

PAULO ROBERTO PELLISSARI

**LONGA JORNADA SERTÃO ADENTRO: *A HISTÓRIA DO AMOR DE ROMEU E JULIETA*
DE ARIANO SUASSUNA**

**CURITIBA
2008**

PAULO ROBERTO PELLISSARI

**LONGA JORNADA SERTÃO ADENTRO: *A HISTÓRIA DO AMOR DE ROMEU E JULIETA*
DE ARIANO SUASSUNA**

**Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do Grau de Mestre ao
Curso de Mestrado em Teoria Literária do
Centro Universitário Campos de Andrade
– UNIANDRADE.**

**Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh
Camati**

**CURITIBA
2008**

TERMO DE APROVAÇÃO

PAULO ROBERTO PELLISSARI

LONGA JORNADA SERTÃO ADENTRO: *A HISTÓRIA DO AMOR DE ROMEU E JULIETA* DE ARIANO SUASSUNA

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Anna Stegh Camati – UNIANDRADE

Profa. Dra. Célia Maria Arns de Miranda - UFPR

Profa. Dra. Brunilda Reichmann – UNIANDRADE

Curitiba, 30 de julho de 2008.

Aos meus amados pais, Arthur e Julia (*in memoriam*), que
jamais me impediram de trilhar meu próprio caminho.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Anna Stegh Camati, por suas observações, reflexões e sugestões e sua segura orientação e seu incentivo constante! Agradeço pelo carinho e pela sensibilidade com que sempre me acolheu, em todos os momentos e, sobretudo, pela rara amizade que se construiu ao longo dos caminhos percorridos nessa jornada!

À Profa. Dra. Brunilda Reichmann, pelos diálogos, pela dedicação e competência sempre!

À Profa. Dra. Célia Maria Arns de Miranda, pelo seu incentivo ao êxito da dissertação e pela participação como membro da banca examinadora!

À equipe docente do Mestrado em Teoria Literária, pelos ricos ensinamentos!

À Profa. Laís Parolim Ceccatto, pela revisão precisa e atenta!

Ao Presidente da Academia Brasileira da Literatura de Cordel (ABLC), Gonçalo Ferreira da Silva, pelo acolhimento e pela preservação da memória da literatura de cordel!

Aos meus amigos-irmãos Alvaro Roberto Penteado, Arilson Sartorelli Ribas e Joseph Razouk Jr., pela paciência e pelo apoio em todos os momentos, além de saberem compreender, como poucos, o significado dessa aventura pessoal!

À minha família e a todos os meus queridos amigos, pela compreensão de meu momentâneo afastamento!

A todos, minha gratidão e reconhecimento!

Em arte, a gente não quer astúcias intelectuais, mas vida pulsando, embora sem saber como pulsa e por que pulsa.

Rachel de Queiroz

SUMÁRIO

RESUMO.....	i
ABSTRACT.....	ix
INTRODUÇÃO	1
1 PERSPECTIVAS TEÓRICAS: A POÉTICA DA APROPRIAÇÃO/ADAPTAÇÃO.....	7
2 METAMORFOSES TEXTUAIS: A JORNADA DA NARRATIVA DE ROMEO E JULIETA.....	17
2.1 DA TRADIÇÃO ORAL A SHAKESPEARE: DA ITÁLIA A LONDRES VIA FRANÇA.....	17
2.2 SOBRE <i>ROMEO AND JULIET</i> DE WILLIAM SHAKESPEARE	34
2.2.1 Transformações genéricas e formais dos textos-fonte	35
2.2.2 Tradução para o imaginário cultural da modernidade: novos enfoques, temática e moral	39
2.2.3 Inserção de elementos da cultura popular.....	45
2.3 DE SHAKESPEARE A SUASSUNA: DA INGLATERRA AO SERTÃO NORDESTINO ..	48
2.3.1 O folheto de cordel de João Martins de Athayde: inserção da narrativa no imaginário sertanejo do Nordeste brasileiro	48
3 ARIANO SUASSUNA E A RENOVAÇÃO DA TRADIÇÃO POPULAR EM <i>A HISTÓRIA DO AMOR DE ROMEO E JULIETA</i>	84
3.1 A ESTÉTICA SUASSUNIANA: “A DRAMATURGIA DA MISTURADA”	84
3.2 SOBRE <i>A HISTÓRIA DO AMOR DE ROMEO E JULIETA</i> DE SUASSUNA.....	92
3.2.1 Fontes matriciais de Suassuna	93
3.2.2 Recriação dramática do folheto de cordel	95
3.2.3 Interpolação das fontes ibéricas: García Lorca e outros.....	114
3.2.4 Inserção de elementos da cultura popular: o mamulengo	123
3.2.5 Reflexões sobre a paratextualidade do título <i>A história do amor de Romeo e Julieta</i> : imitação brasileira de Matteo Bandello	128
3.3 O MOVIMENTO ARMORIAL E A ÊNFASE NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA...	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	135
REFERÊNCIAS	143
ANEXOS	154

RESUMO

Este estudo discute o percurso intertextual da história de Romeu e Julieta, e reflete sobre a intrincada tessitura de variações textuais desde os primeiros relatos escritos até à criação artística da variante brasileira de João Martins de Athayde/Ariano Suassuna, mostrando como a narrativa ganha novas feições cada vez que ela é reinterpretada e recriada. A transubstanciação, no sentido atribuído ao termo por Millôr Fernandes, efetuada por Shakespeare eleva a narrativa a um estatuto mítico: *Romeo and Juliet* é o centro, o ponto de partida e eterno retorno de todas as reescrituras posteriores, uma vez que se tornou parte integrante do imaginário cultural que continua a inspirar a criação artística em escala global. Na versão brasileira, os marcadores shakespearianos se evidenciam principalmente na transposição da metáfora expandida que referencia a relação entre a santa e o peregrino, inexistente nas versões anteriores. O principal objetivo dessa longa jornada ao nordeste brasileiro é mostrar a criatividade de ambos, Athayde e Suassuna: assim como Shakespeare, que rejuvenesceu a narrativa por meio da tradução cultural ao contexto do início da modernidade, a história filtrada pelas óticas de Athayde e Suassuna também ganha novos contornos no processo de transculturação. A recriação dramática de Suassuna do folheto de cordel assume importantes funções sociais no contexto da cultura-alvo, dentre elas o estabelecimento de uma arte erudita brasileira a partir das raízes das manifestações artísticas populares, um empreendimento que constitui o projeto de vida do criador do Movimento Armorial.

PALAVRAS-CHAVE: Transtextualidade. Apropriação. Adaptação. *Romeu e Julieta*. Ariano Suassuna.

ABSTRACT

This study discusses the intertextual migration of the story of Romeo and Juliet, and reflects upon the intricate network of textual variations from the first written versions to the Brazilian variant of João Martins de Athayde/ Ariano Suassuna, showing how the narrative acquires new features each time it is reinterpreted and recreated. The transubstantiation, a term coined by Millôr Fernandes, effected by Shakespeare elevates the narrative to mythical status: *Romeo and Juliet* is the centre, the point of departure and eternal return of all subsequent retextualizations, because it has become part of the cultural imaginary which inspires artistic creation in global terms. As concerns the Brazilian version, the Shakespearean markers become evident mainly in the transposition of the extended metaphor that alludes to the relationship between the saint and the pilgrim, which is inexistent in the earlier versions. The main objective of this long journey into Northeast Brazil is to show the creativity of both, Athayde and Suassuna: like Shakespeare, who rejuvenated the narrative by means of cultural translation to the context of the early modern period, the story filtered through Athayde's and Suassuna's visions also acquires new contours in the process of transculturation. The dramatic recreation of the chapbook by Suassuna assumes important social functions in the context of the target-culture, among them the establishment of a Brazilian high culture derived from the roots of popular artistic manifestations, an enterprise which constitutes the life project of the creator of the Armorial Movement.

KEYWORDS: Transtextuality. Appropriation. Adaptation. *Romeo and Juliet*. Ariano Suassuna.

INTRODUÇÃO

Romancista, poeta, teatrólogo, estadista, professor e idealizador do Movimento Armorial, que foi inaugurado no Recife em 1970, com o objetivo de incentivar uma arte erudita brasileira a partir das raízes populares da nossa cultura, Ariano Suassuna, ao completar 80 anos em 2007, recebeu homenagens em todos os estados do território brasileiro. Vários títulos de sua obra foram reeditados, novos estudos teóricos e críticos foram lançados no mercado editorial, além da proliferação de novas montagens de suas peças. E, seguindo a atual tendência da dramatização de textos não-dramáticos, a TV Globo realizou a adaptação para a pequena tela de seu romance *A Pedra do Reino*, que foi sucesso de crítica e público. Ariano Suassuna é considerado um ícone da cultura brasileira, autor de propostas culturais definidas, criador e teórico convicto de suas idéias e não-adepto a qualquer tipo de concessão ao mercado da indústria cultural.

Ariano Vilar Suassuna, oitavo dos nove filhos de João Urbano Pessoa de Vasconcellos Suassuna e Rita de Cássia Dantas Villar, nasceu em 16 de junho de 1927, no Palácio da Redenção, sede do governo paraibano, na capital chamada Parahyba — na época, com o mesmo nome do estado —, hoje, João Pessoa.

Em 1928, João Suassuna, depois de ter cumprido por quatro anos o mandato como presidente (governador) da Paraíba, volta com sua família para o sertão do estado, na fazenda Acauhan, localizada no município de Sousa e, em 1930, é assassinado no Rio de Janeiro em consequência da divisão na política paraibana.

Em 1933, Dona Rita Suassuna, após viver por algum tempo na capital paraibana e em Natal, entre outras localidades, mudou-se com os nove filhos para Taperoá, no sertão dos Cariris Velhos da Paraíba. Foi lá, no sertão paraibano, que

Ariano Suassuna adquiriu familiaridade com os temas e formas de expressão que viriam a caracterizar sua obra mais tarde.

Em 1946, iniciou o curso de Direito em Recife, onde se ligou a um grupo de jovens escritores e artistas liderados por Hermilo Borba Filho, que também viria a tornar-se um nome expressivo da literatura pernambucana. Iniciou a carreira literária quando ainda estudante e, desde então, mostrou-se interessado no desenvolvimento das formas de expressão populares.

Em 1947, Suassuna publicou sua primeira peça, *Uma mulher vestida de Sol* e, em 1955, escreveu *Auto da Compadecida*, sua obra prima que se projetou não só no Brasil como também no exterior, traduzida e representada em nove idiomas e adaptada para o cinema e televisão. Em 1962, o crítico teatral Sábato Magaldi apontou a peça como sendo o texto mais popular do moderno teatro brasileiro.

Após concluir o curso de Direito, Suassuna exerceu a profissão por um curto espaço de tempo e, em 1956, assumiu a disciplina de Estética na Universidade do Recife, futura Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Com outros intelectuais, fundou o Teatro Popular do Nordeste (TPN) e o Movimento da Cultura Popular e, de 1995 a 1998, foi Secretário de Cultura de Pernambuco durante o terceiro mandato de Miguel Arraes.

Quarenta anos depois de escrever o romance folhetinesco *A história de amor de Fernando e Isaura*¹, em que desloca a paixão proibida das personagens da lenda e da famosa ópera de Richard Wagner, *Tristão e Isolda*, para o sertão nordestino, Suassuna decide abordar novamente o tema dos amantes infelizes com a narrativa de Romeu e Julieta. Em 1996, o dramaturgo realiza a recriação dramática do poema

¹ *A História de amor de Fernando e Isaura*, escrita por Suassuna em 1956, permaneceu inédita até 1994, quando foi publicada no Recife pela Editora Bagaço. Somente em 2006 foi reeditada pela Editora José Olympio, ganhando projeção nacional.

narrativo em cordel *Romance de Romeu e Juliêta* [sic] cuja autoria é atribuída ao poeta paraibano João Martins de Athayde (1880?-1959) e adapta a narrativa do jovem casal aos palcos sob o título *A história do amor de Romeu e Julieta*: imitação brasileira de Matteo Bandello. Apesar de existir uma versão dessa peça publicada no suplemento *Mais!* do jornal *Folha de São Paulo*, em 19 de janeiro de 1997, ressalta-se que essa recriação ainda continua inédita, ou seja, ainda não foi publicada em livro.

Embora Shakespeare seja considerado ponto de partida e retorno para todas as reescrituras modernas de Romeu e Julieta, a origem dessa história remonta à tradição oral; vamos encontrar as primeiras narrativas do destino trágico dos amantes nas novelas italianas que chegaram até a Inglaterra através da França, onde foram apropriadas por diversos autores, inclusive Shakespeare, que realizou a primeira recriação dramática da história. A obra de Shakespeare até hoje continua a fascinar o imaginário ocidental e mesmo o oriental, tanto é que se encontram reescrituras e transposições intersemióticas e culturais da história de Romeu e Julieta nos quatro cantos do globo, passando por várias adaptações ao longo do tempo e dos lugares. É também uma história cujo teor político mudou com as diferentes nuances de contexto. Relida, recriada e parodiada não somente pela literatura, mas também pelo cinema e televisão, os meios de comunicação de massa não se cansam de se apropriar da história para os mais diversos fins.

Alguns pesquisadores brasileiros e estrangeiros (BOTELHO, 2002; GALERY, 2006; O'SHEA, 2006; RABETTI, 2005; RESENDE, 2005; SLATER, 1983) analisam e apontam com muita propriedade alguns aspectos da narrativa do casal no folheto de cordel de Athayde e na recriação dramática de Suassuna, porém não existe nenhum

estudo mais abrangente que resgata o processo de tradução cultural da trajetória da narrativa de *Romeu e Julieta* desde as novelas italianas do século XV, passando pela França, Inglaterra, até chegar ao sertão nordestino no século XX.

Pretende-se, portanto, com esta pesquisa, além do resgate da memória, história e importância da obra *Romeu e Julieta*, realizar um estudo mais aprofundado sobre a chegada da narrativa em solo brasileiro, o abasileiramento e a adaptação realizados por Athayde ao contexto nordestino e a recriação dramática a partir do folheto de cordel efetuada por Suassuna. Este estudo propõe-se ainda a prestar uma homenagem a Suassuna, contador de “causos” e histórias que, segundo Barbara Heliodora, é “essa coisa rara que é o homem que não se afastou de suas raízes com o aperfeiçoamento de sua cultura; ao contrário, soube fazer com que essa cultura lhe servisse para um conhecimento e uma compreensão crescentes das coisas e das gentes de sua terra” (HELIODORA, 2007, p. 353-54).

Para o estudo de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, priorizou-se a reconhecida edição conflacionada da *Arden Shakespeare*, editada por Brian Gibbons, em 1997 (7ª edição), e a tradução para o português de Barbara Heliodora de 2004, por se tratar de uma tradução voltada para o palco e pela longa tradição de Heliodora em traduzir as obras do bardo. No tocante ao folheto *Romance de Romeu e Juliêta* [sic], de Athayde, existem duas versões: a de 1957, editada por José Bernardo da Silva, e uma versão posterior com adaptações, sem data definida, com edição de Gonçalo Ferreira da Silva, atual Presidente da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, situada no Rio de Janeiro. Prioriza-se a versão de 1957 para este estudo por ser a versão mais antiga do folheto de cordel.

