a pureza e a promessa de uma vida no paraíso. Assim, o amanhecer não é o momento de corrupção ou perversão e sim, de confiar em si mesmo, nos outros e em tudo que nos circunda (CHEVALIER, 1986).

Desse modo, após passarem a noite juntos, mesmo com todos os pesadelos que os rodeiam, Romeu e Julieta veem o dia clarear e todas as fatalidades que os cercam cedem espaço para a confiança no amor que nutrem um pelo outro e pela promessa de um futuro melhor, em que os dois poderão estar juntos e felizes.

A partir do exílio de Romeu, vários planos começam a ser articulados. Julieta foi prometida a Paris e, com a proximidade do casamento, a jovem se desespera e pede ajuda ao Frei Lourenço.

O Frei estabelece a seguinte estratégia: Julieta deve ir para casa e contar aos seus pais que aceita se casar com Paris. Ao anoitecer, a jovem deve deitar-se sozinha, sem a companhia da sua ama, e tomar todo o líquido de um frasco que fará com que pareça morta. Nesse ínterim, Romeu receberá uma carta que o avisa sobre toda a tática e que conclama que ele retorne a Verona e esteja junto ao túmulo de Julieta antes que esta desperte, para que, assim, possam fugir.

Julieta executa o plano do Frei. Baltasar, pajem de Romeu, chega a Mantua trazendo notícias de Verona. Romeu pergunta se ele traz alguma correspondência enviada pelo Frei e pergunta como está sua dama, como pode ser visto a seguir:

Romeu Notícias de Verona! Baltasar!  
Trouxe carta pra mim de Frei Lourenço?  
Como está minha dama? E o meu pai?  
Como está Julieta? Sim, de novo,  
Pois não há mal se ela estiver bem.  
Baltasar Então ela está bem, e não há mal.  
Seu corpo jaz na tumba Capuleto,  
E sua parte imortal está com os anjos.  
Eu a vi sepultada com os parentes,  
E logo cavalguei para encontrá-lo;  
Peço perdão por lhe trazer tristeza,  
Mas se eu sou correio é por suas ordens.  
Romeu Verdade? Então eu desafio os astros!

---

<sup>47</sup>SHAKESPEARE, 1997, p. 151. Traduzido por Barbara Heliadora.

Leve papel e tinta à minha casa,  
E cavalos, também. Parto esta noite  
(*ROMEU E JULIETA*, ATO V, CENA I)<sup>48</sup>.

Contudo, antes de partir para Verona, Romeu se certifica novamente se não há nenhuma mensagem do Frei. Baltasar nega a existência de possível carta e Romeu o manda de volta à cidade. Nesse momento, Romeu decide que acompanhará Julieta em seu sono eterno e parte em busca de um boticário que lhe venda veneno cujo efeito e morte sejam rápidos.

#### 5.4 Cena IV

##### O desfecho dos amantes de má estrela

No túmulo dos Capuletos ocorre o velório de três corpos, dentre eles está o de Julieta, velada por quatro pessoas, seus pais – senhor e senhora Capuleto –, a ama e Paris, sendo que sua mãe e sua ama estão cobertas com longos mantos negros, que, a princípio, escondem suas identidades.

Com os mesmos mantos negros, adentram o local aproximadamente dez pessoas com longas velas brancas acesas. Dentre estas pessoas encontra-se Romeu, disfarçado pela longa capa preta.

Todos deixam o recinto, permanecendo apenas Paris, que chora a morte de sua amada, e Romeu que, lentamente, retira sua capa e revela ter em seu poder um punhal.

Paris, ao perceber a presença de seu rival, desembainha um punhal. Desse modo, inicia-se um duelo, mas rapidamente Paris é ferido por Romeu. Paris, então, agoniza caído ao chão, enquanto Romeu se aproxima de sua amada.

Paris desfalece. Romeu, junto ao leito de Julieta, chora a sua morte, trazendo-a para perto de si duas vezes, com o intuito de abraçá-la. De pé, o jovem traz a amada para seu colo, colocando-a junto ao seu corpo.

Ele caminha com Julieta em seus braços, ajoelha-se no chão e coloca a jovem sobre seu ombro, apoiada pela própria coluna. Desfalecida, a bela dama deita-se numa espécie de *cambré*. Romeu se levanta e suspende a perna esquerda de Julieta, deixando-a num completo *cambré*.

---

<sup>48</sup>SHAKESPEARE, 1997, p. 195. Traduzido por Barbara Heliodora.

Romeu retira Julieta dessa posição. Com sua mão direita, ele a segura pelo abdômen e, com a outra mão, segura a perna esquerda da jovem, inclinando-a em direção ao solo e, em seguida, em direção aos céus (acima de sua cabeça). Posteriormente, a segura em decúbito ventral, fazendo com que a mão esquerda da dama toque o solo.

O jovem traz Julieta de volta a seus ombros em *cambré*, fazendo-a tocar o chão com as pontas dos pés e virando-a de frente para si. Enfim, docemente, deita-a ao chão e segura suas mãos.

Por mais uma vez, Romeu toma Julieta pelos braços e a traz para si, posicionando o abdômen da jovem em seu ombro e, após abraçá-la, a recoloca no solo, mas continua segurando sua mão esquerda.

Romeu, ainda segurando a mão de Julieta, caminha lentamente para trás, trazendo-a pelo braço, arrastando seu corpo pelo chão. Próximo ao local onde Julieta estava sendo velada, ele a solta e lança-se ao chão, permanecendo ao lado da amada.

Por várias vezes, Romeu a abraça fortemente. Posteriormente, ele se ajoelha e, em seguida, se levanta, trazendo-a consigo, deixando-a de frente para si. Afaga-a e a lança novamente ao chão, mas sem soltar suas mãos. Ajoelha-se e rapidamente se levanta, levando Julieta consigo por mais uma vez.

Ele a coloca de costas em seu colo, a eleva e abraça suas pernas. Segurando-a pela cintura e pernas, a desce, fazendo com que seu rosto quase toque o solo. Nessa posição, caminha para trás, colocando-a de volta ao túmulo.

Romeu deita sua amada e lhe dá um longo beijo. Após, se afasta da jovem e retira de suas vestes um frasco com veneno. Rapidamente, abre o pequeno vidro e bebe todo o seu conteúdo.

Quase que instantaneamente, começa a sentir os efeitos colaterais do veneno e, com as mãos sobre o estômago, caminha em direção a Julieta, sentando-se próximo às pernas de sua esposa. Agoniza por alguns segundos e cai no chão sobre os joelhos, próximo do rosto de Julieta. Toma-a para si como que num último abraço e a repousa novamente em seu leito, desfalecendo no chão.

Segundos depois, Julieta começa a despertar. Já desperta, levanta e, assustada, corre pelo local. Nesse momento, percebe uma pessoa desfalecida em seu leito e, surpresa ao olhar para o outro lado, nota Paris morto no chão.

Lamenta-se, levando as mãos junto ao peito e depois ao rosto. Corre novamente pelo espaço e observa que há uma pessoa em outro leito de morte, o que a deixa atordoada. Até que, finalmente, percebe Romeu deitado ao chão, desacordado.

Julieta estende seus braços para Romeu, corre para junto de seu corpo e ajoelha-se diante dele. Em desespero, ela o abraça, trazendo-o para seu colo. Beija-o e, por fim, percebe que está morto. Lastimando, devolve o corpo do amado ao chão. Leva sua mão esquerda ao próprio rosto. Em seguida, pega a mão esquerda de Romeu no intuito de sentir seu pulso e verificar se ele realmente está morto, recoloca a mão do jovem ao solo, afagando seus cabelos.

Julieta se ajoelha e, logo em seguida, se levanta. A jovem nota um punhal no chão e anda em sua direção. Este é o punhal com que Romeu matou Paris. Assim, pega o punhal com sua mão direita, erguendo-o enquanto caminha para trás.

Eleva-o ainda mais e, tomando-o com as duas mãos, golpeia seu próprio peito. Desfalecendo, ajoelha-se, o punhal cai ao chão e, gravemente ferida, ela se arrasta, indo ao encontro do túmulo de seu amado Romeu.

Deitada em seu leito, puxa Romeu para perto de si e, com a mão direita, segura a mão direita de Romeu. Julieta beija sua própria mão esquerda e a leva em direção ao seu amado, até tocar seus lábios.

A boca é o local por onde passa o sopro, a palavra e o alimento, representa o potencial criador do indivíduo e é o local por onde ocorre a insuflação da alma. Deste modo, é pela boca que os beijos de amor são dados, pois é por ela que um espírito se une a outro inseparavelmente. Quando uma alma sai de um corpo por meio de um beijo, estes espíritos jamais se separaram (CHEVALIER, 1986). Os beijos trocados por Romeu e Julieta durante a agonia simbolizam tanto o amor e respeito que ambos sentem como o desejo que possuem de viverem.

A jovem deixa que Romeu repouse por completo ao chão, porém, sem soltar seu braço direito. Desse modo, enquanto desfalece, continua como que abraçada, deixando seu tronco pender ao chão, em direção ao seu grande amor, na esperança de que possam vivenciar seu amor e estar juntos por toda a eternidade.

## 5.5 Cena V

### ***Romeu e Julieta: palavras dançadas***<sup>49</sup>

Para a análise das obras artísticas em questão, convém recordar que a tradução intersemiótica proposta por Roman Jakobson (2010) indica a transmutação de um sistema sógnico verbal para um sistema sógnico não verbal e que, para Umberto Eco (2005), o signo pode ser compreendido como algo que ocupa o lugar de outra coisa.

Destaca-se que as cenas escolhidas para análise, tanto do texto teatral quanto do balé, possuem vários signos que complementam e dão sentido às obras. Com efeito, escolheu-se discorrer sobre a relevância do cenário, do figurino, dos objetos cênicos, da iluminação do movimento em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare e de MacMillan.

A primeira cena a ser analisada é a do balcão. Na obra shakespeariana não há referência tão explícita sobre o local onde a cena acontece. Uma das informações espaço-temporais fornecidas pelo texto, dá-se por meio de rubricas<sup>50</sup>, é a de que Romeu avança e Julieta aparece ao alto. Há ainda as informações oferecidas pelos próprios jovens. A primeira, por Romeu ao questionar sobre a luz que vem da janela; e a segunda, por Julieta, no momento que indaga Romeu sobre como ele conseguiu chegar até lá, uma vez que o muro do pomar é muito alto. Observa-se, desse modo, que as indicações espaço-temporais no texto shakespeariano são, quase sempre, fornecidas pelas próprias personagens no decorrer dos diálogos. Todavia, estas informações se tornam relevantes se somadas às cenas que as precedem, quais sejam, a do baile na mansão Capuleto e a da partida de Romeu, Benvolio e Mercutio da festa.

O fim do baile dos Capuletos e a partida dos jovens indicam que já é tarde da noite e que, por isso, todos devem retornar as suas casas e descansarem. Igualmente, conclui-se que Julieta também irá se recolher. Sabe-se, no entanto, que Romeu, após sair da mansão, decide voltar e encontrar sua dama.

Assim, ao ler a informação de que Romeu avança, imagina-se que ele pulou o muro, está atravessando o pomar e que depois passará por um pátio ou algo parecido,

---

<sup>49</sup> As fotografias dos cenários, objetos de cena e figurinos do balé *Romeu e Julieta* encontram-se no anexo 1 deste trabalho.

<sup>50</sup> Rubrica ou indicação cênica refere-se a “todo texto [...] não pronunciado pelos atores e destinado a esclarecer ao leitor a compreensão ou o modo de apresentação da peça. Por exemplo: nome das personagens, indicações das entradas e das saídas, descrição dos lugares, anotações para a interpretação etc.” (PAVIS, 2008b, p. 206).

Destaca-se que em Shakespeare não há rubricas e que estas começam a ser colocadas por alguns editores, a partir do século XVIII, com a finalidade de fornecer indicações quanto a localização.

que deve existir próximo à casa. A rubrica de que Julieta aparece ao alto indica que a mansão possui pelo menos dois pavimentos e que, por ser noite, ela deve estar na varanda de seu quarto, sendo que esta dá de frente para o pomar. Romeu deve estar abaixo da varanda.