Quanto ao estudo da transcrição suassuniana de *A história do amor de Romeu e Julieta*: imitação brasileira de Matteo Bandello, utiliza-se a versão publicada do dia 19 de janeiro de 1997, no jornal *Folha de São Paulo*, no suplemento *Mais!*

Nesta dissertação, o suporte teórico mais apropriado para abordar o tema é a teoria da adaptação e da apropriação desenvolvida por críticos como Linda Hutcheon (2006), Patrice Pavis (2005), Julie Sanders (2006), entre outros, e as categorias da teoria da transtextualidade proposta por Gérard Genette (2005), possibilitando, por meio do diálogo com tais teóricos, refletir sobre o processo de transformação da narrativa de Romeu e Julieta.

Na esteira desses teóricos, portanto, pretende-se traçar a jornada da narrativa de Romeu e Julieta para iluminar aspectos ainda não explorados da apropriação brasileira da narrativa do casal, a qual passa pela retextualização e recontextualização de Athayde, antes da adaptação para o palco realizada por Suassuna.

Este estudo está dividido em três capítulos, sob os seguintes títulos: Perspectivas teóricas: a poética da apropriação/adaptação; Metamorfoses textuais: a jornada da narrativa de Romeu e Julieta e Ariano Suassuna e a renovação da tradição popular em *A história do amor de Romeu e Julieta*.

No primeiro capítulo, elucidam-se conceitos de apropriação e adaptação à luz dos teóricos citados anteriormente para prosseguir com a análise a que se propõe este estudo, bem como refletir sobre a poética da apropriação/adaptação e suas implicações nas manifestações artísticas da contemporaneidade.

No segundo momento, é traçada a trajetória percorrida pela narrativa de Romeu e Julieta desde a tradição oral, passando pelas novelas italianas com

Masuccio Salernitano, Luigi Da Porto e Matteo Bandello, e prosseguindo até a França com Pierre Boaistuau, para, finalmente, chegar à Inglaterra com Arthur Brooke e William Shakespeare. Resgata-se, portanto, a narrativa de Romeu e Julieta desde a tradição oral até Shakespeare, com o propósito de refletir sobre as diferentes adaptações culturais ao *Zeitgeist*. Ainda nesse capítulo, aborda-se o caminho da narrativa de Romeu e Julieta da Inglaterra ao sertão nordestino, e mostra-se como essa narrativa adentra no imaginário sertanejo do Nordeste brasileiro por meio da ótica do poeta paraibano João Martins de Athayde que abasileiriza e adapta a narrativa aos moldes da literatura de cordel.

No último capítulo, desenvolve-se a análise da recriação dramática da narrativa de Romeu e Julieta realizada por Ariano Suassuna a partir do folheto de cordel, assinalando as diferentes fontes de inspiração às quais o dramaturgo recorreu para produzir esta nova obra. Propõe-se, também, demonstrar como Suassuna adapta e recria para o palco a narrativa de Romeu e Julieta dentro das concepções estéticas e metalinguagens hoje vigentes.

1 PERSPECTIVAS TEÓRICAS: A POÉTICA DA APROPRIAÇÃO/ADAPTAÇÃO

Adaptação é a norma, não a exceção.²
Linda Hutcheon

A poética da apropriação/adaptação que inclui a contaminação dos gêneros, a integração de diversas linguagens, as mutações textuais e permutas intertextuais e intersemióticas caracteriza as manifestações artísticas da contemporaneidade. Linda Hutcheon (2006, p. 9) esclarece que “adaptação é uma derivação que não é secundária – é uma obra que é segunda sem ser secundária”.

A adaptação, como estratégia de construtividade textual, não é algo novo, visto que remonta ao período clássico quando os gregos iniciaram a prática de releitura dos mitos. Ao elaborarem seus temas, tomando como base o material mítico difuso e complexo, os poetas gregos tinham liberdade para modificá-lo ou introduzir inovações. Como observa Donald Schüller (SÓFOCLES, 2004, p. 7) na introdução de sua tradução de *Édipo Rei*, “o público que lotava as arquibancadas saía de casa para ver algo novo que os fizesse refletir, e não para rever o que já sabiam”. Salienta que “Sófocles inventa: muda o nome da mãe de Édipo, introduz a enigmática esfinge, a peste, o processo em que o juiz é réu, a autopunição voluntária, o exílio [...] Inventando e valendo-se de invenções alheias, Sófocles produziu uma peça de indiscutível originalidade”.

Na Inglaterra elisabetana/jaimesca, a apropriação/adaptação de textos era também um processo bastante comum. Shakespeare, por exemplo, era mestre na arte de transcriar histórias populares para o palco, tornando-as acessíveis para novas plateias. As peças do bardo, por sua vez, sofreram sucessivas adaptações ao longo dos séculos em um processo de renovação contínua. Shakespeare é um dos autores

² Todas as citações em língua estrangeira nesta dissertação são por mim traduzidas.

com mais obras adaptadas nas diferentes mídias na contemporaneidade, como cinema, teatro, televisão, entre outras (SANDERS, 2006, p. 46).

Os estudos de apropriação/adaptação mobilizam um amplo vocabulário de termos, como versão, variação, transformação, imitação, pastiche, paródia, transposição, revisão, reescrita, entre outros. E, ao que tudo indica, tais denominações não se esgotam por aqui, conforme ressalta Hutcheon (2006, p. 15) ao declarar que “os estudiosos continuam a cunhar novas palavras para substituir a simplicidade da palavra adaptação”. Diante da infinitude de termos, prefere-se adotar neste estudo a terminologia “adaptação” e “apropriação”, em um sentido amplo, com base nos teóricos mencionados.

Segundo Patrice Pavis (2005 p. 10), o termo adaptação pode ter vários sentidos, como o de “transposição ou transformação de uma obra, de um gênero em outro [...]”. Nesse sentido, o produto textual resultante desse processo é chamado de reescritura. Pavis aponta diversas manobras que podem ser utilizadas tanto pelo dramaturgo como pelo encenador: essas manobras também são permitidas nas reescrituras.

Cortes, reorganização da narrativa, ‘abrandamentos’ estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. A adaptação [...] goza de grande liberdade: ela não receia modificar o sentido da obra original, de fazê-la dizer o contrário (cf. as adaptações brechtianas (*Bearbeitungen*) de Shakespeare, Molière e Sófocles e as ‘traduções’ de Heiner Müller como a de *Prometeu*.). Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria [...]. (2005, p.

10)

Pavis também reflete sobre a apropriação e adaptação dos clássicos na contemporaneidade:

Trata-se então de uma tradução que adapta o texto de partida ao novo contexto de sua recepção com as supressões e acréscimos julgados necessários à sua reavaliação. A releitura dos clássicos – concentração, nova tradução, acréscimos de textos externos, novas interpretações – é também uma adaptação, assim como a operação que consiste em traduzir um texto estrangeiro, adaptando-o ao contexto cultural e lingüístico de sua chegada. É notável que a maioria das traduções se intitule, hoje, adaptações, o que leva a tender a reconhecer o fato de que toda intervenção, desde a tradução até o trabalho de reescritura dramática, é uma recriação, que a transferência das formas de um gênero para outro **nunca é inocente**, e sim que ela implica a produção do sentido. (PAVIS, 2005 p. 11, minha ênfase)

Conforme Anne Ubersfeld, um clássico “é tudo aquilo que, não tendo sido escrito para nós mas para outros, reclama uma ‘adaptação’ [...]; nesse sentido, não apenas Shakespeare, mas Vigny ou Musset ou Tchekhov ou Ibsen [...] são para nós clássicos [...] Ler hoje é des-ler o que foi lido ontem – não que esta leitura tenha se tornado ‘falsa’ mas é que não é mais para nós” (UBERSFELD, 2002, p. 9-13).

Para outro crítico, Jean Marsden, apropriação de um texto, ou seja, tornar próprio o que é de outro, significa sempre desenvolver a partir dele uma leitura que o isola de seu contexto imediato para dele extrair um significado diferente que interessa ao leitor ou espectador em seu momento histórico presente. A apropriação textual é um processo necessário e inevitável: uma obra literária estará exercendo influência se as pessoas não deixarem de manifestar uma reação diante dela, ou seja, se houver

leitores que, novamente, apropriem-se da obra do passado, ou autores que desejam imitá-la, excedê-la ou refutá-la (MARSDEN, 1991, p.1).

As definições de adaptação demonstram a abrangência do termo e apontam alguns recursos, mecanismos, manobras e procedimentos adotados pelos adaptadores da narrativa de Romeu e Julieta de Masuccio Salernitano a Ariano Suassuna.

O crítico francês Gérard Genette, no estudo *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2005), salienta que todo texto é um palimpsesto. Genette se apropria do vocábulo palimpsesto como metáfora. Entende-se por palimpsesto “um pergaminho cuja inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos, todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação” (GENETTE, 2005, p. 8).

Partindo das considerações críticas de Jakobson (2005), Bakhtin (1992), Barthes (2004) e Kristeva (1974), Genette propôs um conceito mais inclusivo de intertextualidade, a transtextualidade ou transcendência textual, ou seja, assim definido: “[...] tudo que o texto coloca em relação manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 2005, p. 9) e apresenta cinco tipos de relações.

A intertextualidade é definida como a “co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais freqüentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação, [...] do plágio [...] e alusão” (GENETTE, 2005, p. 10). A paratextualidade, menos explícita, é a relação, no interior da totalidade do texto, entre o texto propriamente dito

e seu paratexto, ou seja, “é constituída pela relação crítica que o texto mantém com outros tipos de escritos como título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, prólogos, etc.” (GENETTE, 2005, p. 12).

A metatextualidade consiste na “relação crítica ou comentário que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo” (GENETTE, 2005, p. 13), isto é, esteja o texto comentado explicitamente citado ou apenas silenciosamente evocado. A architextualidade é “a inscrição de textos em um gênero, em termos de produção de texto e recepção, por meio de uma menção de caráter taxonômico, como poesias, ensaios, romances, etc. que acompanham o título” (GENETTE, 2005, p. 12). A hipertextualidade trata da relação entre um texto e outro, ou seja, “toda relação que une um texto B (que doravante denominarei de hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei de hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2005, p. 14). Em suma, o hipotexto, nesse sentido, é o texto-fonte, o texto de partida; e o hipertexto, o de chegada ou o texto-alvo. Desse modo, o hipertexto transforma, modifica, elabora ou estende o hipotexto.

Ziva Ben-Porat considera a alusão literária como um “mecanismo para ativar simultaneamente dois textos, por meio da manipulação de um signo caracterizado por um referente adicional mais amplo. Este referente é sempre um texto independente e a ativação simultânea de dois textos resulta na formação de padrões intertextuais não predeterminados” (1976, p. 107-08). Para Ben-Porat, o processo de atualização de uma alusão literária se dá em quatro etapas: há o reconhecimento de um marcador num determinado signo; esse reconhecimento leva à lembrança de sua forma original e à identificação do texto original; essa recordação é suficiente para uma modificação

da interpretação inicial local do signo marcador; a ativação do texto evocado como um todo, ou seja, do referente mais amplo do marcador, é obrigatória para a formação de padrões intertextuais. O conceito de alusão literária discutido por Ben-Porat também será um importante instrumental teórico para o diálogo intertextual que pretendo estabelecer ao traçar a trajetória da narrativa de Romeu e Julieta através dos séculos.

A adaptação de Romeu e Julieta para o sertão nordestino também pode ser denominada de indigenização, um termo emprestado da Antropologia. De acordo com Hutcheon, o termo aplica-se a um encontro intercultural, uma vez que o contexto de recepção é tão importante quanto o contexto de criação. Adaptar no cruzamento de culturas não consiste apenas em traduzir palavras. Para Hutcheon:

As histórias viajam, entre mídias, tempo e espaço diferentes, acontecem os processos de representação e institucionalização, ou seja, envolvem elementos que estabelecem um conjunto de circunstâncias iniciais, uma distância a ser percorrida, um conjunto de condições de aceitação ou de resistência, e uma transformação da idéia em um novo tempo e espaço. (2006, p. 150)

Pressupõe-se, portanto, que adaptações também constituem transformações em novos contextos. Ao se transplantar particularidades locais em novo solo, obtém-se como resultado um novo produto, híbrido e indigenizado.

Em discurso político, o termo indigenização significa a formação de um discurso diferente do dominante. Em adaptações, é mais abrangente porque implica ação, como as obras de Shakespeare que, por muitas vezes, foram usadas para fins políticos, com valores particulares acentuados. Segundo Hutcheon (2006, p. 28), “os encontros com as histórias não acontecem em um vácuo. Os encontros acontecem em um tempo e um espaço, dentro de uma sociedade específica e uma cultura comum”.

Não se deve perder de vista o caminho que um texto percorreu no cruzamento das culturas. Não é suficiente removê-lo de um universo para outro. Para Pavis (2008, p. 2), “não basta mais descrever as relações dos textos [...], entender o seu funcionamento interno; é preciso da mesma forma, e acima de tudo, compreender a sua inserção nos contextos culturais, bem como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos”.

Segundo Hutcheon, a adaptação deve ser vista como um produto, um processo de criação e um processo de recepção. Como produto, a adaptação é uma transposição anunciada e ampliada de uma obra(s) específica(s). Essa “transcodificação”, na denominação de Hutcheon, pode envolver uma mudança de mídia, por exemplo, a adaptação de um poema para um filme; ou de gênero – um épico para um romance; ou uma mudança de moldura e, portanto, de contexto: contar uma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação diferente.

Como processo, “o ato de adaptação sempre envolve (re)interpretação e (re)criação. Este gesto tem sido denominado de apropriação, dependendo da perspectiva” (HUTCHEON, 2006, p. 8).

Como processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade palimpséstica, ou seja, “experenciemos adaptações como palimpsestos em nossa memória de obras que ressoam por meio de repetição” (HUTCHEON, 2006, p. 8).

Segundo teóricos da adaptação, a história é a parte central do que é transposto para mídias e gêneros diferentes, os quais lidam com ela em diferentes modos. “Ao apropriarem-se de uma história, os autores/adaptadores procuram

equivalências para os vários elementos da história, como temas, personagens, motivações, pontos de vista, contexto, símbolos, imagens, entre outras” (HUTCHEON, 2006, p. 10) e filtram-nas por meio de sua sensibilidade, interesse e talento. Os adaptadores são, primeiramente, leitores e intérpretes, e depois criadores. O ponto de partida de uma apropriação pode ser totalmente transfigurado na adaptação.

Adaptações transculturais, muitas vezes, também pressupõem mudanças de gênero, visto que os adaptadores depuram elementos textuais do texto de partida, para que exista maior e melhor compreensão à nova recepção do texto de chegada.

Na adaptação transcultural, “quase sempre há mudança política do texto adaptado para o texto transculturalizado” (HUTCHEON, 2006, p. 145). Parece lógico que as mudanças no tempo e de lugar devam trazer alterações nas associações culturais, como aconteceu com a comédia shakespeariana *A megera domada* (*The taming of the shrew*, 1590?) que, ao longo dos anos, foi adaptada constantemente para atender às exigências do *Zeitgeist*, desde a luta pelo sufrágio feminino da década de 1920 até as revoluções feministas da década de 1960. Tais transformações políticas podem também tomar rumos imprevisíveis, como o uso arbitrário da adaptação de *O Mercador de Veneza* (*The merchant of Venice*, 1596?), de Shakespeare. Essa obra serviu de referência a um grande número de representações anti-semitas que proliferaram no período entreguerras e que sempre tendiam a cortar parte do discurso de Shylock que trata da questão da retaliação, da violência que gera violência (CAMATI, 2006, p. 16).

As adaptações podem ser atualizadas também para encurtar a lacuna temporal entre as obras, como na adaptação fílmica de *Romeu e Julieta* de Franco

Zeffirelli. Nesse filme, o cineasta aproximou o enredo de Shakespeare ao contexto de recepção dos anos 60, em plena revolução sexual, e fez com que o carinho entre o jovem casal se desse de modo mais físico. Zeffirelli cortou grande parte dos diálogos da tragédia-lírica de Shakespeare para privilegiar a ação, o que, segundo o cineasta, atenderia a uma exigência da platéia em 1968.

Em 1996, Baz Luhrmann adaptou a história do casal para uma platéia voltada ao mundo dos vídeos da MTV e aos filmes de ação ao estilo de Hollywood. Para Hutcheon (2006, p. 146), “o contexto de recepção determina as mudanças de cenário e estilo”, o que significa, portanto, adaptação transcultural.

No tocante ao cenário brasileiro, dentre as inúmeras apresentações de Romeu e Julieta, destaca-se a encenação do Grupo Galpão de Minas Gerais, em 1992, com direção de Gabriel Villela. Tal encenação foi inicialmente realizada nas ruas e, posteriormente, adaptada para o palco, recuperando o caráter popular do teatro shakespeariano. Essa adaptação foi sucesso de público e crítica e segundo depoimento de Macksen Luiz, crítico teatral do *Jornal do Brasil*, em artigo no dia 22 de março de 1993, essa “é uma das mais poéticas e tocantes encenações que esta peça recebeu nos últimos anos”.

O processo de transcrição cultural da narrativa de Romeu e Julieta ao sertão nordestino aproxima-se, de certa maneira, do Movimento Antropofágico da Semana de Arte Moderna de 1922, visto que esse manifesto propunha, sobretudo, a devoração da cultura e das técnicas importadas e a reelaboração de um novo produto, com autonomia. Para os idealizadores desse manifesto, não bastava apenas “ingerir” a cultura importada; o artista deveria “digerir” e então criar algo novo, fazendo germinar

obras de uma arte genuinamente brasileira.

Suassuna, engajado em prol da cultura brasileira, alimenta sua recriação de Romeu e Julieta com manifestações de cunho regional, como o mamulengo e, em especial, a literatura de cordel, uma vez que fundamenta seu projeto como poeta, dramaturgo e artista plástico com base em uma arte erudita brasileira a partir de raízes populares da própria cultura brasileira.

Suassuna foi o idealizador dos manifestos do Movimento Armorial, escritos nos anos 60, sendo a principal referência teórica e artística desse movimento, cujo projeto estético aponta para o resgate da herança cultural ibérico-brasileira, presente nos rituais e festas populares e religiosos ou profanos que remontam à tradição espetacular do teatro europeu medieval e moderno (*commedia dell'arte*, século de ouro espanhol, teatro elisabetano) e que por uma série de fatores históricos, de longa duração e conjunturais, se expressa também nas manifestações culturais populares do Nordeste brasileiro, em um movimento de transmigração e reelaboração permanente de estruturas e procedimentos espetaculares e performáticos no contexto desse ambiente cultural. (SANTINI, 2005, p. 63)

É a partir das perspectivas teóricas da apropriação e adaptação que pretendemos seguir o percurso de reescrita da narrativa de Romeu e Julieta por vários séculos da Itália do século XV ao sertão nordestino.

2 METAMORFOSES TEXTUAIS: A JORNADA DA NARRATIVA DE ROMEU E JULIETA

2.1 DA TRADIÇÃO ORAL A SHAKESPEARE: DA ITÁLIA A LONDRES VIA FRANÇA

É só seu nome que é meu inimigo:
Mas você é você, não é Montéquio!
Que é Montéquio? Não é pé, nem mão,
Nem braço, nem feição, nem parte algum
De homem algum. Oh, chame-se outra coisa!
Shakespeare, *Romeu e Julieta*, Ato II, ii

A origem da história de Romeu e Julieta é desconhecida; ela vem da tradição oral, do lendário popular que a Antigüidade e a Idade Média nos legaram, sendo que diversos temas e motivos dos mitos e das sagas medievais foram sendo apropriados e sofreram mutações ao passar de um lugar para outro. O relato dos amantes infelizes apresenta semelhanças com histórias de amor também infelizes mais antigas, tais como Hero e Leandro, Píramo e Tisbe e Tristão e Isolda, no entanto isso não significa que exista uma conexão orgânica entre elas. Acrescentam-se ainda mais duas histórias comuns na Idade Média: Troilus e Cressida, Floris e Blanchefleur. Tais histórias, segundo J. J. Munro, são análogas a Romeu e Julieta e, de certa maneira, serviram de fontes para diversos autores criarem a narrativa do jovem casal (MUNRO, 1908, p. xi). Apesar de todas elas terem alguns elementos em comum, como os obstáculos que separam as personagens e os infortúnios gerados por erros de julgamento, tal circunstância não quer dizer que haja uma linhagem de descendência entre essas histórias.

Diversos escritores italianos se apropriaram da história de Romeu e Julieta para escrever suas *novelles* nos séculos XV e XVI, entre eles Masuccio Salernitano³

³ Para a análise e discussão dos principais elementos narrativos e discursivos das versões dos novelistas italianos, utilizo a tradução dos textos-fonte italianos para a língua inglesa. As traduções das versões de Masuccio Salernitano e Luigi Da Porto são de Maurice Jonas, e Percy Pinkerton é o tradutor da versão de Matteo Bandello (CASO, 1992, p. 16-88). Para a versão de Bandello, além da versão editada por Caso, também utilizo a tradução do texto-fonte italiano para a língua portuguesa realizada por Nilson Moulin (WATAGHIN, 1996, p. 25-61).

(1410?-1480?), considerado o maior novelista do século XV, Luigi Da Porto (1485-1529) e Matteo Bandello (1485-1561), cujos relatos, por sua vez, foram transformados pela tradução francesa de Pierre Boaistuau (1500-1566). Chegando essa tradução até a Inglaterra via França, Arthur Brooke (1544?-1563) se apropria dela e reescreve-a em forma de um poema narrativo com base na versão francesa, versão essa considerada a fonte primária de Shakespeare. William Painter (1540?-1594) escreve uma outra versão em prosa sobre os amantes infelizes em uma coletânea de traduções para o inglês intitulada *Palace of Pleasure*, de Boccaccio e Bandello, entre outros autores.

A história de Romeu e Julieta de Masuccio Salernitano, editada em 1476, encontra-se na obra *Il Novellino*; é a trigésima terceira de um total de cinquenta novelas. Embora o autor tenha adotado nessa obra a estrutura de *Decameron* (1348?-1353), de Boccaccio, – considerado o grande inspirador dos novelistas do Humanismo e da Renascença, conforme afirma Lucia Wataghin (1996, p. 14), por julgarem sua obra um “modelo estrutural, temático, lingüístico e estilístico a ser seguido” –, Salernitano rompe lingüisticamente com o estilo em voga da prosa toscana de Boccaccio e inova ao introduzir palavras e frases originárias do dialeto napolitano, imprimindo “cor local” às suas narrativas, técnica que já implica em tradução cultural (CASO, 1992, p. 09).

Na história em prosa de Salernitano, o jovem casal Mariotto Mignanelli e Gianozza Saraceni, filhos de famílias rivais, residentes em Siena, na região Toscana, casam-se em uma cerimônia secreta realizada por um monge. Por causa de uma ofensa, Mariotto envolve-se em uma discussão e fere um cidadão, que morre em decorrência desse ferimento. Mariotto é, então, condenado ao exílio perpétuo e

proclamado um rebelde. Vai a Alexandria viver com um tio e deixa o seu irmão como informante em Siena. Para alegrar a filha, o pai de Gianozza, que desconhece o real motivo de sua tristeza, sugere que a jovem se case. Porém, ela recusa-se e diz preferir a morte ao casamento. Sem opção de escolha e para aplacar a impaciência do pai, Gianozza finge concordar com o casamento. Desesperada, ela vai até o monge, que sabe do seu segredo, e aconselha-se com ele. Na tentativa de ajudá-la, o monge prepara e envia a Gianozza uma poção sonífera, que a levará à morte aparente por três dias, e manda avisar Mariotto dos planos para reunir o casal. Gianozza é encontrada pelas empregadas e dada como morta. À noite, após o enterro na igreja, o monge e um companheiro retiram Gianozza da sepultura e levam-na para os aposentos do monge. Gianozza recupera-se e, após alguns dias, disfarçada de monge, parte para Alexandria.

A viagem leva alguns meses a mais do que o inicialmente previsto, devido às condições climáticas, entre outras causas. Mariotto, que havia sido informado pelo irmão da “morte” de Gianozza, parte para Siena e, disfarçado de peregrino, entra na cidade. É reconhecido, preso e decapitado. Gianozza, ao chegar em Alexandria, não encontra Mariotto, retorna a Siena e, ao descobrir as circunstâncias da morte de seu amado, resolve entrar para um convento e morre de desgosto (CASO, 1992, p.16-22).

Na construção da novela, Salernitano apresenta ao leitor um breve resumo da história, denominado “argumento”, e dedica a *novelle* ao Duque de Amalfi. Nesse argumento, o autor afirma que “Gianozza morre de pesar sobre o corpo de seu amado” (SALERNITANO, 1992, p. 16). No entanto, ao final da *novelle*, Salernitano altera os fatos e muda o anteriormente previsto: Gianozza não morre sobre o corpo de

Mariotto e se recolhe em um convento “com grande pesar, alimentando-se pouco e sem dormir, chamando incansavelmente por seu Mariotto, em pouco tempo morre de desgosto” (SALERNITANO, 1992, p. 22). Atribui ao destino os infortúnios do casal quando menciona que “aconteceu que a má sorte mudou todos os desejos presentes e futuros” (CASO, 1992, p. 17).

Na introdução de *Romeo and Juliet*, da edição Arden Shakespeare, Brian Gibbons (1997, p. 34) salienta que “Massuccio reforça na narrativa que os eventos da história aconteceram no tempo do autor”, o que denota que o italiano faz a adaptação cultural ao *Zeitgeist*.

A próxima versão da história de Romeu e Julieta, também em prosa, surge cinquenta e quatro anos após a versão de Salernitano, em 1530, com Luigi Da Porto, que já alude ao conceito de adaptação quando intitula seu texto *Historia novellamente ritrovata de due nobili amanti*. Nessa versão, os amantes, pela primeira vez, são chamados de Romeo e Giulietta e a ação é ambientada em Verona, no nordeste da Itália, na região do Vêneto, cuja paz era perturbada pelo feudo entre os Montecchi e Capelletti. Da Porto cria os personagens Marcuccio, Thebaldo e o conde de Lodrone (Páris, nas versões posteriores) e transpõe a narrativa para o tempo de Bartolommeo della Scala, afirmando que se tratava de uma história verídica, estratégia narrativa comum na época.

Na versão de Da Porto, o autor dedica a história à Lucina Savorgnano e afirma que ao ler a *novella*, o leitor perceberá que amantes se arriscam e cometem atos precipitados em nome do amor e que, em alguns casos, a insensatez pode conduzir à própria morte (DA PORTO, 1992, p. 24). É com a história de Da Porto e não com a

versão de Shakespeare, ao que tudo indica, que a lenda de Romeu e Julieta passa a ser creditada como uma verdade histórica. Essa transmutação da lenda em pseudo-realidade tem atraído muitos visitantes até a atualidade aos supostos lugares em que se passou a história do casal, como a tumba de Julieta sob o claustro de San Francesco al Corso, na Via del Pontiere, o balcão da casa de Julieta na Via Cappello, 27, e a casa de Romeu também na Via del Pontiere, em Verona. De fato, havia na Itália duas famílias rivais na política, de nomes Montecchi e Capelletti, no século XIII, mas apenas os Montecchi viviam em Verona. Os Capuletos eram de Cremona, noroeste da Itália, na região da Lombardia. (GIBBONS, 1997, p. 34). A conexão entre as duas famílias já ocorre na obra de Dante Alighieri, a *Divina Comédia* (1310-1321), no Purgatório, Canto VI: “Vê, ó negligente, Capuletos e Montéquios em permanente angústia [...]” (ALIGHIERI, 2004, p. 136). Nesses versos, as duas famílias são retratadas como exemplos de desavenças civis.

Da Porto também adapta a história do casal ao *Zeitgeist*. Romeu e Julieta se encontram durante as festas de Carnaval, comuns à época do autor, principalmente no sul da Europa. Peter Burke (1989, p. 206), no estudo *Cultura popular na Idade Moderna*, afirma que, durante as comemorações do Carnaval, “muito do que se pensava poderia ser expresso com relativa impunidade durante esta festividade [...] O Carnaval pode ser visto como uma peça imensa, em que as principais ruas e praças das cidades se convertiam em palco”. Os Capelletti são mencionados como anfitriões de uma dessas grandes festas quando Romeo Montecchi dirige-se à casa do inimigo de sua família, Antonio Capelletti, pai de Giulietta. Romeo comparece à festa mascarado e disfarçado de ninfa. É na adaptação de Da Porto que Romeo usa uma

máscara para entrar na festa na casa de Giulietta. Durante as comemorações do Carnaval, o povo “usava máscaras, algumas com narigões, ou fantasias completas”; os “mascarados muitas vezes tinham licença para irromper em casas particulares” e os “homens se vestiam de mulher e as mulheres de homens” (BURKE, 1989, 206-07).

Além da festa popular, Da Porto insere uma dança, também comum à época, durante o encerramento do baile. Para participar dessa dança, denominada *capello* ou *torch*, os bailantes deveriam formar um círculo, alternando damas e cavalheiros, mudando os pares à medida que a dança evoluía. É durante essa alternância de pares que Romeo se aproxima e, ao pegar a mão esquerda de Giulietta, esta lhe agradece, porque a mão do jovem à direita está fria, visto que seu parceiro de dança, Marcuccio, tem mãos sempre geladas, independentemente de se estar em “julho ou janeiro” (DA PORTO, 1992, p. 27). Em 1968, Zefirelli retoma esse motivo na adaptação fílmica de *Romeu e Julieta* de Shakespeare e apresenta o primeiro encontro do casal por meio de uma dança palaciana dançada em salões e festas particulares, a morisca, uma das danças mais mencionadas no século XV.

Em Da Porto, a partir do encontro do casal, os jovens se apaixonam à primeira vista. O autor também introduz a cena do balcão na casa de Giulietta onde os amantes se encontram, a qual, posteriormente, tornou-se famosa na versão de Shakespeare. Cabe ressaltar que, na versão de Da Porto, Giulietta acredita que a reconciliação entre as duas famílias pode ser efetivada com a união entre os dois jovens.

Após vários encontros no balcão, Romeo pede permissão à Giulietta para adentrar seu aposento, e esta rejeita o pedido, afirmando que ele só poderá fazer isso após a confirmação de seu amor na frente de frei Lorenzo. Sendo assim, os jovens se

casam em segredo, em cerimônia realizada pelo frei.

Em uma discussão de rua, Romeo mata Thebaldo Capelletti, primo de Giulietta; é banido para Mântua e deixa Pietro, criado de Giulietta, como informante em Verona. Visto que Giulietta já estava com dezoito anos e, em virtude da grande tristeza que trazia em seu semblante, seus pais, com o intuito de alegrá-la, decidem antecipar o casamento anteriormente arranjado com o conde de Lodrone. Giulietta recusa-se a casar e pede permissão para aconselhar-se com frei Lorenzo. Para evitar um escândalo, o frei resolve preparar-lhe uma poção que provocaria sua morte aparente por quarenta e oito horas. Promete retirá-la da cripta e ajudá-la a fugir para Mântua, disfarçada de monge. Ao mesmo tempo, uma carta escrita pela própria Giulietta sobre os planos da fuga seria enviada a Romeo.