Essas informações, provavelmente, serviram de base para a construção do cenário do balé. Este se constitui por um palco livre que sugere um amplo pátio, sem árvores ou flores e sem qualquer objeto. Ao fundo deste pátio, observa-se uma casa com dois andares. Esta se liga ao pátio por meio de duas escadas de pedras, uma à direita e outra à esquerda (embaixo desta existem duas portas). Na parte inferior da casa, entre as escadas, veem-se as colunas que a sustentam. No piso superior, nota-se uma varanda e, ao fundo, uma porta fechada com cortina vermelha, que representa o quarto de Julieta. Ao lado do quarto também podem ser notados alguns pilares.

A cena da morte de Romeu e Julieta, no texto teatral, possui ainda menos informações. Sabe-se apenas que o jovem Romeu adentrou o mausoléu dos Capuletos, onde repousa sua amada. Este é o espaço de toda a cena.

O cenário desta cena no balé compõe-se por uma tumba com muros altos. No interior desta tumba existem três túmulos, sendo que em cada um destes há um morto. Julieta repousa sobre o que está posicionado no centro do ambiente. Nota-se que, atrás do túmulo da jovem, existem grades altas, que representam portões. Acima destes há duas grandes estátuas de anjos feitas em pedras. Estes portões são fechados no momento em que Romeu adentra a cripta e os pais de Julieta acompanhados pela ama saem da mesma. Entre os túmulos e a frente deles há um espaço amplo, que favorece a movimentação.

Segundo Cyro del Nero (2009), o palco se configura como o espaço da ação de atores e bailarinos e a organização desse local se deve à cenografia. De acordo com Pavis (2008b) e Nero (2009), a etimologia dessa palavra vem do grego *skēnographia*, que significa pintura da ou na *skênê* (cena).

Nesse sentido, para João Carlos Machado (2006), a cenografia revela o fenômeno teatral no que tange ao espaço cênico e ao espaço ficcional. Destaca-se que ela não se constrói apenas pelo cenário, mas também pelo ator e pelos demais elementos presentes em cena. Conforme Pavis (2008b),

[...] a cenografia concebe sua tarefa não mais como ilustração ideal e unívoca do texto dramático, mas como dispositivo próprio para esclarecer (e não mais

ilustrar) o texto e a ação humana, para figurar uma situação de enunciação (e não mais de lugar fixo), e para situar o sentido da encenação no intercâmbio entre um espaço e um texto (PAVIS, 2008b, p. 45).

Sábato Magaldi (2004) afirma que o cenário tem que ser um ambiente funcional, ou seja, que favoreça a movimentação do intérprete. Assim, percebe-se claramente a relevância do amplo pátio na obra coreográfica.

Além da funcionalidade, o cenário possui algumas tarefas primordiais como, por exemplo, determinar a ação no tempo e no espaço. A ação no tempo pode contextualizar a época histórica (período elisabetano, templo grego), estações do ano (folhas caídas no chão, árvores floridas) e horas do dia (nascer ou pôr do sol). A ação no espaço, por sua vez, visa a representar o local geográfico (praia, montanha), o local social (praça, escritório, restaurante) e, ainda, os dois simultaneamente (um restaurante à beira-mar) (KOWZAN, 1988).

As cenas analisadas no texto e no balé acontecem durante a noite e em locais privados, como a mansão e o mausoléu dos Capuletos e sabe-se que a trama ocorre na cidade de Verona, na Itália, durante a Idade Média.

Ressalta-se que a importância do cenário não se dá apenas por este determinar a ação no tempo e no espaço, mas por conter signos que se relacionam com demais elementos e circunstâncias da obra, imprimindo-lhes ainda mais significados.

Assim, na cena do balcão do balé, o muro mencionado por Julieta no texto (transposto por Romeu) e que circunda a casa poderia passar despercebido, no entanto, ele se apresenta como um signo relevante, que representa o poder da família Capuleto, pois indica que aquela é uma propriedade particular e a sua altura reafirma essa questão. A mesma indicação de poder ocorre com o mausoléu dos Capuletos, cercado por muros altos e grades, na cena da morte de Romeu e Julieta. Os muros, mais do que fornecerem proteção, servem como seleção de quem pode ou não adentrar os recintos.

Contudo, os aspectos que mais chamam a atenção não são esses e sim os que consideram as paredes também como muros. Nesse sentido, as paredes da casa, do quarto de Julieta, da cela de Frei Lourenço, entre outras, não mantêm apenas o significado de proteger e preservar a intimidade como também adquirem outro: o de delimitar e fechar o espaço nos cinco atos do texto e nos três atos do balé. Não se fala, aqui, da delimitação do espaço cênico, mas do cerceamento das ações dos protagonistas.

Antonio Tordera Sáez (1999) auxilia na compreensão do que de fato representam os muros e as paredes para os jovens, uma vez que o excesso de paixão e

rebeldia não ocorre dentro dos espaços fechados, mas fora deles. Logo, vê-se que, movidos por seus ideais de amor, somados ao desejo, paixão e rebeldia – característicos da juventude –, Romeu e Julieta transpõem muros e derrubam paredes, guiando-se para o desfecho trágico.

Shakespeare não descreve quais são as vestimentas utilizadas pelas personagens, porém, como a cena do balcão precede ao baile de máscaras, pode-se refletir que tanto Romeu quanto Julieta ainda estão vestidos como no baile ou que talvez a menina, por estar em sua casa, já tenha trocado de roupa. Igualmente, imagina-se que Julieta deve estar trajando um vestido (já deve ter retirado sua máscara, visto que está em seu quarto) e Romeu deve estar vestindo calça, camisa, uma máscara (tanto por ser um baile de máscaras como para esconder sua identidade, uma vez que é um Montéquio) e, quiçá, uma capa. Ressalta-se que, pela posição social dos jovens, provavelmente eles estão bem vestidos.

No balé, Julieta usa um vestido de comprimento abaixo dos joelhos. A parte superior é uma mistura de bege com dourado bem claros, com algumas fitas de cetim, e se ajusta à cintura da dama; a parte inferior é esvoaçante e mescla branco e bege. A jovem usa sobre os ombros uma echarpe da mesma cor do vestido, meia-calça e sapatilhas de ponta brancas. Seu cabelo está preso em um coque, de acordo com as convenções sociais. Segundo Chevalier (1986), a disposição dos cabelos não apenas indicam traços da personalidade como também uma função social ou espiritual, que podem ser individual ou coletiva. Cabe destacar que este não é mais o traje utilizado durante o baile.

O comprimento do vestido de Julieta reforça sua pureza e inocência, além de realçar sua condição social e mostrar que pertence a uma família respeitada. As cores do vestido não foram escolhidas aleatoriamente, pois a combinação da cor branca, dourada e bege ressalta a candura, a iluminação, a perfeição absoluta, a ausência de maus sentimentos e intenções e, o desconhecimento que a donzela tem sobre o amor. Para Chevalier (1986), os vestidos brancos, brilhantes e luminosos identificam os seres angelicais, por conseguinte, a indumentária de Julieta faz com que ela se assemelhe a um anjo.

Romeu, no início da cena, não está usando máscara, mas está coberto por uma capa marrom e, por baixo desta, usa uma camisa branca com detalhes em marrom claro

nas mangas, uma malha (calça) e sapatilhas azuis claras. Destaca-se que a camisa de Romeu é diferente da utilizada na cena anterior, a da festa.

No caso de Romeu, a cor branca não se refere a pureza ou inocência, visto que o jovem já se apaixonou, mas em torná-lo visível e invisível diante do possível inimigo. Assim, sua roupa serve para camuflá-lo, uma vez que a cor azul guia ao caminho dos sonhos e do inconsciente, do mesmo modo que a luz do dia e da noite orienta os amantes em sua trajetória. Por conseguinte, as vestimentas de Romeu, especialmente sua capa, o oculta durante a noite dos olhares de seus inimigos e, ao mesmo tempo, o auxilia na tentativa de realizar o sonho de desposar Julieta.

No texto teatral, não há indicativos dos figurinos utilizados durante a cena da morte. Sabe-se que já anoiteceu e que Romeu foi banido de Verona, portanto, deduz-se que ele traja uma capa ou manto de cor escura, para que possa se camuflar pela noite e chegar até a tumba de sua amada.

Não há nenhuma informação sobre a vestimenta de Julieta no texto teatral. Segundo Chevalier (1986), os indivíduos devem trocar as roupas habituais por trajes especiais para que sejam purificados e possam subir ao reino do céu. Assim, devido à pureza, inocência e relevância social de Julieta, imagina-se que ela deva estar vestida com um de seus melhores e mais bonitos vestidos, no intuito de realizar a passagem do mundo terreno para o celeste. Enfatiza-se a identificação da jovem com os anjos e, por isso, a importância de suas vestes. A comparação com os seres angelicais pode ser vista na fala de Romeu:

Fale, anjo, outra vez, pois você brilha  
Na glória desta noite, sobre a terra,  
Como o celeste mensageiro alado  
Sobre os olhos mortais que, deslumbrados,  
Se voltam para o alto, para olhá-lo,  
Quando ele chega, cavalgando as nuvens,  
E vaga sobre o seio desse espaço  
(*ROMEU E JULIETA*, ATO II, CENA II)<sup>51</sup>.

No balé, Romeu tem como figurino um manto preto longo, com capuz. Veste-se com uma camisa branca e bege com detalhes em marrom claro nas mangas e um cinto preto. Utiliza malha e sapatilhas marrons. Paris está vestido com uma roupa parecida com a de Romeu, mas sua camisa é marrom escuro e sua malha, marrom mais claro, as sapatilhas são da cor da camisa. Julieta parece estar usando o mesmo vestido da cena do

---

<sup>51</sup>SHAKESPEARE, 1997, p. 73. Traduzido por Barbara Heliadora.

balcão, mas, dessa vez, seu cabelo não está totalmente preso. Ressalta-se que, conforme as convenções sociais estabelecidas nos espetáculos de balé, os cabelos soltos são utilizados em cenas que indiquem loucura, morte ou momentos íntimos. Assim, no caso de Julieta, o cabelo “meio preso” sugere a situação limítrofe entre a vida e a morte, na qual a personagem apesar de parecer morta ainda conserva a vida. A capa que Romeu veste, sem dúvida, é o manto da invisibilidade, visto que foi banido e por ser um Montéquio não pode adentrar a cripta donde jaz sua esposa. A cor marrom, presente tanto na roupa de Romeu quanto na de Paris, remete a tristeza e a morte. O branco do vestido de Julieta e da camisa de Romeu faz uma analogia à morte, pois, de acordo com Chevalier (1986), é uma cor que se coloca no princípio e no final da vida. A cor branca atua sobre a alma como em um silêncio absoluto e que este não está morto, mas que transborda vida. Assim, a morte precede a vida, uma vez que todo nascimento é um renascimento, por isso o branco é considerado como a cor da morte.

Destaca-se que o figurino de Paris não possui branco, o que significa que ele não está inserido no ciclo de vida e morte de que Romeu e Julieta fazem parte.

O figurino, indumentária ou vestuário, como todo signo de representação, caracteriza-se como significante por ser puramente material, e como significado por estar integrado a um sistema de sentidos (PAVIS, 2010). Sendo assim, possui inúmeros significados na obra cênica, pois pode indicar matizes referentes à situação material, gostos e traços da personalidade de cada personagem. Indica também se é inverno ou verão, se é noite ou dia, se está chovendo ou nevando (KOWZAN, 1988).

Conforme Rosane Muniz (2004), o figurino deve ser considerado como uma particularidade no contexto da encenação, visto que ele contribui diretamente para a construção da personagem pelo ator e pelo bailarino. Nesse sentido, o figurino ganha maior liberdade e menos limitação a cada geração. Para Pavis (2010), muitas vezes, é através do figurino que o espectador tem o primeiro contato com a personagem e formula hipóteses sobre ela.

Tais constatações também ocorrem em *Romeu e Julieta* e, por meio dos trajes utilizados pelos protagonistas, identifica-se, por exemplo, que pertencem a famílias de grande valor na cidade de Verona. Em relação à obra coreográfica, os figurinos de Romeu e de Julieta são típicos das vestimentas dos balés clássicos: malha para os bailarinos e vestidos<sup>52</sup> para as bailarinas. Portanto, Pavis (2010) confere que o figurino

---

<sup>52</sup> As bailarinas, muitas vezes, utilizam o *tutu* como figurino.

pode ser compreendido como uma cenografia ambulante, pois ele se desloca com o intérprete. Essa é uma das razões para que Magaldi (2004) afirme que a indumentária deve servir ao ator e bailarino.