Giulietta retorna à casa de seus pais e finge obediência. Comenta com a criada que não se casará contra a sua vontade e, em seguida, toma a poção misturada com água, conforme o combinado. Horas mais tarde, quando a criada a encontra deitada na cama completamente vestida para passeio, com as mãos cruzadas sobre o peito, logo se dá conta do acontecido. Todos pensam que Giulietta morreu por envenenamento.

A mensagem a Romeu não chega a tempo em Mântua, conforme o planejado. Romeo, ao ficar sabendo da morte de Giulietta por Pietro, tenta se matar com a espada, mas é impedido pelo criado. Retorna a Verona, disfarçado de camponês, carregando consigo um pequeno frasco de veneno. Chega a Verona à noite, abre a cripta e contempla o corpo de Giulietta. Toma o veneno e abraça a sua amada que acorda e pensa tratar-se de frei Lorenzo. Mas logo o equívoco é desfeito, e Romeo se

declara omissa e ainda consegue pedir desculpas a Giulietta por não ter tomado providências em tempo hábil. Nesse momento, frei Lorenzo entra na cripta, juntamente com outro frade, e depara-se com Romeo já morto e Giulietta com uma faca na mão, prestes a cometer suicídio.

Embora o suicídio de Giulietta não ocorra na versão de Da Porto, é nessa narrativa que a idéia do suicídio é introduzida. O frei tenta impedi-la e sugere levá-la a um convento. Giulietta, então, prende a respiração por um longo tempo, dá um grito e, em seguida, morre sobre o corpo do amante. Os guardas chegam, tentam interrogar o frei, que se nega a dar depoimento. O casal é sepultado, frei Lorenzo revela a verdade e as famílias se reconciliam.

Na narrativa de Da Porto, Giulietta morre junto a Romeu, diferentemente da versão de Salernitano. Segundo Gibbons (1997, p. 35), “o uso de várias descrições e incidentes por Da Porto desenvolve o interesse psicológico pela história do casal; o final pode ter sido influenciado pela história de Píramo e Tisbe, do IV livro das *Metamorfoses* de Ovídio”, visto que Píramo, ao imaginar, equivocadamente, que Tisbe estivesse morta, desembainha sua adaga e mergulha-a em seu coração. Tisbe, ao encontrar Píramo agonizando, também se suicida (BIERKEN, 2004, p. 156). Outro elemento digno de nota na narrativa, que vai ser questionado por Shakespeare, é que Da Porto, assim como Salernitano, atribui a morte do casal ao destino.

Em 1554, a história do casal é retomada por Matteo Bandello, considerado o novelista mais representativo da Renascença italiana, no segundo volume de sua obra *Novelle*. Nessa história, Bandello adverte o leitor sobre “A morte desgraçada de dois amantes muito infelizes que morreram um de veneno e outro de dor, com vários

incidentes” (BANDELLO, 1996. p. 25) e ainda alerta os jovens de que devem controlar seus desejos para não caírem em paixão intensa (BULLOUGH, 1957, p. 271). Bandello inova e insere a personagem da ama, que revela a Giulietta a verdadeira identidade de Romeo após o término do baile de Carnaval, repetindo a mesma cena de encontro do jovem casal de Da Porto. Giulietta “ansiosa por saber quem era o jovem ao qual já sentia pertencer inteira, chamou uma velha ama” (BANDELLO, 1996, p. 31). Após o casamento de Romeo e Giulietta, esta “decidiu confiar-se a uma velha que dormia em seu quarto e, apresentando-se a ocasião, contou à boa velha toda a história de seu amor” (BANDELLO, 1996, p. 34). A ama é sua confidente que, persuadida, torna-se mensageira entre o jovem casal e auxilia a moça a puxar a corda trazendo Romeo até o balcão do quarto de Giulietta.

Além dessas inovações, Bandello acentua a melancolia inicial de Romeo e descreve-o como um cortês, virtuoso, amável e também possuidor do que “enobrece a juventude, uma boa cultura literária” (BANDELLO, 1996, p. 27). O conde pretendente de Giulietta recebe o nome de Páris, o frei é chamado Lorenzo da Reggio, Pietro – criado de Giulietta na versão de Da Porto – torna-se criado de Romeo e Marcuccio é caracterizado como “um cortesão muito agradável e geralmente muito bem visto por suas frases brincalhonas e pelas coisas jocosas que sabia fazer [...] tinha sempre as mãos frias”, características também atribuídas ao personagem na adaptação de Da Porto.

A narrativa de Bandello também é ambientada em Verona e apresenta a rivalidade entre as famílias Montecchi e Capelletti. No início, Romeo apresenta-se melancólico pelo primeiro amor não correspondido, mas resolve atender ao conselho

de um amigo: “Começam as festas e as mascaradas pela cidade: vá a todas [...]” (BANDELLO, 1996, p. 27). Na tentativa de esquecer aquela que amava há mais de dois anos, Romeo decide acatar a sugestão do amigo e comparece à festa na casa do inimigo de sua família usando uma máscara, diferentemente da versão de Da Porto, na qual Romeo, além de usar a máscara, comparece à festa fantasiado de ninfa.

Lá conhece Giulietta quando se encontram durante uma dança denominada de “dança do chapéu”, enquanto em Da Porto o casal se encontra ao final da festividade. Bandello também usa o motivo da mão fria do par de Giulietta durante a dança. De imediato, Romeu e Giulietta se apaixonam e decidem casar-se em segredo, após o primeiro encontro. Frei Lorenzo concorda, acreditando “poder pacificar os Capelletti e os Montechi e obter ainda maiores graças do senhor Bartolomeo, que tanto desejava que as duas famílias fizessem as pazes para acabar com os tumultos em sua cidade” (BANDELLO, 1996, p. 34). O casamento é consumado nos jardins da casa de Giulietta.

Nessa versão, repete-se a cena da briga entre Romeo e Tebaldo. Após o assassinato de Tebaldo, Romeo esconde-se na cela de frei Lorenzo. Giulietta recebe a notícia de que deverá se casar com o conde Páris. Após aconselhar-se com frei Lorenzo, bebe uma poção preparada por ele, mas antes se questiona sobre os horrores da morte, motivo expandido depois em Shakespeare:

Aproximando-se então a hora do alvorecer em que deveria ingerir a água com o pó, Tebaldo começou a aparecer em sua imaginação ferido na garganta, todo ensangüentado. E pensando que ao lado dele e talvez por cima seria sepultada [...] teve um calafrio e todos os seus pêlos arrepiaram-se pelo corpo, pondo-se a tremer de medo.[...] Ficou com tanto medo que não sabia o que fazer; depois, recuperando parte da coragem dizia a si mesma: “Ai de mim, que faço eu?”. (BANDELLO, 1996, p.

48)

O mensageiro de frei Lorenzo, incumbido de comunicar o plano idealizado pelo frei, fica detido em um monastério franciscano por causa da epidemia da peste que se alastrara na redondeza. Em Bandello, a carta relatando os planos para juntar o casal foi escrita pelo frei e não por Giulietta como em Da Porto. Pietro avisa Romeo da “morte” de Giulietta e retorna a Verona a fim de providenciar ferramentas para abrirem o túmulo. Romeo escreve uma carta ao seu pai relatando toda a história entre ele e Giulietta e pede perdão por ter se casado sem sua permissão.

Parte então para Verona, disfarçado de alemão, levando consigo um frasco de veneno. Ao chegar em Verona, entrega a carta a Pietro e confessa a ele que adquiriu o veneno com um certo homem de Spoleto. Romeo confirma-lhe que bebeu a poção “alegremente e de bom grado para morrer aqui ao lado desta que em vida tanto amei [...] sinto a morte que se aproxima, pois reconheço o veneno da água mortífera envenenando os membros e me pesando por inteiro” (BANDELLO, 1996, p. 55). Solicita a Pietro que saia e feche o sepulcro.

Romeo abraça Giulietta que, ao acordar, não o reconhece de imediato e pensa que frei Lorenzo, transtornado pela lascívia, perdeu as referências de sua posição de consultor espiritual: “Ah, frei Lorenzo, esta é a confiança que Romeu tinha no senhor? Afaste-se de mim [...]” (BANDELLO, 1996, p. 55). Bandello, ao que tudo indica, não insere essa cena como comicidade, visto que a imagem do clérigo como sedutor é recorrente nas elaborações literárias de contos populares, particularmente nas histórias italianas de Boccaccio e Bandello (BURKE, 1989, p. 180).

Assim que Giulietta percebe tratar-se de Romeo, o casal troca jura de amor.

Romeo arrepende-se de ter matado Tebaldo e pede à sua amada que ela não cometa suicídio. Frei Lorenzo, acompanhado de um outro frade, chega ao túmulo, encontra Pietro e depara-se com Romeo morto. Oferece à Giulietta abrigo em um convento; porém, após um longo discurso, a jovem, “anulando então os espíritos da vida, com Romeu no colo, sem nada dizer morreu”, consumada por sua dor e tristeza (BANDELLO, 1996, p. 59-60). Os dois frades e Pietro pensam que ela apenas desmaiou e tentam reanimá-la. Os guardas chegam e prendem todos. Os Capelletti e Montecchi fazem as pazes e os amantes são enterrados juntos e sobre a sepultura dos dois amantes é gravado o epitáfio:

Acreditava Romeu que sua bela amada
estivesse morta e mais viver não suportou,
e no colo dela o fio da vida cortou
com a chamada “água de serpente”.
Quando ela soube do caso,
chorando, para seu senhor se voltou
enquanto pôde sobre ele se lamentou,
Imprecando contra céus e estrelas.
Vendo depois a vida, ai de mim, fugir,
Mais morta que ele, mal falou: – Ó Deus,
Concedei-me ao meu senhor seguir:
Só isso rogo, busco e apenas desejo,
Onde ele vá, possa eu também ir.
E assim dizendo de pura dor morreu.
(BANDELLO, 1996, p. 61)

Apesar de Bandello afirmar que as famílias firmaram a paz, isso dura muito pouco, pois segundo Wataghin (1996, p. 21), Bandello coloca “um limite ao poder

prático e pacificador do nobre exemplo: “*Il che fu cagione che fra i Montecchi e Capelletti si fece la pace, ben che non molto poi durasse*” (O que foi razão para que os Montecchi e os Capelletti fizessem as pazes, se bem que por pouco tempo).

Bandello apresenta a dimensão erótica do amor entre Giulietta e Romeo, dimensão totalmente ausente na história de Da Porto. Acrescenta ainda na sua história o tema do horror, cujo questionamento por parte de Giulietta é inexistente nas histórias analisadas anteriormente. A narrativa de Bandello alcançou maior popularidade que a versão de Da Porto, apesar de ser mais prolixa.

A narrativa de Romeu e Julieta chega em terras francesas no ano de 1559, por meio do escritor francês Pierre Boaistuau com a obra *Histoires Tragiques, Extraictes des Oeuvres Italiennes de Bandel* (*Histórias trágicas, excertos das obras italianas de Bandello*). Nesse livro, Boaistuau insere a história do casal sob o título de *Histoire Troisième, De deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse* (*A terceira história, de dois amantes, um que morreu envenenado e o outro, de tristeza*). O autor apropria-se da versão de Bandello e a adapta, embora afirme no título que se trata de uma tradução do italiano Bandello. Boaistuau menciona no *Advertissement au lecteur* (Aviso ao leitor) que “não seguiu à risca o estilo do italiano por considerá-lo rude e parco e que deu uma nova forma à história” (MUNRO, 1908, p. xxxv). Segundo Gibbons (1997, p. 36), “nesta versão há muitos acréscimos de moralização e sentimentalismo”.

Em Boaistuau, a cena de Romeu comprando veneno do boticário é ampliada, uma vez que em Bandello ela não fica evidente. Romeu morre antes de Julieta acordar, motivo retomado por Shakespeare, ao contrário das versões anteriores. O

autor introduz o suicídio de Julieta quando ela se recusa a deixar a tumba após o criado e o frei retirarem-se ao ouvir um barulho. Os corpos são colocados sobre uma plataforma pública, e o príncipe faz um interrogatório. As famílias se reconciliam e os amantes são sepultados em um túmulo suntuoso. O frei e o criado são presos; posteriormente, o primeiro explica todo o ocorrido a fim de provar a sua inocência, e ambos são soltos; a ama é banida; o boticário, torturado e enforcado (BULLOUGH, 1957, p. 274-75).

Da França, a narrativa de Romeu e Julieta chega à Inglaterra com o poema narrativo de Arthur Brooke, *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet written first in Italian by Bandell, and nowe in Englishe by Ar. B.*, (*A trágica história de Romeu e Julieta, escrito por primeiro em italiano por Bandello, e agora em inglês por Arthur Brooke*), publicado em 1562. Segundo a maioria dos críticos shakespearianos, essa versão de Brooke é considerada a fonte direta de Shakespeare.

Composto de 3 020 versos, o poema de Brooke foi publicado primeiramente pelo editor Richard Tottel (ou Tothill). Somente três cópias dessa edição são conhecidas. Apesar de referir-se à versão de Bandello, Brooke faz uma adaptação em verso da narrativa em prosa de Pierre Boaistuau. Além do texto-fonte francês, Brooke recebe influências do poema *Troilus and Criseyde* (1385?-90), de Geoffrey Chaucer, considerado um dos maiores poemas narrativos da Idade Média na língua inglesa, constituído por 8 239 versos, o qual também ecoa em *Romeu e Julieta* de Shakespeare (GIBBONS, 1997, p. 36).

Embora Gibbons afirme que a tradução de Brooke segue a de Boaistuau, na verdade a versão de Brooke intensifica o cunho moralizante, o que denota que a

narrativa de Romeu e Julieta sempre passou por adaptações ao longo de sua trajetória. Brooke faz acréscimos, cortes e modificações, enfatiza a fatalidade e a interferência dos fados, reprova o desrespeito à autoridade e aos conselhos dos pais. Ainda condena o aconselhamento com frades supersticiosos, aprofunda a caracterização e acentua a comichão na ama, além de mostrar sua indignação em relação às aventuras para saciar desejos carnaais. Atribui outro nome à personagem Marcuccio, que passa a ser chamado de Mercutio.

Brooke introduz seu poema narrativo com um *Address to the Reader* (*Nota ao leitor*) que expressa suas intenções e seu entendimento a respeito da história dos amantes infelizes. Depois da invocação a Deus ao invés de às musas, Brooke faz um elogio ao homem que sabe se conter em relação aos prazeres da carne, o que revela o cunho moralizante que imprimiu à narrativa. Na sequência, no argumento em forma de soneto petrarquiano, ou seja, composto em quatorze versos, cada um com cinco sílabas fortes, divididas em uma oitava e um sexteto, Brooke condena a atitude do jovem casal que se casou às escondidas com o consentimento de um frade e que continuou a se encontrar às escondidas à noite, por três meses, antes do episódio da morte de Teobaldo, o que gerou o exílio de Romeu.