Complementando, Lenora Lobo e Cássia Navas (2008) ressaltam que, em qualquer obra cênica, o figurino não deve prejudicar, interromper ou dificultar a movimentação, a não ser que seja a proposta. Assim, a vestimenta dos jovens amantes adquire importância maior, já que propicia a execução de qualquer movimento pelos intérpretes. Destaca-se que as cores dos figurinos reafirmam tanto as características quanto as circunstâncias vivenciadas pelo jovem casal, mostrando-se como um signo de extrema relevância para a compreensão da obra.

Essa funcionalidade também é buscada nos acessórios, adereços<sup>53</sup> ou objetos cênicos<sup>54</sup> que bailarinos e atores usam ou manipulam no decorrer do espetáculo. Geralmente, pensa-se nos objetos cênicos como pertencentes ora ao cenário ora ao figurino, porém, para Kowzan (1988), eles representam um sistema autônomo de signos.

Muitas vezes, o objeto é tão relevante para a cena que se coloca como elemento central da representação (PAVIS, 2010). A cena do balcão, tanto no texto quanto no balé, não apresenta nenhum objeto cênico. Contudo, essa característica do objeto pode ser vista na cena da morte dos protagonistas, pois tanto o texto teatral quanto o balé indicam dois elementos essenciais para o desfecho da tragédia: o frasco contendo veneno e o punhal.

No texto, Romeu abre a tumba com um pé de cabra e uma picareta, tendo uma tocha para ajudá-lo na iluminação do ambiente. Ao adentrar, ele já não carrega mais esses objetos. Shakespeare não cita nenhum tipo de arma, mas sabe-se que tanto Paris quanto Romeu estão armados com algo cortante. O frasco contendo veneno somente aparece no momento em que Romeu deseja bebê-lo e, após sua morte, Julieta desperta e encontra uma lâmina com a qual tira a própria vida. Ainda assim, não se pode afirmar, se o objeto é um punhal ou uma espada ou um florete.

No balé, Romeu entra na tumba sem o auxílio de qualquer ferramenta. Romeu e Paris, ao se notarem, desembainham seus punhais e lutam. Romeu golpeia Paris, matando-o. Durante a cena, Romeu retira de sua roupa o frasco contendo veneno e o

---

<sup>53</sup> Patrice Pavis (2010) prefere utilizar o termo objeto a adereço, uma vez que este, normalmente, é entendido como um utensílio de menos importância pertencente ao personagem.

<sup>54</sup> Patrice Pavis (2008b), ao se remeter aos objetos de cena, exclui os cenários e os figurinos.

bebe. Julieta, ao acordar de sua “morte”, encontra o vidro de veneno com que Romeu tirou a própria vida. A jovem localiza um punhal que está jogado ao chão e também se mata.

De acordo com Chevalier (1986), o amor cega, inflama e, geralmente, visa a unir os opostos, fazendo valer o ditado popular de que “os opostos se atraem”. Logo, o amor tende a vencer os antagonismos, integrando forças contrárias. Assim, pode-se dizer que o que não combina, ou melhor, o oposto em Romeu e Julieta é o fato de um ser Montéquio e a outra, Capuleto. Por conseguinte, a grandiosidade de seu amor e a impossibilidade de viverem juntos faz com que os amantes optem pela morte. Portanto, é por meio do frasco de veneno e do punhal que os jovens se colocam no ciclo de vida e morte, ansiando pela liberdade e plenitude no amor.

Sobre a iluminação, a partir do século XVI, ela adquire novos significados, começando a interferir no acabamento da encenação, não servindo apenas para tornar a obra visível. No texto shakespeariano, a iluminação pode ser de fonte natural através da luz da lua e do sol e artificial por meio de tochas, velas e lâmpadas a óleo de gordura vegetal ou animal (ELETROBRÁS, 1998).

Nesse contexto, os jovens amantes encontram na luz da lua a inspiração e a iluminação para vivenciar o amor na cena do balcão e uma luz menos intensa, feita por tochas, confere uma seriedade à cena da morte.

Conforme Chevalier (1986) a luz e as trevas apresentam-se como dualidades universais, na qual a primeira sucede a segunda tanto nas manifestações cósmicas quanto na iluminação interior. A luz é um signo para a vida, para a salvação e para a felicidade.

A luz da lua constantemente ilumina Romeu e Julieta, evocando beleza e imensidão. No entanto, a lua também se apresenta como um signo para a morte, visto que no período em que se denomina nova, desaparece, como se estivesse morta, para em seguida renascer, ressaltando, assim, o ciclo de nascimento e renascimento. Logo, a lua se apresenta como o símbolo da passagem da vida à morte e da morte à vida (CHEVALIER, 1986).

No balé, a iluminação também tem como intuito representar o que foi posto na colocação acima. Logo, a cena do balcão possui uma luz geral branca para caracterizar a claridade da lua e um canhão seguidor com luz branca, cuja função é acompanhar a movimentação dos bailarinos. Na cena da morte há apenas a luz geral branca.

Pavis (2008b) comenta que, na atualidade, o termo iluminação tem sido substituído pela terminologia luz com o objetivo de indicar que a função da iluminação é a de criar a partir da luz e não apenas iluminar um ambiente escuro. Desse modo, observa-se que a luz possui um caráter funcional, podendo intervir e conferir sentido ao espetáculo.

Igualmente, a luz valoriza e confere certa atmosfera aos demais elementos de uma obra cênica como, por exemplo, figurino, cenário, objeto cênico, movimento. Ela serve tanto para delimitar um espaço específico da representação como para focar um intérprete ou objeto de cena (KOWZAN, 1988).

O texto shakespeariano é repleto de imagens de luz e sombra, motivo pelo qual a iluminação apresenta-se como um signo importante. Kowzan (1988) e Pavis (2010) destacam outro papel à luz: o de criar e difundir cor. As cores escolhidas, por obra da luz, ambientam o espetáculo, propiciando sentimentos e sensações.

Caroline Spurgeon (2006) mostra a sensibilidade de Shakespeare quanto às cores e suas tonalidades, especialmente os contrastes. As imagens encontradas em *Romeu e Julieta*, contrastam preto e branco, simbolizando a luz e a escuridão que permeiam todo o universo da obra. Há também um simbolismo presente no vermelho e branco, que reforçam a tragédia dos jovens amantes. Algumas destas imagens podem ser observadas em trechos dos seguintes diálogos:

Romeu [...] Que luz surge lá no alto, na janela?  
Ali é o leste, e Julieta é o sol. [...].  
Julieta O meu rosto usa a máscara da noite,  
Mas, de outro modo eu enrubesceria [...]  
(ROMEU E JULIETA, ATO II, CENA II)<sup>55</sup>.

Romeu A morte, que sugou-lhe o mel dos lábios,  
Inda não conquistou sua beleza,  
Não triunfou. A flâmula do belo  
Inda é rubra em seus lábios e seu rosto,  
E a morte branca não tremula neles  
(ROMEU E JULIETA, ATO V, CENA III)<sup>56</sup>.

Os cenários do balé combinam tons claros e escuros de branco e preto nos muros e paredes, a cortina do quarto de Julieta é vermelha. Sáez (1999) esclarece que, em cada cultura, a parede branca e preta possui um significado. Assim, o preto pode ser signo de

---

<sup>55</sup>SHAKESPEARE, 1997, pp. 71-77. Traduzido por Barbara Heliodora. Trecho retirado da “cena do balcão”.

<sup>56</sup>SHAKESPEARE, 1997, p. 209. Traduzido por Barbara Heliodora. Trecho retirado da “cena da morte”.

luto e o branco, de oposição a este. A cortina vermelha pode se remeter ao desfecho trágico e também à consumação do amor do jovem casal. O mesmo se aplica aos figurinos como, por exemplo, o vestido branco de Julieta, que pode ser signo de sua pureza e inocência e aos demais elementos que compõem o espetáculo. Consequentemente, figurino, cenário, iluminação e objetos cênicos devem dialogar entre si, para que um não aniquile o outro e atrapalhe na construção da atmosfera signfica da obra. Faz-se a ressalva de que todos os elementos presentes no texto teatral e no balé reforçam e significam a tragédia no que tange seu aspecto primordial, a morte.

Em um espetáculo, as palavras ou textos pronunciados pelos intérpretes no momento da representação são considerados como signos de suma importância e, com exceção do balé e da pantomima<sup>57</sup>, podem ser encontrados na maioria das manifestações cênicas.

As cenas analisadas no texto teatral, por meio do diálogo de seus protagonistas, mostram o mais puro e sincero amor. Romeu e Julieta sentem um amor incondicional um pelo outro. O texto shakespeariano demonstra, magistralmente, todas as emoções e sensações que acometem os jovens. O amor sem limites de Romeu e Julieta contagia.

Ao se tratar de balé clássico, sabe-se que não há o pronunciamento de palavras e, logicamente, isso também não ocorre em *Romeu e Julieta*. No entanto, apesar de parecer incoerente, a palavra faz-se presente na obra coreográfica. O texto transmuta-se para os gestos e movimentos dos bailarinos, afinal, há muito já se sabe que o corpo fala<sup>58</sup>.

Para Rudolf Laban (1978), grande estudioso do movimento, a finalidade com que o homem se movimenta é a de satisfazer determinada necessidade, isto é, deseja alcançar objetos palpáveis em qualquer tipo de trabalho ou valores intangíveis na prece religiosa. Os movimentos corporais serão sempre os mesmos, independente da atividade executada, mas possuem significados diferentes. Nesse contexto, o modo com que o indivíduo se move pode demonstrar como ele reage às diferentes situações e aos diversos estados de espírito e, também, vir a traçar sua personalidade.

Dando prosseguimento,

o pensar por movimentos poderia ser considerado como um conjunto de impressões de acontecimentos na mente de uma pessoa, [...]. Este tipo de

---

<sup>57</sup> Para Patrice Pavis (2008b), a pantomima é um espetáculo composto unicamente por gestos.

<sup>58</sup> De acordo com Pierre Weil e Roland Tompakow (1986), cada sujeito pode se comunicar com outros indivíduos através do próprio corpo. O corpo é um receptáculo de informações e possui uma linguagem verdadeira, que não mente.

pensamento não se presta à orientação no mundo exterior, como o faz o pensamento através das palavras, mas antes, aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar e no dançar (LABAN, 1978, p. 42).

Sobre o gesto, Kowzan (1988) profere que este é um dos meios mais ricos e flexíveis para exprimir sentimentos e pensamentos, constituindo-se como um sistema de signos altamente desenvolvido. Conforme Débora Tadra *et al* (2009), em cada cultura os gestos apresentam diferentes significados, podendo ser caracterizados por determinados movimentos ou por formas assumidas pelo corpo.

Doris Humphrey desmembra os gestos em três categorias: funcionais, rituais e emocionais. Os gestos funcionais são aqueles que se relacionam aos movimentos de trabalho, ao cotidiano dos indivíduos; os gestos rituais estão intimamente ligados à religião e os gestos emocionais ocorrem de modo espontâneo, são gerados pela emoção e permitem que os mais diversos sentimentos sejam extravasados (AZEVEDO, 2004). Todos estes podem ser utilizados em cena, cabe a cada intérprete (re)criá-los e (re)significá-los de acordo com o propósito da obra.

Na concepção de Jean-Georges Noverre, o gesto é o caminho visível para a expressão de sentimentos e os movimentos interiores, provenientes da alma, não devem se prender aos movimentos prontos, exteriores. Por conseguinte, o ator e o bailarino devem sempre utilizar movimentos e gestos que tenham função expressiva, no intuito de se dirigirem à alma do espectador e não apenas aos olhos (AZEVEDO, 2004).

O texto da cena do balcão é extremamente expressivo e através da palavra, por várias páginas, os jovens Romeu e Julieta se declaram, como se fosse a última oportunidade para manifestarem todo o seu amor. Como traduzir todo o significado desse diálogo para uma arte predominantemente não verbal? Como adaptar todo o amor, anseios e desejos dos jovens amantes? A resposta para essas perguntas, em se tratando de dança, é apenas uma: movimento, incluindo-se neste, mímica e gesto.

No momento em que o texto é transmutado para a linguagem da dança, a sua dinâmica de pensamentos, emoções e sentimentos passa a ser predominantemente visual. As palavras saem do papel e são escritas no ar, no chão, no espaço por meio dos movimentos dos bailarinos (LABAN, 1978).

Cada diálogo da cena do balcão ou da morte possui um nexos próprio. Assim, as cenas dançadas também possuem sua lógica. Cada movimento pode ser entendido como uma palavra que, ao se somar a outros movimentos e palavras, forma frases escritas e

coreográficas. Portanto, do mesmo modo que se lê e se interpreta uma frase, seja ela bem escrita ou não, pode-se ler e interpretar gestos e movimentos.

José Gil (2004, p. 67) explica que “seria vão descrever o movimento dançado querendo apreender todo o seu sentido. Como se o seu nexos pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras”. A apreensão do sentido do movimento ultrapassa a ideia de racionalizar e descrever, ela se dá através da sensibilidade.

Nesse sentido, a música é um signo que auxilia na transmutação do texto teatral para o balé, pois tanto pode acentuar os movimentos como traduzir seu conteúdo emocional (LABAN, 1978). De acordo com Émile Jaques-Dalcroze, cada signo musical possui um gesto correspondente e para este há um som específico (AZEVEDO, 2004).

Em 1934, influenciado pela técnica wagneriana do *leitmotiv*, pelo coreógrafo Sergei Diaghlev (*Ballets Russes*) e pelo compositor Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev compôs uma suíte<sup>59</sup> para o balé *Romeu e Julieta*<sup>60</sup>. Essa composição é considerada como sua obra prima e demonstra o gosto soviético pelos balés tradicionais. O tema de amor composto pelo músico é um dos mais conhecidos, aparecendo pela primeira vez para unir os jovens durante a festa dos Capuletos e para embalar todos os outros encontros, como as duas cenas do balcão e a da morte (GUIA DE MÚSICA CLÁSSICA, 2008; SANDERS, 2007).

Julie Sanders (2007) expõe que a suíte nº 2<sup>61</sup>, de Prokofiev, conseguiu traduzir perfeitamente a atmosfera do texto shakespeariano para a complexa linguagem da dança. Pavis (2008b) complementa afirmando que a música auxilia na criação do ambiente, de uma situação, de um estado de espírito. Ela confere lirismo e euforia ao espetáculo, fazendo com que o espetáculo tenha um significado poético.

---

<sup>59</sup> Sergei Prokofiev compôs a suíte nº 2 para o balé *Romeu e Julieta*. Suíte é uma “obra em vários movimentos (de hábito instrumental) feita de uma série de movimentos contrastantes de dança, geralmente todos no mesmo tom” (GUIA DE MÚSICA CLÁSSICA, 2008).

<sup>60</sup> Sergei Prokofiev compôs a suíte nº 2 para o *Romeu e Julieta*, do Balé Bolshoi. Julieta era interpretada pela bailarina Galina Ulanova e Yuri Zhadonov representava Romeu.

<sup>61</sup> Assim como o bailado *Romeu e Julieta*, de Kenneth MacMillan, o do Bolshoi também possui três atos. MacMillan utilizou a suíte composta para o Balé Bolshoi. Prokofiev pensou a música de acordo com os atos do balé. Assim, no Ato I, “a ordem do príncipe de Verona para que ninguém rompa a paz é ilustrada por uma inusitada e áspera dissonância. Prokofiev compôs três temas comoventes para Julieta, retratando com grande sutileza o momento em que ela se mira no espelho e compreende que não é mais uma garota; ‘o baile de máscaras’, quando Julieta encontra Romeu, contém uma das músicas de dança mais elegantes de Prokofiev. AtoII: O Frei Lourenço casa Romeu em segredo numa cena magnífica e tocante. As cenas de luta são ilustradas por uma música indócil e ‘cinemática’. Ato III: Prokofiev concebera a princípio um final feliz (concessão à exigência soviética de otimismo na arte?), mas o desfecho trágico original foi reintroduzido (GUIA DE MÚSICA CLÁSSICA, 2008).

Por esse viés, não é necessário que se tenha sensibilidade artística para perceber que a música é calma e suave quando Julieta sai de seu quarto e caminha para a varanda, na cena do balcão. A música reflete seu estado de espírito e, somada às movimentações leves e fluídas da jovem, narram as dúvidas e anseios presentes no texto teatral.

Em vista disso, no texto, no instante em que Romeu declara todo seu amor para Julieta, é no balé o momento em que ele faz a sua *variation*. Nesse instante, guiados pela música, os movimentos de Romeu são rápidos, fortes e vibrantes, há muitos giros e grandes saltos. A música e os movimentos demonstram toda a intensidade do texto.

Outro exemplo refere-se às circunstâncias em que, no texto, a ama de Julieta a chama. No balé essas ocasiões são representadas pelos movimentos de fuga de Julieta, quando ela se afasta de Romeu e corre em direção aos pés da escada para retornar ao seu quarto, voltando depois para os braços de seu amado, por quantas vezes forem necessárias.

Na cena da morte no balé, quando Romeu adentra a tumba, a música é densa e sóbria, permanecendo assim até a morte de Paris. O desespero de Romeu ao encontrar Julieta morta é notado na música, que vai diminuindo e conferindo certo suspense à cena no momento em que ele toma o veneno. Ao contrário, na medida em que Julieta desperta, a música fica mais vibrante para que, no período em que ela se depara com Romeu morto, passe a exprimir a mesma tristeza e incredulidade que a jovem sente.

Tudo isso em diálogo com o texto. Tanto no balé quanto no texto, ao descobrir que seu amado tomou veneno, Julieta beija seus lábios para ver se sobrou o suficiente para que ela também morra e, ao perceber que não há veneno para ela, a jovem avista uma lâmina e golpeia o próprio peito. A música está em plena harmonia com a obra, pois indica o exato momento do golpe e, assim como a vida de Julieta, vai se extinguindo.

Destaca-se que no texto teatral, antes que Julieta se mate, Frei Lourenço entra no mausoléu, tenta fazer com que a jovem saia do local e quando esta se nega, ele sai de cena e não a impede de acabar com a própria vida. Essa também não é a última cena do texto, há ainda a verificação dos fatos e o término da guerra entre Capulelos e Montéquios.

No balé, não há interferência do Frei e o espetáculo finda com a morte de Romeu e Julieta, fazendo com que o arrependimento e a pacificação entre as famílias sejam apenas subtendidos pelo espectador – que já conhece a tragédia – uma vez que

não são mostrados. Neste caso, o público que por ventura não conheça a obra de referência, pode vir a pensar que o desfecho do texto shakespeariano é o mesmo que o do balé e, deste modo, vir a interpretar que, mesmo com as mortes de Romeu e Julieta, a rivalidade entre as famílias continuarão sendo perpetuadas. Entretanto, tal suposição não modificaria o impacto causado pela tragédia.

Neste sentido, torna-se necessário recordar as palavras de Genette (2010) em relação às transformações quantitativas. Sempre que se transmuta ou se adapta um texto, fazem-se escolhas sobre o que é relevante e, por isso, deve ser mantido e o que pode ser descartado, pois é irrelevante para a compreensão da obra.

Essas escolhas, muitas vezes, ficam a critério do diretor, do coreógrafo, do escritor, podendo ou não envolver sua visão pessoal, uma realocação cultural ou alguma atualização. Assim, esses atos de reinterpretação, às vezes, podem vir a envolver um novo contexto ou forma de se pensar a obra de referência e a obra proveniente desta (SANDERS, 2006).

De um modo geral, as adaptações simplesmente transmutam de um gênero ou linguagem artística a outro, no intuito de fazer com que novos espectadores tenham acesso àquela obra. Outras, no entanto, transformam o texto de origem não apenas em seus aspectos genéricos, mas também nos culturais, geográficos e temporais (SANDERS, 2006).

Portanto, percebe-se que as transformações quantitativas, no nível de redução, encontradas no balé de MacMillan, não modificam o contexto da obra de referência e nem comprometem o entendimento da mesma, visto que os pontos-chaves do texto teatral são mantidos: a rivalidade entre as famílias Montéquio e Capuleto, o amor incondicional de Romeu e Julieta e, o destino fatídico dos amantes de má estrela. Todavia, destaca-se que o coreógrafo (re)conta a história de Shakespeare sob seu olhar, sensibilidade e criatividade, trazendo a narrativa para outra linguagem.



**FIGURA 6 - Romeu e Julieta na cripta**

Romeu Rápida é a droga. E assim, com um beijo,  
Eu morro.

Julieta [...]. Ah, lâmina feliz!  
Enferruja em meu peito, pra que eu morra!

*Romeu e Julieta*, de William Shakespeare

## 6. EPÍLOGO

Diariamente, pode-se observar uma série de adaptações ou transmutações. Um romance que é adaptado para um filme, que é transmutado para uma novela, que é transcriado para uma dança, que é transposto para uma música e assim sucessivamente. Contudo, essa não é uma invenção da pós-modernidade, mas, obviamente, os dias de hoje, devido à globalização, favorecem esse e demais processos de hibridizações.

Linda Hutcheon (2011) relembra que os vitorianos já tinham o hábito de transmutar de um sistema sógnico para outro; na verdade, eles transpunham quase tudo. Poemas, romances, óperas, pinturas, danças, músicas, peças teatrais, nenhuma arte escapava de ser adaptada e readaptada.

As constantes adaptações e readaptações com as quais as obras de arte convivem podem ser percebidas no próprio objeto de estudo deste trabalho. A tragédia de dois jovens que são impedidos de vivenciar uma história de amor, como já foi visto, não é nova. Afinal, contar histórias equivale a contá-las de outra maneira, sob outro prisma, com outro foco, mas compreende o ato de recontar. Hutcheon (2011, p. 22) conclui que “a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias”.

Neste sentido, pode-se constatar que o próprio William Shakespeare (re)criou *Romeu e Julieta* a partir do contexto em que vivia. A tragédia criada por ele conquistou popularidade e chegou aos dias de hoje e é exatamente por isso que é alvo constate de traduções. O amor incondicional dos jovens de Verona não envelhece, não sai de moda. As narrativas shakespearianas, segundo Julie Sanders (2006), sempre são focos de processos de adaptações ou transmutações, sendo contadas e recontadas constantemente.

Todavia, nem toda adaptação é bem vista. Hutcheon (2011) destaca que tanto a crítica acadêmica quanto a jornalística [e a do público] consideram as transmutações como sendo inferiores à obra de referência, principalmente em se tratando de adaptações de romances para o cinema. Nesses casos, essas obras ditas inferiores são rotuladas como sendo deformações, profanações, traições, entre outras. Isso porque, muitas vezes, os locais das cenas são modificados, o tempo-espço da narrativa é alterado, as épocas são transportadas para uma aquém ou além, as características das personagens são eliminadas e os finais são recriados.

Jenaro Tallens (1999) argumenta que essa verossimilhança tão desejada pelos críticos na arte se resume em o que pode ser criado como verdade. A verossimilhança reside em um sistema próprio, dedutivo e hipotético, de cada autor. Sendo assim, Iuri Lotman (1973) afirma que cada autor e cada texto produzem o seu modelo de realidade e que este não se remete a um modelo externo mais ou menos verdadeiro, sem que ofereça um próprio mais ou menos verossímil.

Fala-se, então, da veracidade de quem está (re)criando e adaptando uma obra e esta é uma verdade única. Walter Benjamin (1994) introduz o conceito de aura na obra de arte e a define como sendo algo singular, composta por características espaço-temporais próprias.

Desse modo, Kenneth MacMillan e sua obra possuem as suas verdades. Segundo Hutcheon (2011), a adaptação de uma obra literária para linguagens artísticas consideradas mais elevadas como, por exemplo, a ópera ou o balé encontram menos preconceito. Essas traduções acabam sendo mais bem recebidas e sendo mais admissíveis.