Brooke condena ainda os conselhos de “alcoviteiras bêbadas” e de “frades supersticiosos”, que, segundo o autor, experimentam todas as aventuras do perigo para atingir sua desejada luxúria, e condena a confissão auricular – chave para toda prostituição e traição – para propiciar os objetivos, desrespeitando o honrado nome do casamento legal para acobertar a vergonha dos encontros roubados, finalmente, por todos os meios da vida desonesta, apressando a mais infeliz das mortes

(HELIODORA, 2004a, p. 8). Brooke, portanto, condena o casal de amantes infelizes, escravizado pelo desejo desonesto, por desrespeitar as linhas de conduta que excluía as escolhas individuais e a livre opção.

Além de atribuir cunho moralizante em seu poema, Brooke também introduziu a cena entre Romeu e a ama, quando ela o procura para dar notícias de Julieta e a cena entre a ama e Julieta no arranjo do casamento.

Diversos críticos argumentam que o poema narrativo de Brooke apresenta excessos de descrição, discursos prolixos e didáticos, descrições exageradas, sentimentos artificiais. Apontam ainda as caracterizações que Brooke deu a Romeu, como um tosco nos sentimentos de amor, e a Julieta, como uma garota ardilosa (MUNRO, 1908, p. 1viii-1ix; HELIODORA, 2004a, p.7-8). Na ótica de Brooke, Julieta é representada como uma garota astuta, atraente, ardilosa, leviana e dissimulada, que engana e não segue as instruções de sua mãe. Para o autor, ela chega a cometer o ato imperdoável de persuadir Páris a cortejá-la por uns dias, após o exílio de Romeu, como demonstrado nos versos 2263-76⁴. Brooke culpa Julieta pelos infortúnios que acometem o casal de amantes. Percebe-se que *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*, de Brooke, torna-se um porta-voz da moralização com atmosfera melodramática. Essa moralização será subvertida por Shakespeare, como veremos na sequência, no subcapítulo que versará sobre a criação poética do bardo.

Segundo críticos shakespearianos, além da versão de Brooke, considerada fonte primária de Shakespeare, outras obras podem ter servido de fontes secundárias

⁴ Para ilustrar as minhas considerações críticas, transcrevo aqui os versos da versão em língua inglesa: He craves of Capulet that he may straight go see / Fair Juliet; whereto he doth right willingly agree. / The mother, warned before, her daughter doth prepare; / She warneth and she chargeth her that in no wise she spare / Her courteous speech, her pleasant looks, and comely grace, / But liberally to give them forth when Paris comes in place: / Which she as cunningly could set forth to the show, / As cunning craftsmen to the sale do set forth their wares on row; / That ere the County did out of her sight depart, / So secretly unwares to him she stole away his heart, / That of his life and death the wily wench had power. (BROOKE, 1908, p. 84)

ao bardo, como *Rhomeo and Julietta*, escrita em 1567 por William Painter, cuja história sobre o casal de amantes foi publicada pela primeira vez no segundo volume de *Palace of Pleasure*. Segundo Munro (1908, p.1xii), Painter não utiliza as inovações incluídas por Brooke e "adere persistentemente à versão francesa de Boaistuau", o que indica que o autor traduziu do francês para o inglês.

Além dessa fonte secundária, Shakespeare pode ter se utilizado de outras, como *Posies*, de 1575, uma adaptação de George Cascoigne; *Troilus and Criseyde*, de Geoffrey Chaucer, escrita aproximadamente em 1385 e considerada modelo para a estratégia dos motivos recorrentes; *The Parliament of Fowles* (1372?-1386), também de autoria de Chaucer, provável fonte da fala de Mercúcio no Ato I, cena iv, ao comentar o sonho de Romeu, quando oferece uma visão alternativa do amor romântico em seu discurso sobre a Queen Mab, rainha das fadas no folclore inglês. Em *Romeu e Julieta* de Shakespeare, Queen Mab é a parteira das fadas e também a responsável por levar os homens a terem sonhos íntimos. Acrescenta-se também *Complaint of Rosamund*, de Samuel Daniel, de 1592, fonte da descrição do corpo de Julieta na tumba (BULLOUGH, 1957, p. 275; GIBBONS, 1997, p. 36). Outros teóricos apontam também que os textos da tradução francesa e italiana serviram de fontes para o bardo.

Essas considerações críticas de Tavares encontram respaldo no segundo capítulo, onde traçamos a trajetória da história de Romeu e Julieta desde a tradição oral até Shakespeare. Conjectura-se, ainda, que Shakespeare pode ter tomado de empréstimo detalhes da tradução de John Eliot, de 1593, da narrativa de Guillaume du Bartas – fonte do discurso dos amantes que inclui as referências ao rouxinol e à

cotovia no Ato III, cena v —, e a seqüência de sonetos *Astrophil and Stella*, escrita aproximadamente em 1582, por Sir Philip Sidney, fonte dos colóquios amorosos e da adaptação da cena do balcão ao palco elisabetano, se bem que a cena do balcão já aparece em Da Porto (GIBBONS, 1997, p. 37-77).

2.2 SOBRE *ROMEO AND JULIET* DE WILLIAM SHAKESPEARE

Na trajetória da narrativa de Romeu e Julieta, desde a Itália até chegar à Inglaterra através da França, todos os autores que retomaram essa história dos amantes infelizes contribuíram com novas vozes na polifonia textual desta que, posteriormente, tornou-se uma das obras mais populares de William Shakespeare: *Romeo and Juliet*. Cada texto pode ser considerado um palimpsesto, na terminologia de Genette, com mudanças no nível de enredo e detalhes dos diversos autores que retrabalharam a história de Romeu e Julieta, diferentemente da obra de Shakespeare, que introduz na história uma nova cosmovisão com uma nova temática, novos enfoques e nova moral.

A criação poética de Shakespeare, além de atualizar o tema da narrativa em *Romeu e Julieta*, “marca um momento extremamente fecundo, e de inestimável importância na evolução e mudança do pensamento ocidental, instaurando idéias e conceitos que atravessaram séculos, e ainda não esgotaram seu prazo de validade” (CAMATI, 2008, p. 134).

Romeu e Julieta é a mais lírica das tragédias de Shakespeare. Embora existam várias especulações a respeito da data da composição, segundo alguns críticos, é provável que a peça tenha sido escrita em 1596, data do início do período

lítico de Shakespeare. Aproximadamente no mês de março de 1597, a peça foi apresentada no palco e, nesse mesmo ano, aparece a edição *in-quarto* (Q1). A segunda edição (Q2) surge em 1599. Outras edições apareceram como o Q3, em 1609, Q4, em 1622, e Q5, em 1637. A edição *in-folio*, ou seja, livros cujos cadernos são obtidos dobrando-se ao meio a folha de impressão, que comporta quatro páginas, duas de cada lado, é de 1623. Nessa edição, reuniram-se trinta e seis peças do bardo. Posteriormente, as novas edições *in-folio* sofreram o acréscimo de mais peças do poeta, o que, segundo Marlene Soares dos Santos, evidencia que “Shakespeare é o único autor morto que continua a produzir” (SANTOS, 2008, p. 174).

Em *Romeu e Julieta*, Shakespeare mostra um novo mundo com a nova cosmovisão do Renascimento. De um contexto até então preso a princípios e conceitos pré-estabelecidos, o homem passa para um mundo em que o indivíduo é capaz de formular e desenvolver seu próprio pensamento. Segundo Camati (2008, p. 134), “esta nova maneira de ver e pensar o mundo que Shakespeare dramatiza em suas peças só foi possível graças a determinadas condições e circunstâncias da época em que ele viveu e escreveu”.

2.2.1 Transformações genéricas e formais dos textos-fonte

A história de Romeu e Julieta passou por várias transformações de gênero e forma – das novelas de Salernitano, Da Porto e Bandello ao poema narrativo de Brooke, até chegar à tragédia lírica de Shakespeare, que realiza a transformação das fontes em poesia dramática.

Em *Romeu e Julieta*, Shakespeare utiliza a poesia como forma dominante, e a prosa como forma subordinada, conforme as convenções da época. Os diálogos entre o casal, considerando-se que a hierarquia social nas peças de Shakespeare também se estabelece a partir da linguagem, são exemplos do poder poético do bardo. Ele se utiliza de versos brancos, ou seja, sem rima, compostos de pentâmetros iâmbicos — linhas decassílabas de palavras com cinco acentuações, obedecendo à ordem de uma sílaba breve seguida de uma longa — nas personagens trágicas, como nos diálogos entre Romeu e Julieta. Para as personagens cômicas ou de baixa condição social, como a ama, recorre à prosa (SANTOS, 2008, p. 171).

Para adequar a narrativa ao gênero dramático, Shakespeare faz a compressão do tempo da ação da obra de Brooke de nove meses para seis dias. Os amantes encontram-se no domingo, casam-se na segunda-feira e passam a noite juntos. Na terça-feira de manhã, Romeu parte para o exílio. Ainda na terça, o pai de Julieta antecipa a data do casamento para quarta-feira. Julieta é encontrada desfalecida e é dada como morta no mesmo dia. É enterrada também na quarta-feira. Na quinta, Romeu recebe a notícia do acontecido com Julieta e compra o veneno. Na sexta-feira de madrugada, Romeu retorna a Verona e dirige-se ao jazigo dos Capuletos onde toma o veneno; em seguida, Julieta acorda e comete suicídio antes do amanhecer. A compressão do tempo também confere maior verossimilhança à narrativa, uma vez que permite a Shakespeare introduzir o motivo da precipitação e dos erros humanos. E, segundo Heliodora (2004a, p. 09), “nada tão magistral quanto a redução do tempo da ação [...], durante os quais a intensidade da emoção e a brevidade do tempo impedem que haja algum esclarecimento salvador”.

O motivo da precipitação na construção da tragédia atua como *Leitmotif*, pois há uma série de fatores que antecipam a ação e que se tornam fatais no desencadeamento da ação trágica, entre eles o casamento de Romeu e Julieta, uma vez que, segundo Heliodora (2004a, p. 10), “o amor amadurece em um instante a menina Julieta e, desde o primeiro momento, nem ela e nem Romeu têm qualquer dúvida a respeito do seu amor, muito embora ambos tenham consciência do perigo que representa para eles o ódio familiar – consciência esta que sem dúvida serve para torná-los ainda mais precipitados em sua emoção”. Aponta-se ainda a antecipação do casamento de Julieta com Páris, a solução de Frei Lourenço para ajudar o casal e a decisão de Romeu de tirar a própria vida ao saber do acontecido com Julieta.

Shakespeare ainda insere a técnica da prefiguração (*foreshadowing*). As premonições das personagens são exemplos de ironia dramática, visto que os leitores/espectadores estão cientes do desfecho da trama o que, segundo Pavis (2005, p. 215), significa que “o espectador sempre tem uma posição de superioridade em relação ao que é mostrado em cena”, pois sempre sabe mais do que está acontecendo ou vai acontecer que as próprias personagens. Entre várias prefigurações, destacam-se o Prólogo, os sonhos e os pressentimentos que deixam entrever o que está por acontecer, como a dúvida que atravessa a mente de Romeu, quando se prepara para entrar no salão dos Capuletos no Ato I, cena iv, e o pressentimento de que “[...] algo que, ainda preso nas estrelas, / Vá começar um dia malfadado / Com a festa desta noite, e ver vencido / O termo desta vida miserável / Com a pena vil da morte inesperada” (SHAKESPEARE, 2004, p. 50). Essa mesma idéia surge novamente quando Romeu, em sua última fala antes da morte, no Ato V,

cena iii, menciona: “Eu hei de repousar por todo o sempre, / E libertar da maldição dos astros / A carne exausta” (SHAKESPEARE, 2004, p. 169). Nesse momento, Romeu questiona-se sobre a força do destino. Na época elisabetana, ainda sobreviviam crenças entre o povo no que se referia à influência das estrelas no destino da humanidade; no entanto, Shakespeare questiona essas crenças como veremos no próximo subcapítulo.

Julietta, separando-se de Romeu, depois da noite do casamento, tem um “pressentimento na alma”, no Ato III, cena v, e parece ver Romeu como um cadáver: “Meu Deus, só sou vidente para o mal! / Parece-me que o vejo, bem distante, / Como um morto, no fundo do caixão” (SHAKESPEARE, 2004, p. 126). Além desses prenúncios, destaca-se o momento em que o frei, ao colher flores, no Ato II, cena iii, pondera sobre os perigos da precipitação:

No sumo desta flor, pra quem procura
Mata o veneno, e o remédio cura.
Se cheirada, é propícia a compleição;
Provada, pára o senso e o coração.
Dois reis postos têm presença igual,
Em planta e homem ‘stão a graça e o mal;
Quando a parte pior é que se adianta
Logo o cancro da morte come a planta.
(SHAKESPEARE, 2004, p. 74)

Assim como Bandello, Shakespeare insere o horror no solilóquio de Julieta no Ato IV, cena iii, no qual ela expressa seus receios ao visualizar a tumba escura: “E se depois de ser posta no túmulo / Eu me acordar muito antes que Romeu?/ [...] Isso me

apavora! / Morrerei sufocada no jazigo / Em cuja boca o ar puro não penetra [...]” (SHAKESPEARE, 2004, p. 146).

Diferentemente das versões anteriores, Shakespeare inclui mensageiros na narrativa dramática. Essa estratégia torna-se presente na peça, como no momento em que Romeu, Benvólio e Mercúcio ficam sabendo da festa na casa de Julieta pelo criado dos Capuleto. Ou então, no instante repleto de comicidade no Ato II, cena iv, quando a ama, acompanhada do criado de Julieta, procura Romeu a pedido desta e aproxima-se de Mercúcio e Benvólio. Ao avistarem-na, um deles grita: “Vela à vista!”, em alusão à vestimenta da ama e, ainda nessa hora, a ama, ao avistá-los, deseja-lhes bons dias. Mercúcio responde: “Que Deus lhe dê uma boa noite, bela dama”. A ama pergunta: “É boa-noite?” Mercúcio, com muita ironia, responde: “Nada menos do que isso, pois o safado do ponteiro do sol está neste momento cobrindo a marca do meio-dia” (SHAKESPEARE, 2004, p. 83). A ama, como mensageira, também traz à Julieta as notícias da morte de Teobaldo e do exílio de Romeu.

2.2.2 Tradução para o imaginário cultural da modernidade: novos enfoques, temática e moral

O gênio de Shakespeare se revela em *Romeu e Julieta* ao revitalizar e transformar o poema narrativo de Brooke, introduzindo uma dinâmica diferente na história do casal. Já na abertura da peça, introduz as personagens principais e apresenta as personalidades e ações contrastantes que dão movimento imediato ao enredo. A alternância da vida pública e privada desperta interesse na inter-relação dos dois temas principais da peça: o feudo das famílias e o curso do amor.

Ao apropriar-se da história, Shakespeare aprofunda a caracterização e altera a função desempenhada por diversas personagens. Mercúcio, por exemplo, que desempenha um papel insignificante nos textos-fonte, torna-se um dos personagens principais no texto de Shakespeare. Ele representa o cinismo social da juventude, principalmente quando revela, no solilóquio sobre a Queen Mab no Ato I, cena iv, uma visão alternativa, enfatizando os aspectos do erotismo e da paixão, oferecendo um contraste à visão idealizada do amor romântico: “Assim cavalga ela [Queen Mab] pela noite / E, atravessando o cérebro do amante, / Faz nascerem ali sonhos de amor [...]” (SHAKESPEARE, 2004, p. 48).