Todavia, a passagem de um sistema sógnico verbal para um não verbal mostra-se extremamente complexa, pois corre-se o risco de deturpar ou profanar a obra de referência, isto é, apesar de o objetivo ter sido realizar uma transmutação, as mudanças foram tantas que se criou uma obra sem alusão à que teria sido usada como fonte. A dificuldade em realizar esse tipo de transmutação, no caso aqui discutido, deve-se ao fato de que não se tem o uso da fala para transmitir a mensagem, sendo o corpo a principal ferramenta disponível para comunicar. Este, provavelmente, é um fator que determina as escolhas feitas pelo coreógrafo.

Katia Canton (1994) conclui que, através dos valores artísticos e culturais do coreógrafo, as produções advindas de transmutações recebem um novo olhar. Logo, essas obras possuem grande relevância, visto que (re)escrevem, (re)interpretam e (re)vitalizam histórias já consagradas.

Nessa perspectiva de (re)contar e de (re)significar, os demais elementos que dão vida à obra como, por exemplo, a iluminação, o figurino, a música, o cenário, entre outros, auxiliam na diferenciação do ambiente e de personagens, além de conferir uma atmosfera especial e propícia ao espetáculo, pois são portadores de significados.

Assim, os signos presentes no balé de MacMillan, relacionados à estrutura narrativa do texto shakespeariano, foram de suma importância para a realização da análise comparativa proposta neste trabalho.

A transposição da obra manteve o caráter verossímil, ou seja, descreve por meio de movimentos a mesma história contada por Shakespeare. Entretanto, por se tratar de uma obra coreográfica, certas transformações foram necessárias.

As mudanças foram de ordem estrutural e não de contexto ou entendimento. Talvez a principal diferença tenha sido a condensação dos atos que, de cinco do texto, passaram para três na dança.

Sobre as cenas analisadas, a cena do balcão permaneceu fiel à obra de Shakespeare. Os movimentos demonstram habilmente todo o diálogo proferido pelos jovens amantes no texto, retratando seus desejos, anseios, dúvidas. A cena é toda feita na estrutura de *pas de deux*, o que facilita a organização do texto em coreografia. Assim, durante o *entré*, a jovem aparece na varanda de seu quarto e o jovem aparece furtivamente embaixo dela. Durante o *adage*, ainda tímidos, mas extremamente apaixonados, Romeu e Julieta, por meio de movimentos, falam um para o outro todo o sentimento que possuem, igualmente ao texto. A *variation* do bailarino e da bailarina remete às juras de amor. A *coda* final, momento em que os dois dançam juntos, mostra a pureza e a sinceridade encontradas na obra shakespeariana.

A cena da morte dos protagonistas também se manteve verossímil. No decorrer de toda a cena, o amor que Romeu e Julieta sentem é perceptível e comovente. A incredulidade, angústia por um presenciar o outro morto e, ao mesmo tempo, o desespero por estarem juntos novamente, mesmo que sendo através da morte, é visível. A diferença é que o balé termina com a morte dos jovens, enquanto o texto dá continuidade a cena. Deste modo, após a morte de Romeu e Julieta, adentram a cripta o pajem, os guardas, Baltasar, Frei Lourenço, o Príncipe, os pais de Julieta e de Romeu com seus criados, para constatarem o mal ocasionado pela rixa entre as famílias, Capuleto e Montéquio e, por fim, trazerem paz à cidade de Verona. Contudo, obviamente, isso não prejudica a tradução de um meio para o outro e, principalmente, não dificulta a apreensão do balé pelo público.

MacMillan, segundo sua leitura do texto teatral e sua visão de mundo, produziu um significado para o seu balé *Romeu e Julieta*, sendo que este significado se deu a partir da manipulação de uma obra já existente. Do mesmo modo que o autor e o

coreógrafo imprimiram significados as suas produções, o leitor e o espectador também o fazem. Ao público cabe o interpretar e o reinterpretar das obras, mediante os signos pensados, propositalmente, pelo coreógrafo.

A tradução intersemiótica de *Romeu e Julieta*, de MacMillan, manteve a essência shakespeariana, mas também criou uma identidade, não permanecendo à sombra do texto. Essas identidades podem ser percebidas na própria condensação dos atos, no fim do espetáculo, com a morte dos protagonistas, pela escolha dos cenários, da música, dos objetos cênicos.

Como visto na análise do texto, Shakespeare não fornece informações sobre vestimentas ou detalhes do cenário, o que contribui para a autonomia do coreógrafo, que pode criar de acordo com sua imaginação e seus recursos coreográficos. Assim sendo, o coreógrafo cria identidades e fornece signos com o intuito de transmitir mensagens, sem se esquecer da história contada pela obra de referência.

Portanto, pode-se entender que esses pequenos atos considerados, às vezes, infiéis a obra de referência são o que conferem criatividade e um aspecto único à obra adaptada ou transmutada, fazendo com que a voz do artista seja percebida e não encoberta pela voz do autor do texto fonte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, D.; QUEIRÓZ, J. **Sobre a tradução intersemiótica e aplicações em dança**. Salvador: FUNCEB, 2008. Monografia.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

AVEVEDO, S. M. de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos).

BATISTA, M. de F. de M. A semiótica: caminhar histórico e perspectivas atuais. **Rev. de Letras**. n. 25. v. 1-2. jan-dez, 2003. Disponível em: <<http://www.revistadeletras.ufc.br/revista25.htm>>. Acesso em: 28/03/2011.

BEAUMONT, C. W. **O livro do ballet**. Um guia dos principais bailados dos séculos XIX e XX. Trad. João Henrique Chaves Lopes. Porto Alegre: Globo, 1953a, b.

BÉJART, M. Prefácio. In: GARAUDY, R. **Dançar a vida**. Trad. de Antonio Guimarães Filho; Glória Mariani. 8. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BERNARDO, A. J. Literatura e dança: educação sensível e crítica. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

BLIKSTEIN, I. Prefácio à edição original, de 1967. In: JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

BLOOM, H. **Shakespeare**: a invenção do humano. Trad. José Roberto O'shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOGÉA, I. **Contos do balé**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOQUET, G. **Teatro e sociedade:** Shakespeare. Trad. Berta Zemel. São Paulo: Perspectiva, 1969.

BOURCIER, P. **História da dança no ocidente.** Trad. Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRISSENDEN, A. Shakespeare and dance: dissolving boundaries. In: JANSOHN, Christa; ORLIN, Lena Cowen; WELLS, Stanley (Eds). **Shakespeare without boundaries:** essays in honor of dieter mehl. Newark: University of Delaware Press, 2011.

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia:** histórias de deuses e heróis. Trad. David Jardim. 34. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BURROWS, J.; WIFFEN, C. (Eds). **Guia de Música Clássica.** Trad. André Telles. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CARLSON, M. **Teorias do teatro:** estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. (Prismas).

CAMPOS, H. **A arte no horizonte do provável.** São Paulo: Perspectiva, 2010. (Debates).

CANTON, K. **E o príncipe dançou...** O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea. Trad. Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Ática, 1994.

CHEVALIER, J. **Diccionario de los símbolos.** Barcelona: Herder, 1986.

COHEN, R. **Performance como linguagem.** Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates).

DANTAS, M. **Dança:** o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

ECO, U. **Como se faz uma tese.** Trad. Gilson César Cardoso de Souza. 22. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos).

\_\_\_\_\_. **Quase a mesma coisa:** experiências de tradução. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_. **Tratado geral de semiótica.** Trad. Antonio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Estudos).

ELAM, K. **The semiotics of theatre and drama.** 2. ed. London, New York: ROUTLEDGE-USA, 2002.

\_\_\_\_\_. **Shakespeare's universe of discourse.** Cambridge: CAMBRIDGE - PRINT ON, 1984.

ELETROBRÁS. **Luz na dança:** contornos e movimentos. Rio de Janeiro: [s.n.], 1998.

FERRARA, L. D. **A estratégia dos signos.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos).

FRANÇA, J. L.; VASCONCELLOS, A. C. de. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas.** 8. ed. rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. (Aprender).

GABRIELLI, M. A; PRONSATO, L. Dança e literatura: sensibilização, reflexão e criticidade por meio de linguagens artísticas. **Revista Ponto de Vista/** Universidade Federal de Viçosa; Colégio de Aplicação. v. 4, n. 4. Viçosa-MG: Cap-COLUNI, 2007.

GARAUDY, R. **Dançar a vida.** Trad. de Antonio Guimarães Filho; Glória Mariani. 8. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GARBER, M. **Shakespeare after all.** New York: Anchor Books, 2004.

GARNICA, A.V. M. **Algumas notas sobre pesquisa qualitativa e fenomenologia.** Agosto 1997. Disponível em: <<http://www.interface.org.br/revista1/ensaio7.pdf>>. Acesso em: 06/12/2007.

GENETTE, G. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Trad. Cibele Braga; Erika Viviane Costa Vieira; Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho; Mariana Mendes Arruda; Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 1994.

GIL, J. **Movimento total:** o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOLDENBERG, M. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, T.; CARDOSO, R. C. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Debates).

GURR, A. The date and the expected Venue of Romeo and Juliet. In: WELLS, S. (Ed). **Romeo and Juliet and its afterlife**. Shakespeare survey an annual survey of Shakespeare studies and production. Cambridge: Cambridge University, 1996.

HALIO, J. L. **Understanding Shakespeare's plays in performance**. Manchester: Manchester University Press, 1988.

\_\_\_\_\_. **Shakespeare's "Romeo and Juliet": texts, contexts, and interpretation**. Newark: University of Delaware Press, 1995.

\_\_\_\_\_. **Romeo and Juliet: a guide to the play**. Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group, 1998.

\_\_\_\_\_. **Romeo and Juliet: parallel texts of quarto1 (1597) and quarto 2 (1599)**. Newark: University of Delaware Press, 2010.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HAWTHORN, J. **A concise glossary of contemporary literary theory**. 4. ed. Oxford: Oxford USA Professio, 2000.

HELIODORA, B. Apresentação. In: SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. **Reflexões Shakespearianas**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

\_\_\_\_\_. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008. (Por que ler).

HÉNAULT, A. **História concisa da semiótica**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. (Na ponta da língua).

HIRSCH, L. Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco. **O Percevejo**. n. 9. ano 8, 2000.

HISSA, C. E. V (Org). **Conversações de artes e de ciências**. Belo Horizonte: UFMG, 2011. (Humanitas).

HONZL, J. A mobilidade do signo teatral. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, T.; CARDOSO, R. C.. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Debates).

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

JENNY, L. A estratégia da forma. Poétique: revista de teoria e análise literárias, n. 27. Coimbra: Almedina, 1979. In: NITRINI, S. **Literatura comparada: teoria e crítica**. 2. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

JESUS, A. N. de. **Literatura e dança**: duas traduções de obras literárias para a linguagem da dança-teatro. 1996. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

KATZ, H. **Um, dois, três**. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KERMODE, F. **A linguagem de Shakespeare**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.

KOWZAN, T. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, T.; CARDOSO, R. C.. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Debates).

KRISTEVA, J. La révolution du langage poétique. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. In: NITRINI, S. **Literatura comparada: teoria e crítica**. 2. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. **Introdução à semanálise.** Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates).

\_\_\_\_\_. **Semiotica2.** 4. ed. Madrid: Fundamentos, 2010. (Espiral).

LABAN, R. **Domínio do movimento.** Trad. Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. 4. ed. São Paulo: Summus, 1978.

LECTHE, J. **50 pensadores contemporâneos essenciais:** do estruturalismo à pós-modernidade. Trad. Fábio Fernandes. 5. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

LESKY, A. **A tragédia grega.** Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates).

LEVENSON, J. L. (Ed). **William Shakespeare.** Romeo and Juliet. Oxford world's classics. Oxford: Oxford University, 2008.

LIFAR, S. **La danza.** 2. ed. Barcelona: Labor, 1968. (Nueva colección labor).

LIMA, T. C. S. de; MIOTO, R. C. T. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. **Rev. Katálisis**, Florianópolis, v. 10, n. spe, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 17/05/2008.

LINKE, I. O espaço performático. **Artefilosofia.** Ouro Preto: n. 1, 2006. Disponível em: <[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_01/artefilosofia\\_01\\_00\\_iniciais\\_sumario\\_editorial\\_apresentacao.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_01/artefilosofia_01_00_iniciais_sumario_editorial_apresentacao.pdf)>. Acesso em: 18/08/2010.