Além de ampliar e redirecionar diversas cenas, como a reação de Teobaldo contra a presença de Romeu na festa na casa de Julieta, o encontro cheio de lirismo entre Romeu e Julieta na casa dos Capuleto, a morte de Mercúcio, a morte de Teobaldo após o assassinato de Mercúcio, o acordo entre Capuleto e Páris e a morte de Páris na tumba, o bardo aprofunda a psicologia das personagens. Diferentemente das outras fontes, Shakespeare valoriza personagens secundárias, como a ama de Julieta, e insere comicidade na tragédia lírica. Esta, com sua rudeza, em contraposição à delicadeza de Julieta, representa a memória das reminiscências da família Capuleto, quando a infância de Julieta é recontada pela personagem no Ato I, cena iii. Assim como a ama, frei Lourenço é dotado de uma voz dissonante, engajado em um discurso repleto de potencial subversivo.

As mulheres em Shakespeare tendem a transcender os limites de sua condição dentro do sistema patriarcal. O dramaturgo “mostra presciência em relação à insatisfação das mulheres diante dos estereótipos que lhes eram impostos: ele deu,

muitas vezes, vez e voz à mulher, pois soube compreender as fraquezas e potencialidades humanas independente de sexo, classe social e raça” (CAMATI, 2008, p. 141).

É dentro dessa ótica que observamos a caracterização de Julieta em Shakespeare. O poeta reduz a idade da jovem de 16 anos para 14 e retira o cunho pejorativo atribuído a ela por Brooke: ao invés de uma garota ardilosa e sem escrúpulos, ela é retratada como uma jovem determinada e centrada em seus propósitos. “A ousadia de Julieta é reconhecida universalmente pelos críticos: ela questiona a autoridade paterna e se recusa a seguir os códigos sancionados pela estrutura normativa do patriarcalismo, priorizando sua identidade pessoal em detrimento da social” (CAMATI, 2007, p. 141). Com isso, Shakespeare valoriza a mulher, pois é Julieta quem rompe todos os laços com a família e a sociedade.

No tocante a Romeu, comparando-o às fontes anteriores, o jovem também se transforma ao conhecer Julieta. No início, mostra-se apaixonado por Rosalina; suas falas estereotipadas seguem a convenção do amor cortês e/ou cavalheiresco, o amor idealizado muitas vezes apresentado por vários autores de um modo convencional. Romeu escreve poesias e deleita-se com o sofrimento, as lágrimas, o sigilo e o isolamento. Ele fala em dísticos rimados e floreados, poucas vezes encontrados nos versos brancos de Shakespeare (GIBBONS, 1997, p. 43). Segundo Santos (2008, p. 196), “o jovem Romeu aparece como um enamorado tipicamente petrarquiano, passando as noites em claro e solitário, suspirando pelo amor não correspondido de Rosalina”; porém, a partir do momento em que conhece Julieta, sua fala se transforma – ele mostra-se capaz de inventar um novo discurso que se afasta do convencional.

Segundo Northrop Frye (1999, p. 46), “o escritor original não é aquele que concebe uma história nova – não existem histórias novas, na verdade –, mas aquele que conta uma das histórias mais famosas do mundo de uma maneira nova”. Assim faz Shakespeare ao iniciar o processo de mudança de enfoque já a partir do Prólogo, quando argumenta que a tragédia que envolve o casal romântico não é obra do destino, mas fruto de erros humanos e da irracionalidade do conflito entre as duas famílias. Dessa forma, dá ênfase às ações humanas, uma vez que o homem é a chave de seu próprio destino.

No quarto verso do Prólogo, através de um jogo de palavras em torno do vocábulo “civil”, Shakespeare alude à barbárie da guerra civil que sacrifica vítimas inocentes, uma vez que a própria comunidade civil mancha suas mãos de sangue, esquecendo-se de todos os princípios de civilidade, como observa Heliodora (2004b, p. 131): “toda a obra clama [Romeu e Julieta] contra os males da guerra civil, do conflito que desagrega a própria comunidade”.

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.⁵
Dos fatais ventres desses inimigos
Nasce, **com má estrela**, um par de amantes,
Cuja derrota em trágicos perigos
Com sua morte enterra a luta de antes.
A triste história desse amor marcado
E de seus pais o ódio permanente,

⁵ Para ilustrar as minhas considerações críticas, transcrevo aqui os versos em destaque da versão em língua inglesa:

From ancient grudge break to new mutiny, / **Where civil blood makes civil hands unclean**, / From forth the fatal loins of these two foes / A pair of star-cross'd lovers take their life [...] (SHAKESPEARE, 1997, p. 81, minha ênfase).

Só com a morte dos filhos terminado,
 Duas horas em cena está presente.
 Se tiverem paciência para ouvir-nos,
 Havemos de lutar por corrigir-nos.
 (SHAKESPEARE, 2004, p. 19, minha ênfase)

Ironicamente, Shakespeare repete o que encontrou nas fontes, ou seja, a menção do par de amantes, de má estrela, marcados pela fatalidade por terem nascido das entranhas de dois arquiinimigos, mas neutraliza a ênfase no destino, já desacreditado, segundo a cosmovisão renascentista. De acordo com Heliodora ao comentar sobre *Romeu e Julieta*:

William Shakespeare, como sempre, é o apaixonado defensor da vida e dos que amam, amando-se: a tragédia é cheia de imagens de noite, dia, estrelas, e no soneto inicial Romeu e Julieta são chamados de *star-crossed lovers*, ou seja, amantes cortados em sua trajetória pelas estrelas. Porém, a má estrela que os mata, como fica muito claro ao longo de toda a ação, é o ódio gratuito e destrutivo entre Montéquios e Capuletos: todos os defensores da vida e do amor são sacrificados pelo ódio. (HELIODORA, 2004b, p. 131).

Segundo Victor Kiernan, as contendas familiares, como as de Verona, ainda eram endêmicas e problemáticas na Escócia do final do século XVI e também existiam no País de Gales. É desse ponto de vista que o Prólogo para Kiernan resume o tema da peça:

Amor e ódio estão ligados, e os amantes são o sacrifício necessário para que a paz seja restaurada. A briga entre as duas famílias anuncia, mais vivamente do que qualquer outra coisa, a obsolescência que atinge costumes e valores. Sejam quais forem as alusões à ‘falha trágica’ no amor de Romeu e Julieta, a verdadeira falha

encontra-se na sociedade e em suas falsidades. (KIERNAN, 1999, p. 205)

Shakespeare, portanto, desde o início de *Romeu e Julieta*, dispensa a artificialidade, a moralização e os discursos ornamentais do poema narrativo de Arthur Brooke, considerado sua fonte principal, e insere uma nova ordem, visão e moral, adaptando a temática do casal à cosmovisão de sua época. “Muitas das personagens de Shakespeare representam esse espírito renascentista: ambas, tanto as masculinas quanto as femininas, se rebelam contra idéias e valores obsoletos, e se firmam na sua determinação de pensar e agir de acordo com sua própria consciência individual” (CAMATI, 2008, p. 134).

O amor entre Romeu e Julieta traz no contexto da peça um mundo novo, habitado por uma outra concepção das relações entre os indivíduos e a sociedade. O casamento por amor, e não mais por imposição dos pais, e a subversão de Julieta contra o autoritarismo do pai trazem um novo *status quo* ao indivíduo.

A noção de amor elaborada em *Romeu e Julieta* define uma concepção particular das relações entre indivíduo e sociedade, estando subordinada a uma imagem básica da cultura ocidental – a do indivíduo liberto dos laços sociais, não mais derivando sua realidade dos grupos a que pertença, mas em relação direta com um cosmos composto de indivíduos, onde as relações sociais valorizadas são relações interindividuais. O amor é visto como uma relação entre indivíduos, no sentido de seres despidos de qualquer referência ao mundo social, e mesmo contra este mundo. (CASTRO; ARAÚJO, 1977, p. 131)

Em Brooke, os amantes desobedeceram aos pais e, por isso, foram castigados. Shakespeare retira o cunho moralizante, atualiza a narrativa e conta a história sob um outro enfoque, subvertendo a moral tradicional. Com isso, o bardo

exime os amantes de culpa, uma vez que o sentimento que os une é intenso e natural. Para Shakespeare, os amantes não merecem castigo; a tragédia se precipita devido à intolerância de ambas as famílias e aos erros humanos.

Dessa forma, com suas idéias progressistas, Shakespeare submete a sociedade a uma reflexão sobre as brigas entre famílias, ainda bastante comuns em sua época, e mostra um novo mundo na sua tragédia lírica – um admirável mundo novo.

2.2.3 Inserção de elementos da cultura popular

Shakespeare era um dramaturgo popular na sua época. Críticos, ao longo dos séculos, retiram-no dessa posição e elevam-no ao estatuto mítico de “bardo”, designação para referenciar o poeta como expoente do cânone literário. Na verdade, o poeta não pertencia à elite e não era nobre. Shakespeare e seu grupo de atores possuíam a visão do que era alta e baixa cultura. Como atores, interpretavam papéis variando de aristocratas a bufões. Eles se utilizavam de uma linguagem que variava de rima à prosa aos gracejos e insultos. Essa mobilidade de diferentes perspectivas contribuía para o dinamismo de suas histórias e a popularidade de suas peças (SHAUGHNESSY, 2007, p. 7-8).

Na esteira de Shaughnessy, o teatro elisabetano forma-se com base em um amálgama de tradições. De um lado, tem-se o teatro de corte apresentado à elite; de outro, o teatro de rua, eminentemente popular uma vez que era para ser consumido pelas classes menos favorecidas da sociedade. Sobre essa hibridização cultural, Burke (1989, p. 291) afirma que, no início da Idade Moderna, ou seja, por volta de

1500, “a cultura popular era uma cultura de todos: uma segunda cultura para os instruídos e a única cultura para todos os outros”. Isso se evidencia diante do fato de que o número de entretenimentos populares durante os reinados de Elizabeth Tudor (1533-1603) e James Stuart (1566-1625) foi rico: no campo, as festas religiosas e os ritos sazonais; na capital, espetáculos como os *pageants*, organizados sobre plataforma, em carroças que se locomoviam por diferentes pontos da cidade, ou montados em pórticos de entrada das cidades, monumentos ou fontes; nas cidades, de modo geral, e nas propriedades da nobreza, as viagens, especialmente de Elizabeth I, em meio a grandes folguedos e encenações; nas feiras e nos mercados, os festejos onde negócios, entre eles as vendas, por charlatães e mascates, de remédios miraculosos, bugigangas, baladas, panfletos e livrinhos de amor e religião, misturavam-se a espetáculos de marionetes, música, comilança e encontros amorosos (RESENDE, 2007, p. 57).

Dentro desse panorama, Shakespeare escreveu suas peças incluindo elementos da cultura popular por meio de personagens marcantes, ação dinâmica e linguagem adequada para divertir o público, como em *Sonho de uma noite de verão* (*A midsummer night's dream*, 1595-96) e *As alegres comadres de Windsor* (*The merry wives of Windsor*, 1597-98). *Romeu e Julieta* não foge à regra; o dramaturgo traz características dessa cultura popular, como a personagem que representa a ama de Julieta a qual, segundo Resende (2006, p. 13), “parece ser o modelo de Mother Bunch⁶”.

A ama de Julieta também apresenta características que a aproximam de Mother Bunch no Ato II, cena v, ao exercer o papel de alcoviteira com bastante

⁶ Mother Bunch: personagem popular no período elisabetano, com linguajar e filosofia de vida próprios. Essa personagem era encontrada em panfletos e contava e fornecia orientações sexuais às moças.

comicidade: “Vai à Igreja; eu vou pra outro lado / Buscar a escada com que o seu amor / Vai subir, pelo escuro, até o ninho, / Trabalho eu pra você ter prazer; / Mas de noite é você quem vai gemer” (SHAKESPEARE, 2004, p. 92-93). Para Kiernan (1999, p. 204), a ama representa a humanidade cordial das massas, ao lado da indiferença pela moralidade abstrata e pelo idealismo exagerado.

Outra personagem que tem origem na cultura popular é frei Lourenço; embora ligado à religião e instruído, o frei traz elementos da tradição popular, como o uso da poção feita com ervas para Julieta. Os súditos de Elizabeth I e de Jaime I acreditavam em amuletos, poções, fadas, duendes e espíritos. O próprio Jaime I acreditava em bruxas e poções mágicas e publicou, em 1597, um tratado sobre bruxaria, *Daemonologie*.

No tocante à linguagem, Shakespeare usa de ambigüidades como no início de *Romeu e Julieta*, Ato I, cena i, na cena de rua em que os criados das famílias inimigas se envolvem em uma briga. Nessa representação, os criados estão armados de espadas e broquéis e fazem uso de um linguajar repleto de conotações sexuais, como no momento em que a personagem Sansão afirma a Gregório: “A mim elas [donzelas] vão sentir enquanto eu me agüentar ereto; e todos me conhecem como um bom pedaço de carne”, ao que exclama Gregório: “Que não é peixe, todos sabem; se fosse, era comida de abstinência. Mas pode puxar a sua arma – lá vem o pessoal dos Montéquios”, e Sansão, assertivamente, responde: “Minha arma já está de fora. Brigue que eu lhe cubro as costas [...]” (SHAKESPEARE, 2004, p. 23). Esse tipo de linguajar evidentemente vai ao encontro do gosto popular daquela parte da platéia que também se dirigia ao teatro em busca desse tipo de divertimento. Essa cena repleta de ação e

xingamentos aproximava-se da confusão das feiras, comuns à época, onde vários costumes e tipos se cruzavam. Para Resende (2008, p. 129), “todo tipo de passatempo que fazia parte da cultura popular dessa época é encontrado na obra do dramaturgo, às vezes diretamente, às vezes através de insinuações, lembranças e sugestões”.

Shakespeare, um dramaturgo atento ao que estava ao seu redor e sabendo que o seu público era bastante diversificado, apropriava-se de temas e elementos da cultura popular, adaptava-os e inseria-os em suas peças, ao gosto da platéia elizabetana/jaimesca, para divertir o público e trazer ao palco o mundo dos homens e do Renascimento.

2.3 DE SHAKESPEARE A SUASSUNA: DA INGLATERRA AO SERTÃO NORDESTINO

2.3.1 O folheto de cordel de João Martins de Athayde: inserção da narrativa no imaginário sertanejo do Nordeste brasileiro

Estudiosos, autores e consumidores nem sempre reconheceram a nomenclatura “literatura de cordel” no estudo da literatura popular do Nordeste brasileiro. Referem-se a ela como “literatura de folhetos” ou, simplesmente, “folhetos”. No artigo “Notas sobre o romanceiro popular do Nordeste”, Ariano Suassuna afirma que, no seu entender, toda a poesia popular do Nordeste deve ser designada de “romanceiro popular”. Assevera que “nessas questões de terminologia, usa-se a que se quer.” O autor justifica a sua escolha ao afirmar que “em primeiro lugar, sei perfeitamente que o nosso não é mais o romanceiro medieval ibérico: mas, é, sem

dúvida, herdeiro dele, de modo que o nome marca bem esse fato. No Sertão, ainda hoje, cantam-se vários romances ibéricos sobreviventes”. Suassuna ensina ainda que a denominação literatura de cordel “apenas abrange os ‘folhetos’ e ‘romances’ impressos, vindo mesmo daí, ao que parece, a denominação: os folhetos são vendidos pendurados em cordões, motivo da designação”. Para Suassuna, o termo “literatura de cordel” não abarca os versos da poesia improvisada dos cantadores. Não contente com essa denominação, Suassuna sugere ainda um esquema didático para o estudo da poesia popular nordestina. Subdivide o romanceiro popular em: Poesia Improvisada / Literatura de Cordel e Tradição Oral Decorada (SUASSUNA, 2007, p. 255).