LOBO, L.; NAVAS, C. **Arte da composição:** Teatro do Movimento. Brasília: LGE, 2008.

LOTMAN, I. **La structure du texte artistique.** Paris: Gallimard, 1973.

FARLEY-HILLS, D. The 'bad' quarto of Romeo and Juliet. In: WELLS, S. (Ed). **Romeo and Juliet and its afterlife.** Shakespeare survey an annual survey of Shakespeare studies and production. Cambridge: Cambridge University, 1996.

MACHADO, J. C. Três paradigmas para a cenografia: instrumentos para a cena contemporânea. **Cena:** periódico do programa de pós-graduação em Artes Cênicas,

Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. n. 5. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena/issue/view/762/showToc>>. Acesso em: 05/10/2010.

MACKRELL, J. Judith MacKrell on Kenneth MacMillan's Romeo and Juliet. **The Guardian**. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/stage/2010/jan/06/critics-notebook-judith-mackrell>>. Acesso em: 14/09/2011.

MAGALDI, S. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 2004.

McLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

MENDES, M. G. **A dança**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Tópicos).

MILTON, J. Between the cat and the devil: Adaptation Studies and Translation Studies. In: **Journal of Adaptation in Film & Performance**. v. 2. n. 1. 1 mai. 2009. Disponível em: <<http://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jafp/2009/00000002/00000001/art00005>>. Acesso em: 09/09/2011.

MUNIZ, R. **Vestindo os nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.

NITRINI, S. **Literatura comparada: teoria e crítica**. 2. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

NERO, C. del. **Cenografia: uma breve visita**. São Paulo: Claridade, 2008. (Saber de tudo).

\_\_\_\_\_. **Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia**. São Paulo: Senac, São Paulo: SESC, 2009.

PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008a. (Estudos).

\_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

\_\_\_\_\_. **A análise dos espetáculos:** teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Estudos).

PAVLOVA, A. **Novo Dicionário de Ballet.** Rio de Janeiro: Nórdica, 2000.

PEIRCE, C. S. **Semiótica.** Trad. José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Estudos).

PIGNATARI, D. **Semiótica & Literatura.** 6. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PINTO, J. **1, 2, 3 da semiótica.** Belo Horizonte: UFMG, 1995.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2000. (Estudos).

PORTINARI, M. **História da Dança.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PUPPI, A. **Comunicação e semiótica.** v. 9. Curitiba: Ibpex, 2009. (Metodologia do ensino de Artes).

QUEIROZ, J. **Semiose segundo C. S. Peirce.** São Paulo: EDUC; FAPESP, 2004.

QUEIROZ, J.; AGUIAR, D. **Movimento feito de livros.** Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2008/02/01/transposicao-e-criacao/5231>> Acesso em: 02/11/2010.

ROBATTO, L. **Dança em processo, a linguagem do indizível.** Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

ROMEO E JULIETA. Direção: Paul Czinner. Inglaterra: Poetic Films Limited, 1966. 1 DVD (130 min), son., color. Tradução de: Romeo and Juliet.

\_\_\_\_\_. Disponível em: <<http://www.kennethMacMillan.com/ballets/all-works/1960-1966/romeo-and-juliet.html>>. Acesso em: 20/03/2011.

ROQUET, C. **La scene amoureuse em danse.** Codes, modes et nomes de l'intercorporeite dans le duo choreographique. 2002. Tese (Doutorado em Dança). L'Universite Paris 8. Dez. de 2002.

ROSAY, M. **Dicionário de ballet**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

RUPERSBURG, N. **American ballet theatre presents Romeo and Juliet**. Disponível em: <<http://www.thedetroiter.com/v3/2009/03/american-ballet-theatre-presents-romeo-and-juliet-detroit-opera-house/>>. Acesso em: 15/09/2011.

RUSHDIE, S. **Imaginary homelands**. London: Vintage Books, 2010.

SÁEZ, A. T. Teoría y técnica del análisis teatral. In: TALENS, J. et al. **Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine)**. 6. ed. Madrid: Cátedra, 1999.

SAMPAIO, F. **Ballet essencial**. Rio de Janeiro: Sprint, 1996.

SANDERS, J. **Adaptation and appropriation**. London, New York: Routledge, 2006.

\_\_\_\_\_. **Shakespeare and music: afterlives and borrowings**. United Kingdom: Polity Press, 2007.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 1983. (Primeiros Passos).

\_\_\_\_\_. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Thomson Pioneira, 2000.

\_\_\_\_\_. **Matrizes da linguagem e pensamento; sonora visual verbal; aplicações na hipermídia**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. Trad. Antônio Chelini; José Paulo Paes; Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEMIÓTICA RUSSA. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/cos/cultura/tartu.htm>>. Acesso em: 17/12/2011.

SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta**. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

SIGNIFICADO DOS NOMES. **Romeu.** Disponível em:  
<<http://bemzen.uol.com.br/dicionarios/dicionario-dos-nomes?busca=romeu&enviar=buscar>>. Acesso em: 12/02/2012.

SOUZA, A. M. de. Palavra do Corpo: confluência de linguagens em Night Journey. **Trans/Form/Ação**, São Paulo: 2001.

SPURGEON, C. **A imagística de Shakespeare e o que ela nos revela.** Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

STEINER, G. **A morte da tragédia.** Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Estudos).

\_\_\_\_\_. **Nenhuma paixão desperdiçada.** Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TADRA, D. S. A.; *et al.* **Linguagem da dança.**v. 2. Curitiba: Ibpex, 2009. (Metodologia do ensino de Artes).

TALENS, J. et al. **Elementos para una semiótica del texto artístico (poesia, narrativa, teatro, cine).** 6. ed. Madrid: Cátedra, 1999.

TALENS, J. Práctica artística y producción significativa. Notas para uma discusión. In: TALENS, J. et al. **Elementos para una semiótica del texto artístico (poesia, narrativa, teatro, cine).** 6. ed. Madrid: Cátedra, 1999.

TODOROV, T. **A literatura em perigo.** Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VIANA, F. **O figurino teatral e as renovações do século XX.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

WEEDWOOD, B. **História concisa da linguística.** Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2002. (Na ponta da língua).

WEIL, P.; TOMPAKOW, R. **O corpo fala:** a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal. 57. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

WELLS, S. (Ed). **Romeo and Juliet and its afterlife**. Shakespeare survey an annual survey of Shakespeare studies and production. Cambridge: Cambridge University, 1996.

\_\_\_\_\_. The challenges of Romeo and Juliet. In: WELLS, S. (Ed). **Romeo and Juliet and its afterlife**. Shakespeare survey an annual survey of Shakespeare studies and production. Cambridge: Cambridge University, 1996.

## REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

DAVIS, F. **Rehearsals for Romeo and Juliet**. 1965. Disponível em: <<http://www.kennethmacmillan.com/ballets/all-works/1960-1966/romeo-and-juliet.html>>. Acesso em: 15/09/2011.

GABRIELLI, M. A. **O balé Romeu e Julieta em fotografias**. 2012. DVD Romeo and Juliet, 1965.

## GLOSSÁRIO<sup>62</sup>

### ***Adágio, adage***

Movimento lento, pausado, cheio de lirismo. Em balé, adágio representa duas situações: a) uma série de movimentos lentos, pausados e graciosos, simples ou muito complexos, executados com lirismo e suavidade e aparente facilidade; b) o início do clássico *pas de deux* em que a bailarina executa movimentos lentos enquanto é levantada, sustentada ou transportada pelo seu *partner*.

### ***Air, en l'***

No ar. Todos os movimentos *en l'air* são executados no ar.

### ***Alegro***

Vivo, alegre. Movimentos executados animadamente, com vivacidade e alegria. Todos os passos de elevação pertencem a essa categoria como, por exemplo, *cabriolés, jetés, assembles, etc.*

### ***Arabesque***

Arabesco. Posição na qual a(o) bailarina(o) tenta criar a linha mais longa possível, que vai desde a ponta dos dedos da mão à dos dedos dos pés, enquanto apoiado em apenas uma das pernas, que pode estar totalmente esticada ou *demi-plié*. Um dos braços deve estar estendido para frente e para cima e o outro braço e perna estendidos para trás. Em geral, servem para concluir uma série de movimentos.

### ***Arabesque croisée***

Arabesco cruzado. Considera-se o arabesco cruzado quando a perna que serve de apoio é a que está mais próxima do público.

### ***Arrière, en***

Para trás. Diz-se que o passo deve ser executado *en arrière* quando é para ser feito para trás, em direção oposta àquela em que o público se encontra.

---

<sup>62</sup> A construção deste glossário deu-se a partir das seguintes referências: Ana Pavlova (2010), Flávio Sampaio (1996) e Madeleine Rosay (1980).

### ***Assemblé***

Junto, unido. O *assemblé* é um passo preparatório no qual o pé em movimento desliza pelo chão antes de ser lançado para o ar. No instante em que o pé é atirado para o ar, a(o) bailarina(o), utilizando-se da perna de apoio, levanta-se do chão. As duas pernas voltam ao chão ao mesmo tempo, na quinta posição.

### ***Attitude***

Atitude. Posição similar a um arabesco na qual a(o) bailarina(o) permanece em pé, apoiada (o) em uma perna e com a outra, levantada à frente ou atrás, dobrada pelo joelho. O pé de apoio pode ser à terre, *sur la pointe* ou *demi pointe*. O braço do lado da perna levantada é mantido por cima da cabeça numa posição curva e o outro estendido para o lado.

### ***Attitude devant***

Atitude em frente. Designação na qual a perna em movimento fica levantada para a frente com o joelho meio dobrado e virado para fora. Os braços permanecem levantados em atitude, sendo que o braço que está ao lado da perna de apoio deve permanecer acima da cabeça.

### ***Battu***

Batido. Todos os passos que incluem batidas são ditos *pas battus*.

### ***Cabriole***

Cabriola, salto. A(o) bailarina(o) executa um salto com batimento no ar. A perna de sustentação vai de encontro à perna que está em movimento. Na descida, fecha sobre a segunda perna.

### ***Cabriole derrière***

Cabriola para trás. Nesta cabriola, a execução é feita em *croisé* ou em *effacé*, no movimento básico da *cabriole*, mas a perna de trás abre para a posição desejada. O movimento é executado por baixo, pela perna de apoio.

### ***Cambré***

Arqueado, inclinado. O corpo, a partir da cintura, é inclinado ou arqueado para frente, para trás ou para os lados, sendo que a cabeça acompanha o movimento corporal.

### ***Chassé***

Caçado, perseguido. Movimento no qual um dos pés, lateralmente, caça o outro para fora da sua posição. O *chassé* pode ser executado para frente ou para trás, tanto em *croisé* quanto em *effacé*.

### ***Coupe***

Cortado, cortando. Designação para um pequeno passo que serve de preparação ou impulso para outro passo. De fato, um pé corta o outro, afastando-o e tomando o seu lugar.

### ***Couru***

Corrido, correndo. Execução de um passo com velocidade.

### ***Croisé***

Cruzado. Designação para uma das direções dos ombros. O corpo fica colocado em ângulo oblíquo em relação ao público. A perna que estiver livre pode ficar cruzada à frente ou atrás.

### ***Croix, en***

Em cruz, em forma de cruz. Esta designação indica que o movimento deve ser feito em forma de cruz, ou seja, seguir as seguintes direções: quarta posição à frente, segunda posição e quarta posição atrás, podendo começar pela ordem inversa.

### ***Déboulés***

Rolar como uma bola. É a execução de uma série de meias voltas, realizadas alternadamente em cada pé, os movimentos direcionam-se para frente e seguem uma única direção.

***Dedans, en***

Para dentro. Designação para que os passos ou exercícios sejam executados para dentro, movendo-se em uma direção circular e ao contrário dos ponteiros do relógio, ou seja, de trás para frente.

***Dehors, en***

Para fora. Designação para que os passos ou exercícios sejam executados para fora, movendo-se em uma direção circular e a favor dos ponteiros do relógio, ou seja, da frente para trás.

***Demi-plié***

Meio dobrado. Em geral, significa que os joelhos devem estar meio dobrados. Os passos de elevação e os saltos sempre começam e terminam com um *demi-plié*.

***Derrière***

Atrás. Esta denominação pode indicar um movimento, um passo ou uma posição.

***Deux***

Dois.