Apesar de existir essa divergência de nomenclatura, prefere-se, neste estudo, em conformidade com vários estudiosos de cordel (BATISTA, 1977; ABREU, 2006a; LIMA, 2006), adotar a terminologia “literatura de cordel” para designar toda a poética nordestina, seja a impressa ou a improvisada dos cantadores. Tal poética exprime em versos histórias que falam, em geral, de fatos relacionados com o povo da região, tais como a miséria, a fome, superstições, milagres, tragédias, festas locais, proezas de algum elemento famoso na localidade ou no país, além de contar com adaptações de clássicos da literatura universal, entre outros assuntos. A memória popular dessas histórias foi se conservando e transmitindo e encontrou, nas camadas populares, seus mais constantes e fiéis consumidores, sendo valorizada e cultuada com o passar dos tempos como a autêntica literatura nordestina.

De acordo com os críticos e estudiosos da literatura de cordel, esse tipo de literatura começa a “percorrer a Península Ibérica ao fim do século XV e alcança máxima difusão nos dois séculos seguintes. Sua importância aumenta em razão de

que até 1540 é exígua a produção tipográfica em Portugal” (VASSALO, 1988, p. 60). Na Europa Moderna, segundo Burke (1989, p. 275), “livros e outros materiais impressos, como folhetos, podiam ser comprados nas feiras ou com mascates e cantores ambulantes de baladas [...] Tais folhetos já eram produzidos na Itália e na Espanha nos inícios do século XVI, e no século XVIII podem ser encontrados em muitíssimas partes da Europa”.

No que diz respeito à denominação que os folhetos passaram a receber na Europa Moderna, em Portugal eram denominadas de “folhas volantes” ou “folhas soltas” e, na Espanha, de *pliegos sueltos*. Em terras lusitanas, as folhas volantes ou soltas eram vendidas em feiras, romarias e praças; nelas registravam-se fatos históricos, narrativas antigas como, por exemplo, romances ou novelas de cavalaria, narrativas de guerras ou viagens, conquistas marítimas e até mesmo a descrição de fatos recentes e de acontecimentos sociais que prendiam a atenção da população (BATISTA, 1977, p. i).

As características físicas dos folhetos, aliadas à maneira de vendê-los, contribuíram para que as folhas volantes passassem a ser denominadas de “literatura de cordel”: eram presas a um pequeno cordel ou barbante nos locais de venda. Além desse nome, era ainda denominada de “literatura de cego”, segundo Márcia Abreu (2006a, p. 20) por “eles terem por muitos anos, a exclusividade de sua venda, bem como de breviários, livros de orações, jornais ou caixas de fósforos”.

Tem-se atribuído às folhas volantes ou folhas soltas lusitanas a origem da literatura de cordel brasileira. Conforme afirma Idelette Muzart Fonseca dos Santos (2007, s.p.), “esse tipo de literatura esteve provavelmente presente no Brasil, como no

resto da América Latina, desde os tempos coloniais [...]. Contudo, o primeiro folheto brasileiro, encontrado por Orígenes Lessa, é datado de 1865 e foi publicado no Recife”.

Em estudo no Arquivo Nacional da Torre do Tombo sobre catálogo de livros que saíram de Portugal com destino ao Brasil, observou-se que, entre 1769 e 1826 no interior dos conjuntos de títulos remetidos ao Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Maranhão e Pará, encontram-se muitos folhetos de cordel. De um total de aproximadamente 2 600 pedidos analisados, 250 trazem títulos de cordel (ABREU, 2006a, p. 49-51).

Tais folhetos, ainda segundo Abreu (2006a, p. 71), “não se comportam totalmente como narrativas orais, sobretudo do ponto de vista lingüístico: os textos são construídos com períodos longos, com sintaxe distinta da fala coloquial, sem apoios para a memória, como recorrências sonoras ou ritmos marcados”. Isso leva a entender que, ao atravessar o Atlântico rumo ao Novo Mundo nas naus colonizadoras a literatura de cordel lusitana já é fruto da imprensa e de um projeto editorial.

A literatura de cordel lusitana, ao que parece bastante codificada ao aportar em terras brasileiras, depara-se com toda a riqueza da literatura oral formada por elementos da cultura indígena, portuguesa e africana. A partir desse momento, o estilo característico dessa literatura no Nordeste brasileiro, conforme afirma Abreu (2006a, p. 74), “parece ter iniciado seu processo de definição nesse espaço oral, muito antes que a impressão fosse possível”, pois, naquela região do país, desenvolveu-se uma poesia popular por meio de cantorias em grupo, em espetáculos que compreendiam a apresentação de poemas e desafios ou pelejas. Tais desafios consistiam em debates

poéticos em que dois cantadores se encontravam e se enfrentavam, dando prosseguimento aos versos apresentados pelo oponente. Esses desafios possuíam e ainda possuem grande importância naquela região.

O contato entre uma literatura com marcas lusitanas e uma literatura oral brasileira faz com que a literatura de cordel sofra, com o passar dos anos, um processo de adaptação, tornando-se um verdadeiro amálgama visto que, além de absorver características diversas, alterou-se em razão das transformações sociais e culturais do Nordeste brasileiro. Desse modo, a literatura de folheto, ou literatura de mascate, de cordel ou folhas volantes, parece, por fim, encontrar no Nordeste, segundo Ligia Maria Ponde Vassallo (1988, p. 61), “o solo propício para a sua permanência, ao passo que a Europa, com a expansão da imprensa, ia entrar no domínio da escrita”. Ainda citando Vassallo:

A cultura popular no Nordeste é herdeira do modelo português da época do descobrimento, que emigrou para o Novo Mundo com todas as suas práticas e características, tal como outros de seus aspectos. A oralidade predominante naquele período sobrevive na literatura popular nordestina [...] Ela se fixa em especial nessa região, depositária do acervo cultural e social da Europa Medieval, onde permanece devido a múltiplas razões: por ser a mais antiga zona de colonização que prosperou, pelo isolamento prolongado em que a região permaneceu, pelo encontro e cruzamento contínuo de raças e culturas, pela estabilidade e longa duração de uma organização social semifeudal de latifúndio e patriarcalismo, perpetuadora das tradições herdadas. (VASSALO, 1988, p. 50)

No final do século XIX, parte do universo poético das cantorias começa a ganhar a forma impressa guardando fortes marcas de oralidade uma vez que o “gosto popular exige redundância – importante para quem ouve. Embora o texto seja

impresso, conserva muitas categorias da oralidade e estima-se a um público que o recebe em termos estritamente emocionais. Por isso baseia-se principalmente na repetição e na hipérbole, apontadas por Bahktin como próprias do mundo popular” (VASSALO, 1988, p. 64).

Sem a intermediação da escola e da crítica literária, sem bibliotecas e acervos, os folhetos dependiam da aceitação do público para que permanecessem. Dentro dessa realidade, os primeiros folhetos possuíam uniformidade estilística e temática. Um folheto que não estivesse dentro dessa uniformidade não vendia e desapareceria, já que não era memorizado nem tampouco reeditado. Naquela época, final do século XIX, embora houvesse uma uniformidade estilística e temática nos folhetos, não havia marcas definidas de um estilo individual de autoria que diferenciasses um poeta de outro e era até mesmo difícil determinar com segurança a autoria dos textos.

Somente entre o final do século XIX e início do novo século, surge, de fato, uma literatura de cordel brasileira por meio da publicação dos primeiros folhetos sob o comando de três poetas paraibanos: Leandro Gomes de Barros (1865-1918), Francisco das Chagas Batista (1882-1930) e João Martins de Athayde (1880?- 1959).

A literatura de cordel começa então a configurar-se dentro de um padrão bastante codificado, visto que são propostos novos arranjos das características gráficas, um novo processo de composição, edição e comercialização para essa literatura. Antes desse padrão codificado:

Era prática comum a impressão numa mesma brochura de 16 páginas, de diferentes poemas ou de partes dele. Assim, em um mesmo folheto, publicavam-se um desafio, uma história de cangaceiros, o relato de um acontecimento social importante, um trecho de uma narrativa ficcional. As histórias iam sendo completadas ao longo de

uma seqüência de folhetos, da mesma forma que se fazia com os romances publicados em folhetins. (ABREU, 2006, p.13)

A partir desse momento, consolida-se que todo tipo de notícia ou de clássicos da literatura, ao serem transformados em folhetos, deveriam sofrer adaptações. Para tanto, o poeta deveria levar em consideração o número de páginas – geralmente oito ou dezesseis ou mais – e a construção poética necessária à compreensão do público.

A adaptação, em primeiro lugar, resulta da escolha, numa obra longa e densa, dos episódios e das personagens que serão mantidos para que um romance de 500 ou 600 páginas seja reduzido a um folheto de 32 páginas, ou seja, 159 sextilhas [...] A reelaboração requer freqüentemente dois até três folhetos. Neste caso, torna-se importante manter a mesma capa (com um subtítulo esclarecedor) para que o público reconheça os diferentes volumes de uma mesma história [...]. (SANTOS, 2007, s.p.)

Poetas populares como Athayde, não contentes em realizar apenas alterações, procuraram adaptar as narrativas ao imaginário nordestino como, por exemplo, inserir “a ideologia do sistema patriarcal e dogmas rígidos da Igreja Católica” (RESENDE, 2005, p. 273).

Em um estudo sobre adaptação de romances para o folheto, Santos transcreve as palavras de Maria das Neves Batista, uma das raras autoras de folhetos, em um dos raríssimos testemunhos de um poeta popular sobre recriação textual, poética e ideológica, que confirma tais alterações.

Você sabe que o romance é feito numa literatura alta. O povo não entende, mesmo lendo, não compreende e nem vai perder tempo para ler o romance. Então eu transformei aquela literatura no linguajar do povo, no modo que o povo fala, que o povo entende [...] Muita coisa a gente tem que abandonar, a gente não pode pegar um romance e fazer ao pé da letra, tem que aproveitar o pensamento do escritor e

transformar o pensamento [...]. (SANTOS, 2007, s.p.)

Em se tratando da padronização poética, convencionou-se que a forma utilizada nos poemas narrativos, de versos curtos e rimados, deveria ser a sextilha, estrofes de seis versos, com a segunda, quarta e sexta rimadas no estilo ABCBDB. Já as setilhas, estrofes de sete versos com rimas ABCBDDB, deveriam ser usadas, predominantemente, nos folhetos que narravam fatos circunstanciais, jornalísticos, enquanto as décimas, estrofes de dez versos com rimas ABBAACCDDC, deveriam ser fundamentalmente empregadas em glosas a partir de motes, como ocorria nas cantorias (ABREU, 2006a, p. 111).

Aliado à construção poética, os editores se utilizavam — e muitos continuam a se utilizar até a atualidade — da xilogravura, gravura impressa a partir de uma matriz em madeira, a fim de ilustrar a capa dos folhetos, retratando o imaginário e os costumes do sertão e acrescentando artes plásticas à obra literária. Entre os vários artistas plásticos, destaca-se o trabalho de José Francisco Borges, conhecido nacionalmente por J. Borges. Com singularidade, os artistas da xilogravura recriavam e ampliavam em suas matrizes de impressão o imaginário do cordel com forte sentido expressivo e originalidade. Não havia restrições temáticas na produção dos folhetos: praticamente qualquer assunto poderia ser tratado em um deles, desde que houvesse um certo padrão formal (ABREU, 2006a, p. 112).

Desse modo, os poetas populares nordestinos inserem-se em uma tradição que regula as possibilidades formais de composição. Tais regras, ao invés de amarras, são na verdade instrumento para a criação: a qualidade do poema depende da habilidade com que o poeta os maneja, da proficiência com que compõe e recompõe

versos e narrativas, sempre calcadas em estruturas tradicionais. Novidade e repetição, individualidade e tradição constituem o espaço no qual o poeta se move. Os poetas escrevem como se estivessem contando uma história em voz alta. Sendo assim, o público, mesmo quando a lê, prefigura um narrador oral, cuja voz se pode “ouvir”. Assim, as exigências pertinentes às composições orais permanecem, mesmo quando se trata de um texto escrito.

Após as devidas adequações, os poetas, editores e vendedores que, na grande maioria, acumulavam as três funções, divulgavam os novos trabalhos em locais de grande circulação de público. Muitas vezes, o poeta/cantador se valia de uma estratégia para vender o seu produto: no momento de maior suspense, interrompia a narração e, com esse recurso, obrigava as pessoas a comprarem o folheto, caso optassem conhecer o final da história. Sempre atentos, o contato direto com o público permitia a tais cantadores perceber quais eram as preferências, as opiniões e os modos desse público consumidor/leitor enxergar o mundo.

No que se refere à contribuição da literatura de cordel para a vida dos habitantes do Nordeste brasileiro, esta foi deveras significativa e sempre esteve presente, principalmente antes do surgimento do rádio, quando os folhetos eram o único meio de comunicação de que dispunham as populações rurais.

Sua presença [literatura de cordel] no ambiente nordestino tem uma significação que naturalmente ressalta, quando sentimos o papel por ela representado numa sociedade onde o livro era raro e o analfabetismo existia – e em parte – existe em grande escala. Talvez pareça paradoxo considerar esta importância – a da literatura de cordel – para uma sociedade analfabeta. Contudo, eram os folhetos lidos que serviam aos conhecimentos, ainda poucos, é claro, dos analfabetos, da massa rural

então dominante. (BATISTA, 1977, p. xvii)

Por muito tempo, portanto, os folhetos serviram de fonte de notícias sobre os fatos ocorridos no Brasil e, segundo estimativa de vendas, os que trataram da morte de Getúlio Vargas venderam 200 mil exemplares; da renúncia de Jânio Quadros, 70 mil; e da morte de Lampião, 50 mil (ABREU, 2006b, p. 59).

Desde o início, ao lado de narrativas oriundas da tradição oral e de pelejas recriadas nos moldes das cantorias de repente, aparecem histórias inspiradas de textos escritos e, em particular, de romances e novelas dos séculos XIX e XX. Os poetas populares descobrem estas obras graças aos folhetins, publicados em grande número na imprensa, de 1850 a 1940, ou mediante edições populares das editoras Garnier ou Bertrand, quando se trata de livros traduzidos do francês. (SANTOS, 2007, s.p)

Além de divulgarem notícias, os folhetos também se prestavam a divulgar clássicos da literatura. Entre essas obras destacam-se: *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães; *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas; *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco; *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, entre tantos outros. Também divulgavam filmes, telenovelas e peças teatrais. As alterações mais evidentes nesse processo de hibridização, em que os elementos da literatura canônica e da cultura popular são colocados lado a lado, são: a “passagem da prosa para o verso e o drástico corte de tudo o que for acessório, de modo que faça que centenas de páginas caibam em algumas dezenas de estrofes” (ABREU, 2006b, p. 71).