***Devant***

Na frente. Em geral, a palavra *devant* designa a posição terminal do pé, da perna ou do braço, que deve estar à frente, em qualquer movimento ou passo.

***Développé***

Desenvolvido. Designa uma evolução em que a(o) bailarina(o) começa o movimento puxando a perna para cima, na qual deve esticá-la lentamente para uma posição aberta *en l'air* e manter-se nessa posição com absoluto controle.

***Diagonale, en***

Em diagonal. Indicação de que o movimento deverá ser realizado em diagonal.

### ***Écarté***

Separado, apartado. Designação para uma posição especial do corpo, em que este é colocado em diagonal diante o público, os braços e pernas devem estar alinhados. A(o) bailarina(o) posiciona a perna bem aberta e estendida *à la seconde en l'air*, os braços em atitude, o mais baixo ou na posição *demi-seconde* é o que corresponde a perna esticada.

### ***Effacé***

Apagado. Designação para um posicionamento de ombros. A(o) bailarina(o) fica em um ângulo oblíquo em relação à frente do palco e eleva parte do corpo para trás. O *effacé* designa também uma posição em que as pernas devem estar abertas, mas não cruzadas. Este posicionamento pode ser realizado *devant* ou *derrière* e *en l'air* ou *par terre*.

### ***Élévation***

Elevação. Designa a elevação do corpo em função do pulo ou do salto da(o) bailarina(o).

### ***Élèvement, pas d'***

Passo de elevação. Toda a execução da elevação, desde o seu início ao seu final.

### ***Élever***

Levantar.

### ***Enlèvement***

Carregar. Momento na execução de um *pas de deux* clássico em que o bailarino carrega a bailarina no ar.

### ***Entrée***

Entrada. Início do espetáculo.

### ***Fondu, Fondue***

Fundido. É como se fosse um *plié*, mas, ao invés de dobrar o joelho das duas pernas, dobra-se apenas de uma. Serve também para indicar o término de um passo, no

momento em que a perna de apoio é colocada no chão com um movimento suave, gradual e elegante.

***Fouetté***

Chicoteado. Designação para qualquer movimento chicoteado.

***Grand***

Grande.

***Hauteur, à la***

À altura, para o alto. Indica a posição da perna em movimento que deve ser elevada em ângulo reto à altura dos quadris.

***Jeté***

Jogado, atirado. Um salto de uma perna para a outra. A perna jogada descreve um movimento brusco e rápido no ar.

***Jeté en tournant par terre***

Jogado girando pelo chão. Neste caso, a(o) bailarina(o) começa na quinta posição, pé direito para a frente, o corpo *effacé*. Perna em *demi-plié*, joga o pé direito para frente, *jeté en avant*, mantendo o *jeté* rasante e procurando a maior extensão possível; desce o pé direito, em *demi-plié*, posição de arabesco com a perna esquerda *à la demi-hauteur*; salta, juntando a perna esquerda atrás da direita, executando uma volta completa para a direita; desce na perna esquerda em *demi-plié*, com o pé direito *sur le cou-de-pied devant*.

***Manéges, en***

Ao redor. Indica que a(o) bailarina(o) deve deslocar-se ao redor do espaço com uma combinação de passos ou voltas.

***Manèges***

Carrossel, circular. Designação para movimentos ou passos executados em círculo.

***Partner***

Parceiro.

***Pas***

Passo. Designação para um movimento ou passo que envolva uma transferência de peso de uma perna para a outra.

***Pas de bourrée***

Passo de *bourrée*. *Bourrée* é o nome de uma antiga dança folclórica francesa parecida com o minueto. Não é considerado como um passo em si e sim como transição de uma posição para outra.

***Pas de bourrée courus***

Passos de *bourrée* corridos. Série de pequenos passos corridos, iguais, em *sur la pointe* ou em *demi pointe*.

***Pas de deux***

Dança de dois. Dançado em conjunto pela primeira bailarina e pelo primeiro bailarino. No *grand pas de deux*, a apresentação divide-se em cinco partes: *entré*, *adage*, *variation* para o bailarino, *variation* para a bailarina e o *coda* final, em que os dois dançam juntos.

***Passé***

Passado. Movimento auxiliar em que o pé da perna este em deslocamento passa pelo joelho da perna de apoio, indo de uma posição a outra.

***Penché, penchée***

Inclinado, curvado. Neste caso, a(o) bailarina(o) assume um arabesco alto e inclina o corpo para a frente e para baixo, a cabeça deve ser mantida baixa e a perna levantada o mais alto possível.

### ***Piqué***

Picado. Designação para um tipo de passo em que o pé que está em movimento deve tocar com a ponta ou com a meia ponta em qualquer direção ou posição desejada com o pé que está no ar.

### ***Pirouette***

Pirqueta. Rodopiar ou girar rapidamente. A pirqueta é executada quando o corpo dá uma volta completa sobre um pé em ponta ou em meia ponta.

### ***Plié***

Dobrado. Refere-se a uma flexão do joelho ou dos joelhos. São dois os *pliés* principais: o *grand plié* e o *demi-plié*. No primeiro caso, a(o) bailarina(o) dobra pelos joelhos até que as coxas fiquem na horizontal. No segundo, fica no meio caminho, meio *plié*. O *plié* é fundamental, básico para a maioria dos passos executados pelo bailarino.

### ***Pointes, demi***

Meia ponta. O corpo é levantado sobre a meia ponta dos pés.

### ***Pointes, sur les***

Nas pontas. O corpo é levantado sobre as pontas dos pés.

### ***Port de bras***

Movimentação dos braços. Passagem dos braços de uma posição para outra. Na movimentação dos braços, a(o) bailarina(o) deve oscilar os braços pelo ombro e não pelo cotovelo, sendo o movimento suave, flutuante, gracioso.

### ***Préparation***

Preparação. Movimento em que a(o) bailarina(o) se prepara para um passo, um movimento ou uma pirqueta.

### ***Promenade, en***

Em passeio. Designação para o caso em que a bailarina roda lentamente em um pé no mesmo lugar, mudando de direção sobre o calcanhar e mantendo uma postura definida.

A rotação pode ser feita *en dedans* e *en dehors*. Em se tratando de um *pas de deux*, a postura *en promenade* é realizada em *sur la pointe*, na qual o bailarino deve rodar a bailarina, lentamente, na posição de *attitude* ou *arabesque*.

### ***Renversé***

Invertido. Designação para uma leve inclinação do corpo durante a volta, na qual o balanço do mesmo fica abalado, mas permanece em equilíbrio. O corpo pode ser inclinado da cintura para a direita, para a esquerda ou para trás, a cabeça deve seguir o movimento do corpo. O *renversé* é realizado somente em combinação de pirueta ou de *pas de bourrée*.

### ***Rond***

Círculo, roda.

### ***Rond de jambé***

Círculo de perna. Movimento circular de perna. Pode ser executado na barra ou no centro, em adágio, *à terre* ou *en l'air*, *sauté* ou *relevé*. Se executado para a direita será *en dehors* e se for realizado para a esquerda, *en dedans*.

### ***Rond de jambé en l'air***

Círculo de perna no ar. A(o) bailarina(o) descreve com o pé um movimento oval, formado nos extremos pela segunda posição no ar e a perna de apoio. A coxa deve ficar imóvel e os quadris bem virados para fora. O movimento da perna deve ser realizado abaixo do joelho.

### ***Seconde, à la***

Em segunda. Designação indicando que o pé deve ser colocado na segunda posição ou que o movimento deve ser realizado na segunda posição no ar.

### ***Soutenu***

Sustentado.

***Temps de flèche***

Tempo de flecha, passo de flecha. A designação advém do fato de a primeira perna agir como sendo um arco e a segunda, como uma flecha.

***Tendu***

Esticado.

***Terre, à***

No chão. Indicação de que o pé deve ter toda a sua base colada no chão.

***Terre, par***

Por terra. O mesmo que no chão.

***Tombé, Tombée***

Tombado. Designação para o passo em que o corpo da(o) bailarina(o) cai para a frente ou para trás em *demi-plié* na perna de movimento.

***Variation***

Variação. Dança solo no balé clássico.

ANEXO 1

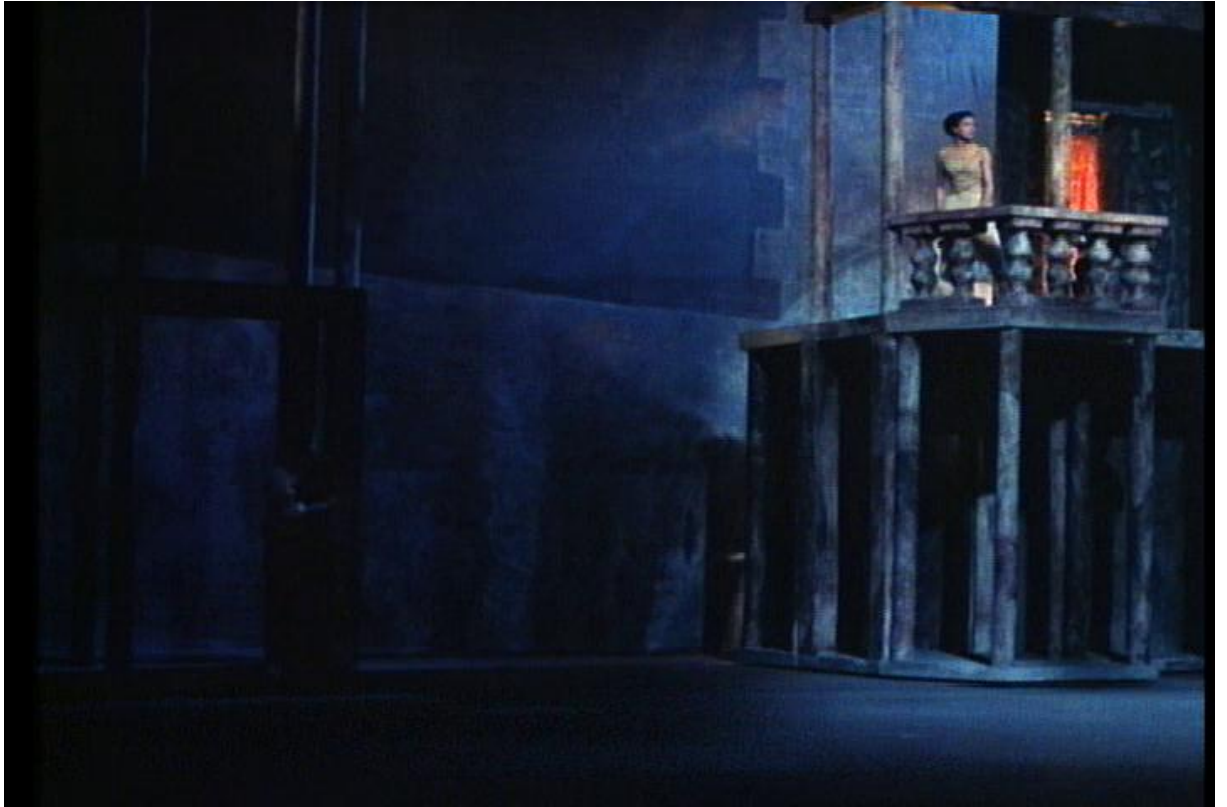
*O balé Romeu e Julieta em fotografias*



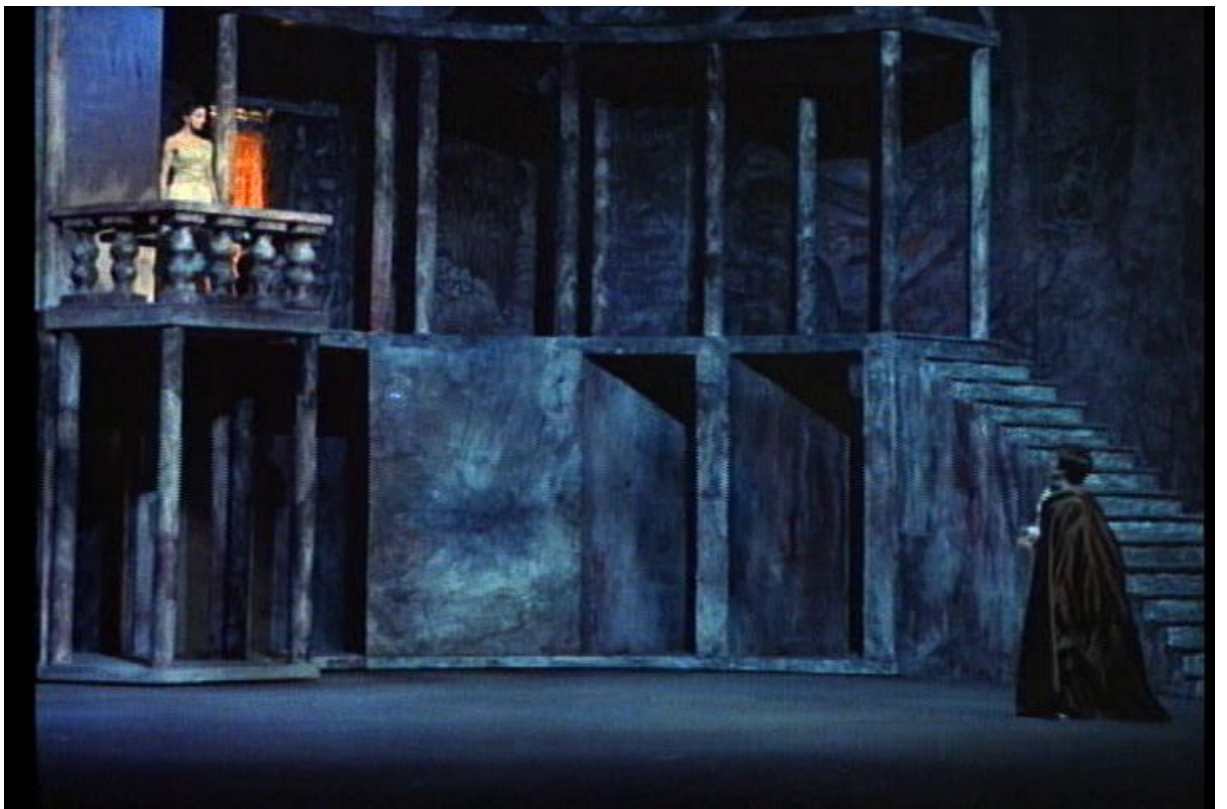
FIGURA 7 - Cenário da cena do balcão



FIGURA 8 - Varanda do quarto de Julieta



**FIGURA 9 - Vista do pátio e da varanda de Julieta (1)**



**FIGURA 10 - Vista do pátio e da varanda de Julieta (2)**



**FIGURA 11 - Parte superior da cripta**



**FIGURA 12 - Vista central da cripta**



FIGURA 13 - Vista da cripta (1)

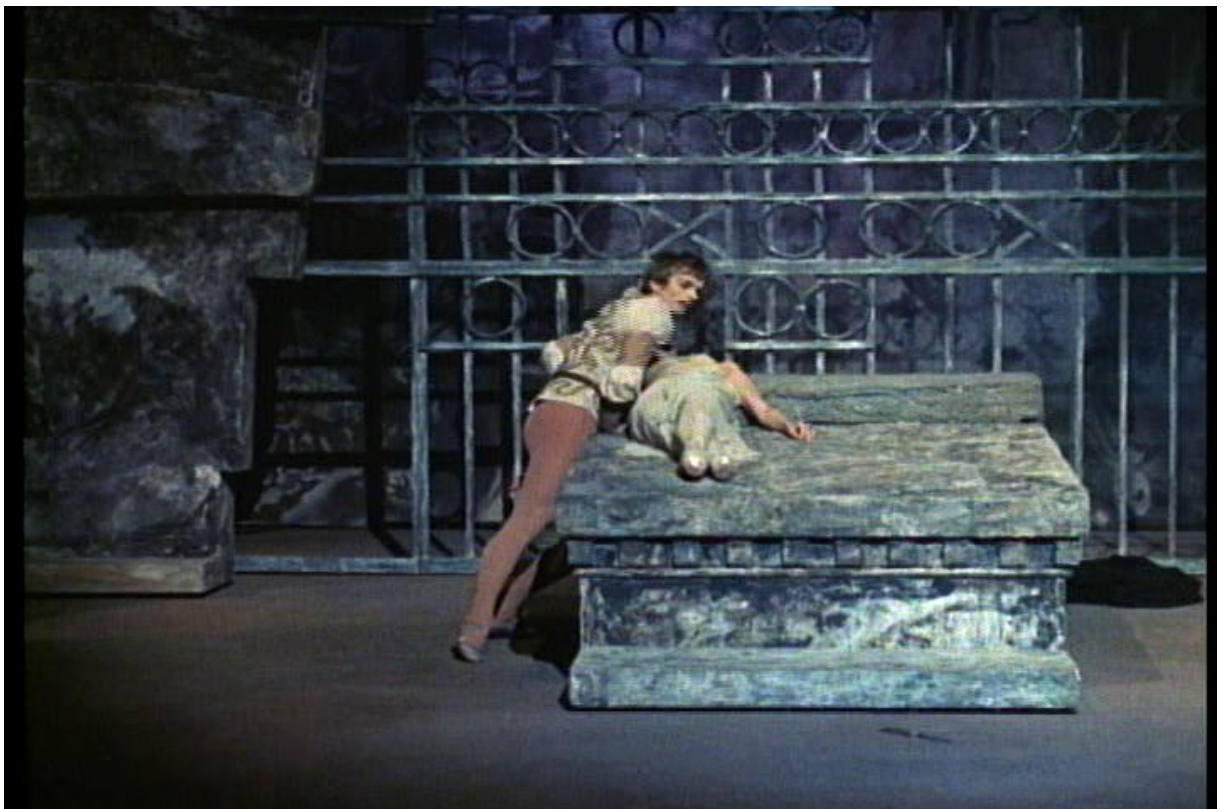


FIGURA 14 - Vista da cripta (2)



**FIGURA 15 - Echarpe de Julieta na cena do balcão**



**FIGURA 16 - Capa de Romeu e vestido de Julieta na cena do balcão**



**FIGURA 17 - Figurinos de Romeu e de Julieta (1)**



**FIGURA 18 - Figurinos de Romeu e de Julieta (2)**



**FIGURA 19 - Figurino de Romeu na cena da morte**



**FIGURA 20 - Figurinos de Paris e de Julieta na cena da morte**



**FIGURA 21 - Figurinos de Julieta e de Romeu na cena da morte**



**FIGURA 22 - Figurinos de Julieta e de Paris na cena da morte**



**FIGURA 23 - Romeu com o frasco de veneno**



**FIGURA 24 - Romeu ingerindo o veneno**



**FIGURA 25 - Julieta indo em direção ao punhal**



**FIGURA 26 - Julieta e o punhal**



**FIGURA 27 - Julieta golpeando o próprio peito**



**FIGURA 28 - A morte de Julieta**



**FIGURA 29 - A morte de Romeu**



**FIGURA 30 - A morte dos jovens amantes**

## ANEXO 2

### Mitos que inspiraram *Romeu e Julieta*

#### 2.1 Píramo e Tisbe

Diz a lenda que Píramo, o mais belo jovem, e Tisbe, a mais formosa donzela de toda a Babilônia, viviam em casas contíguas. Assim que se conheceram, os jovens se apaixonaram. Contudo, seus pais proibiram seu amor, não deixando com que se casassem e se vissem.

Suas casas eram separadas apenas por uma parede e nesta havia uma fenda que permitia a comunicação e juras de amor entre os jovens. Ansiando por se verem, por entre a fresta, às escondidas, combinaram de se encontrar em um campo que ficava fora dos limites da cidade, onde tinha uma fonte, na noite seguinte.

Píramo e Tisbe acordaram que quem chegasse primeiro deveria esperar pelo outro junto a uma amoreira branca, próxima à fonte. Tisbe foi a primeira a chegar e, sentada sozinha, ficou esperando por Píramo. Neste instante, a jovem avistou uma leoa que, com a boca ensanguentada, aproximava-se da fonte para beber água. Tisbe afastou-se do local, mas durante a sua fuga deixou cair o véu com que se cobria. A leoa, após matar a sede, viu o véu e investiu contra ele, despedaçando-o.

Algum tempo depois, Píramo chegou e avistou na areia as pegadas do animal e, em seguida, percebeu o véu de Tisbe dilacerado e repleto de sangue. Com isso, pensando que sua amada estivesse morta, Píramo desembainhou sua espada e golpeou o próprio peito. O sangue do jovem esguichou do ferimento, tingindo as amoras de vermelho.

Posteriormente, percebendo que já estava fora de perigo, Tisbe retornou ao local combinado e encontrou seu amado sem vida. Deste modo, inferiu que Píramo havia se matado por ter encontrado seu véu despedaçado e por pensar que ela estivesse morta. Consequentemente, a jovem golpeou-se com a espada, tirando a própria vida.

Os pais dos jovens, compreendendo o que havia acontecido, decidiram enterrá-los na mesma sepultura. Os deuses, comovidos com a situação e em homenagem ao sangue derramado de Píramo e Tisbe, decidiram dar a coloração vermelha aos frutos da amoreira e estes, até hoje, possuem essa cor.

## 2.2 Hero e Leandro

Leandro vivia na cidade de Ábidos, localizada na margem asiática do estreito que separa a Ásia da Europa. Na margem europeia vivia Hero, sacerdotisa de Vênus. Leandro e Hero eram apaixonados um pelo outro.

Deste modo, para poder ficar com sua amada, todas as noites, Leandro atravessava a nado o estreito. Para que Leandro não corresse perigo durante a travessia, Hero acendia uma tocha para guiá-lo.

Contudo, em uma noite de tempestade, as águas do estreito ficaram muito agitadas e o jovem Leandro perdeu suas forças e se afogou. Na manhã seguinte, seu corpo foi levado pelas ondas até a margem europeia. Consequentemente, ao encontrar seu amado morto, Hero se desesperou e atirou-se da torre ao mar.

## 2.3 Cupido e Psiquê

Psiquê era a mais bela jovem que já existiu. Ela era tão linda que pessoas de todos os reinos viajavam somente para vê-la. Sua beleza era tanta que irritou a própria deusa da beleza, Vênus. Ofendida pela beleza de Psiquê, Vênus pediu que seu filho, Cupido, castigasse a menina.

Cupido cumpriu a ordem de sua mãe. Porém, por um descuido, acabou se ferindo com a própria flecha e se apaixonando pela jovem. Psiquê continuava bela, mas já não despertava o amor em nenhum homem.

Seus pais ficaram preocupados com essa situação e decidiram consultar o oráculo. Deste modo, descobriram que o destino da jovem estava atrelado a um monstro que vivia no alto de uma montanha e, assim, mandaram-na para lá.

Diferentemente do que todos pensavam, no alto da montanha existia um castelo suntuoso. Psiquê foi muito bem recebida e tratada com muito zelo até que seu prometido, Cupido, chegasse. Entretanto, Cupido proibiu-a de ver seu rosto e, por isso, só aparecia durante a noite. Todavia, mesmo sem vê-lo, a jovem se apaixonou por ele.

Psiquê sentia muita falta de suas irmãs e convenceu Cupido a deixá-las se encontrarem. As irmãs sentiram inveja de Psiquê e, ao saberem que ela nunca tinha visto o rosto do amado, traçaram um plano para que ela o visse e para que pudesse matá-lo, pois, de acordo com o oráculo, ele seria um monstro.

Seguindo as recomendações das irmãs, Psiquê, carregando uma lâmpada, foi até Cupido enquanto ele dormia. Contudo, ao invés de ver o monstro que imaginava, viu um jovem muito belo. Cupido despertou de seu sono, furioso, devido à curiosidade e à desconfiança de Psiquê. Além disso, a jovem o feriu ao derrubar, sem querer, cera da lâmpada que carregava. Assim, ele deixou sua amada.

Psiquê desesperou-se e correu atrás de Cupido até não aguentar mais e cair exausta no chão. Psiquê tentou encontrar seu amado e, por sua curiosidade, sofreu alguns castigos de Vênus.

Cupido não conseguia mais viver sem sua amada e, após certo tempo, já curado, sentiu pena da jovem e voltou para buscá-la. Psiquê e Cupido se casaram, foram viver no Olimpo e tiveram uma filha chamada Prazer.