Muitas das adaptações dos clássicos da literatura foram atribuídas a João Martins de Athayde, poeta popular e primeiro editor proprietário importante do Nordeste. Nascido aproximadamente em 1880, no povoado de Cachoeira de Cebolas (atualmente, Itaituba), município de Ingá do Bacamarte, na Paraíba, influenciou várias

gerações de poetas e escritores. Em 1921, já como editor, adquiriu os direitos autorais da obra de Leandro Gomes de Barros, considerado por muitos o pai da literatura de cordel no Nordeste, e vinculou a criação poética dos folhetos a um número determinado de páginas, sempre em múltiplos de quatro, atendendo a demandas tipográficas e econômicas, pois os folhetos eram compostos a partir de folhas de papel-jornal dobradas ao meio duas vezes. Embora não assumisse abertamente a autoria dos folhetos, Athayde adquiria os originais de outros poetas populares, publicava-os, não indicava o nome desses autores e imprimia seu próprio nome como editor proprietário nas capas. Segundo Abreu (2006a, p. 102), Athayde utilizou “esse expediente para proteger a propriedade comercial da obra, buscando intimidar a ação de editores clandestinos”.

Em 1949, Athayde vendeu todo o seu acervo — constituído da obra de Leandro, da sua e da obra de diversos poetas — ao alagoano José Bernardo da Silva. Atribui-se a Athayde cerca de 60 títulos, entre eles os clássicos da literatura de cordel, como *Amor de perdição*, *História da Imperatriz Porcina*, *História de José do Egito*, *A morte de Lampião*, *História de Roberto do Diabo*, *A entrada de Lampião acompanhado de 50 cangaceiros na cidade do Padre Cícero*, *O estudante que se vendeu ao diabo*, *Romance de Romeu e Julieta*, *A sorte de uma meretriz*, *Romance de um sentenciado* — obra em três volumes da adaptação de *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas —, entre outros.

Aliado à grande preocupação com a padronização poética dos versos na produção dos folhetos, os poetas também se preocupavam com a tradução do próprio espírito da sociedade, o que era uma das características presentes na literatura

popular nordestina. Em muitos folhetos, a temática sempre esteve voltada à representação do ambiente sociocultural e às peculiaridades vivenciadas pelo povo daquela região. Isso se corrobora em Abreu (2006a, p. 119) quando afirma que “a vida nordestina parece ser o palco e a fonte dos folhetos. Embora não haja restrições temáticas, essa produção sempre esteve fortemente calcada na realidade social na qual se inserem os poetas e seu público, desde as primeiras produções”. Percebe-se, portanto, que o Nordeste brasileiro serve de inspiração aos poetas, uma vez que vários fatores de formação social contribuíram para que essa região fosse fonte inspiradora para a literatura desses poetas, entre eles: “a organização da sociedade patriarcal, o surgimento das sociedades messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais” (BATISTA, 1977, p. iv).

As lutas de família também deram oportunidade, entre outros fatores, para que os poetas se utilizassem dessa temática e propagassem, por meio de seus versos, o pensamento coletivo e as manifestações da memória popular. Daí, muitas vezes, o fato de antigas narrativas serem adequadas e modificadas com comentários favoráveis ou desfavoráveis, de acordo com a visão da sociedade local como, por exemplo, o caráter de um determinado personagem. Batista ainda afirma que “se a memória popular vai conservando e transmitindo velhas narrativas e acontecimentos recentes, esta transmissão está sempre marcada pelo espírito da sociedade. O que se verifica na literatura de cordel do Nordeste é sua manifestação em torno de temas tradicionais ou recentes, como exprimindo a própria sociedade” (BATISTA, 1977, p. xvii).

Representar a realidade da região nordestina não coube apenas aos poetas populares; aliás, autores como Raquel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos utilizaram temas voltados àquela região, principalmente durante a segunda fase do Modernismo, quando o Movimento denominado Regionalista de 30 revelou os problemas sociais daquela região, como o drama da seca e das retiradas, a submissão do homem ao latifundiário, a ignorância e as mazelas políticas da região.

À luz dos conceitos que servem de ponto de apoio para o presente estudo e com o olhar voltado à literatura popular, o que se propõe a seguir é verificar a adaptação e o abasileiramento encontrados no folheto *Romance de Romeu e Juliêta*⁷ [sic].

Segundo vários estudiosos da literatura de cordel, a autoria desse folheto é atribuída a Athayde, em razão de um número de marcas evidenciadas no folheto, como, por exemplo, a criatividade do poeta em adaptar um clássico da literatura e reescrever dentro dos moldes da literatura de cordel, características essas presentes na composição poética do paraibano. A própria viúva de Athayde confirma ser o folheto da autoria dele ao dar entrevista a Mario Souto Maior durante a comemoração do centenário de nascimento do poeta na Fundação Joaquim Nabuco (MAIOR, 2005, p. 76).

Consciente de ser um elo de intermediação cultural entre o mundo letrado e seu público popular, Athayde, ao apropriar-se da história do casal apaixonado para transpô-la para o sertão nordestino, necessitou fazer adaptações como convinha aos poetas de cordel, de forma que essa história se enquadrasse dentro do estilo dessa literatura. Adaptar um clássico como *Romeu e Julieta* ao contexto nordestino

⁷ Procurou-se manter a mesma acentuação, ortografia, pontuação e concordâncias verbal e nominal do texto-fonte *Romance de Romeu e Juliêta* [sic] com publicação no ano de 1957. Todas as estrofes deste folheto citadas neste estudo mantêm a grafia original.

brasileiro, dentro das especificações requeridas pela estética do cordel, sem sombra de dúvidas é um trabalho que exige muito domínio e criatividade do poeta, o que dá indícios de que a história do casal tenha realmente sido adaptada por Athayde, pois o poeta, além de intensa criatividade, preferia adaptar histórias já existentes. Tal afirmativa se corrobora em Candace Slater, ao mencionar que Athayde "apresentava preferência por histórias de amor, preferia reescrever temas já existentes a inventar novas histórias [...] [Athayde] é citado por outros poetas por sua habilidade em adaptar uma cena imensa em poucas palavras" (SLATER, 1983, p. 51).

O folheto *Romance de Romeu e Juliêta* [sic] (Anexo 1) foi editado em 21 de janeiro de 1957 pelo editor proprietário José Bernardo da Silva. Não se sabe a data exata da publicação do folheto de Athayde, conforme ocorre com tantas histórias de cordel. Sabe-se que o poeta vendeu sua gráfica a José Bernardo da Silva em 1949, o que leva a crer que a adaptação da história de Romeu e Julieta para o folheto nordestino seja anterior à venda.

Em relação ao texto-fonte utilizado por Athayde, há indicações de que o poeta tenha entrado em contato com a história de Romeu e Julieta através do teatro ou do cinema, como demonstra a segunda estrofe do folheto:

Essa história é conhecida
em quasi toda nação
no teatro e no cinema
tem causado sensação
deixando amarga lembrança
no mais brutal coração
(ATHAYDE, 1957, p. 1, minha ênfase)

Conforme Slater (1983, p. 38), as obras “eruditas, geralmente, são conhecidas dos poetas e do público por meio de revista em quadrinhos, versões adaptadas, cinema, ou mais recentemente, rádio e adaptações para a televisão. Dada à escassa escolaridade dos autores de cordel e limitado tempo dedicado ao lazer, eles raramente liam os textos originais dos trabalhos em que baseavam suas histórias”. O cantador/narrador menciona:

O que sofreu Julieta
a pessoa que tem lido
 todo seu padecimento
 como foi acontecido
 depois de cinco ou seis anos
 inda não está esquecido
 (ATHAYDE, 1957, p. 1, minha ênfase).

É impossível determinar o(s) texto(s)-fonte, mas as circunstâncias indicam que o hipotexto de *Romance de Romeu e Juliêta* [sic] de Athayde seja a peça de Shakespeare em tradução, ou então alguma adaptação cênica ou fílmica da peça, uma vez que aparecem no folheto referências diluídas do texto do bardo e inexistentes nas versões anteriores da narrativa de Romeu e Julieta. O poeta paraibano fez cortes, selecionou os episódios e reduziu o elenco de cerca de vinte e quatro em Shakespeare para apenas nove personagens em seu folheto, suprimindo, entre eles, a ama e a mãe de Julieta, Benvólio, o Príncipe Éscalus, entre outros. Permanecem na adaptação da história do casal: Julieta e Romeu; os pais de Romeu (Montéquio e esposa), o pai de Julieta (o duque Capuleto), Mercúcio, que no folheto se chama

Mecutio, Teobaldo, (em Athayde possui a comenda de marquês), o frei, que na adaptação de Athayde é um padre, e finalmente Páris, o conde pretendente de Julieta. Desaparecem ainda segmentos narrativos inteiros como o Ato I, cena i, de Shakespeare, em que os empregados dos Montéquio e dos Capuleto entram em conflito, embora Athayde tenha iniciado sua adaptação pela violência do patriarca Montéquio.

Athayde amplia ainda o tempo da ação de seis dias da versão de Shakespeare para aproximadamente 16 anos e alguns meses. Compacta a tragédia de cinco atos em um único folheto de 32 páginas, com 156 sextilhas e 936 versos. Ressalta-se que Shakespeare também se utilizou de artifícios de adaptação para adequar a narrativa de Romeu e Julieta ao gênero dramático e ao contexto cultural da época em que viveu, conforme observados nos subcapítulos 2.2.1 e 2.2.2: Transformações genéricas e formais dos textos-fonte e Tradução para o imaginário cultural da modernidade.

A composição poética do folheto segue, portanto, a estética do cordel tradicional com metrificação em sextilhas, conforme os padrões exigidos em adaptações de narrativas. Segundo Silva (2005, p. 22), “esta modalidade [sextilha] passou a ser mais indicada para os longos poemas romanceados [...] É a modalidade mais rica, obrigatória no início de qualquer combate poético, nas longas narrativas e nos folhetos de época”. Essa modalidade requer que os versos pares sejam rimados entre si, ou seja, o segundo com o quarto e com o sexto (ABCBDB), enquanto o primeiro, o terceiro e o quinto são livres. Com isso, aliado também aos cortes, inserções e ao abasileiramento, Athayde deixa a história do casal próxima ao estilo de

literatura a que os seus leitores/ouvintes estavam acostumados a ouvir/ler, uma vez que a literatura de cordel, por ser lida e/ou cantada, é muito exigente com a métrica.

Com relação ao folheto *Romance de Romeu e Juliêta* [sic], o cantador/narrador, na primeira estrofe, já anuncia que Romeu fora acometido de infortúnio na sua curta existência. Dessa forma, procura despertar a imaginação e a sensibilidade dos seus leitores/ouvintes.

Vou contar neste romance
a desdita de Romeu
na sua curta existência
de tudo que padeceu
foi a lenda mais tocante
que minha pena escreveu
(ATHAYDE, 1957, p. 1)

O cantador/narrador enuncia que “Verona antiga cidade / da província italiana / foi berço de Capuleto” (ATHAYDE, 1957, p. 1). Ao anunciar que Verona foi berço de Capuleto, presume-se que Capuleto é de origem italiana e que agora reside no sertão nordestino brasileiro, para onde a narrativa foi transposta. Athayde faz uma adaptação transcultural, imprime “cor local” à sua narrativa e torna a descrição geográfica “familiar” aos seus leitores/ouvintes.

Dando seqüência à narrativa, utiliza-se, assim como Shakespeare, da rivalidade entre os feudos Montéquio e Capuleto para ambientar a sua história e, dessa forma, chamar a atenção para o ato violento comum naquela região no início do século XX: as lutas pelo poder entre as famílias poderosas do sertão nordestino.

Capuleto e Montequio
ambos de alto poder
Viviam sempre lutando
mas não podiam vencer
esperavam sempre o dia
de um ou outro morrer

Ali tudo era desgosto
intriga e rivalidade,
aquela imunda notícia
repercutiu na cidade
como quem dava um aviso
de grande fatalidade
(ATHAYDE, 1957, p. 1-2)

Athayde descreve a família Capuleto como “aquela raça tirana / que odiava a Montequio / família honesta e humana” (ATHAYDE, 1957, p. 1). Segundo Slater (1983, p. 37), “a típica história de cordel retrata o julgamento entre o bem e o mal, onde o bem é recompensado; e o mal, punido. Desta maneira, as histórias assemelham-se ao *exemplum* medieval”.

Em estudo denominado *Conflito e Família: formas de sociabilidade no sertão cearense*, Dália Maria Maia afirma que os crimes cometidos em defesa do nome ou da honra da família, dos bens ou de algum de seus membros, tornam-se um padrão de comportamento e perpassam toda a história brasileira e, principalmente a do sertão nordestino.

Assim, pode-se dizer que a família era também a grande causadora de conflitos e “desordens”: insultos ou ofensas a um de seus membros por um membro de outra era motivo para uma confrontação. Afinal, como nos diz Norbert Elias (1997), perder a

honra era deixar de pertencer a "boa sociedade". De acordo com Franco (1997), a violência enquanto modelo de comportamento fazia parte do *código do sertão*, sistema cujos valores estão centrados na coragem pessoal, na virtude, na valentia, na noção de "honra". (MAIA, 2008, s.p.)

Na literatura de cordel, a honra e a vingança aparecem como valores supremos, sobretudo a vingança por ofensa familiar, superiores até mesmo ao amor. E esses valores, enraizados na cultura da população, devem ser encarnados, sobretudo pelo herói, que é, ao mesmo tempo, expressão de um ideal e modelo de conduta (VASSALO, 1988, p. 64). De acordo com essa visão, Romeu deverá vingar-se do inimigo da família, conforme prometido ao seu pai: "Romeu garantiu o velho / vingar a sua paixão" (ATHAYDE, 1957, p. 12).

O leitor/ouvinte é levado pela emoção e, de certo modo, pelo desejo de justiça, segundo os valores morais da população, ao perceber e lamentar a ingratidão a que fora acometido Montéquio:

Estava Romeu com 2 anos
quando viu um pelotão
mandado por Capuleto
por uma cruel traição
agarraram Montequio
trancaram numa prisão

Botaram o pai de Romeu
naquela prisão sombria
Montequio ignorava
quando era noite ou dia
além de preso amarrado
nem sequer se remexia

(ATHAYDE, 1957, p. 2)

Vítima da traição de Capuleto, Montéquio é aprisionado, amarrado e destituído de seus direitos políticos, uma situação que remete ao romance *O Conde de Monte Cristo* (1844), de Alexandre Dumas, cuja história, também adaptada com grande sucesso entre 1920 e 1940 por Athayde, recebeu o título de *O Romance de um sentenciado*. Conforme Santos (2007, s.p.), “não foi possível determinar com exatidão a data de escritura deste texto”. Embora com narrativas diferentes, os folhetos de *Romance de Romeu e Juliêta* [sic] e *O Romance de um sentenciado*, ao que tudo indica, foram adaptados na mesma época e dialogam entre si pelo fato de apresentarem dois jovens injustiçados e aprisionados arbitrariamente. No primeiro folheto, o pai de Romeu é preso sem saber o motivo. Somente após o assassinato de sua esposa por Capuleto é que é solto e libertado por este. O segundo traz a história de um jovem marinheiro que sofre uma prisão arbitrária e passa anos em confinamento na prisão até conquistar sua liberdade. A prisão arbitrária de fato é recorrente, talvez, em razão de o público ter assistido a uma situação similar ou até mesmo vivenciado experiências semelhantes às desses jovens, considerando-se os códigos e leis estabelecidos na região.

Ainda, em se tratando do aprisionamento de Montéquio, a prisão arbitrária do pai de Romeu pode ser uma referência direta não apenas à região, mas a um momento político conturbado dos anos 30 do século passado, durante o governo Vargas, pelo qual passava toda a nação brasileira, quando a prisão arbitrária de políticos importantes do país também acontecia.

Diferentemente de Shakespeare, Athayde insere uma motivação forte e concreta em sua narrativa ao relatar o assassinato da esposa de Montéquio por Capuleto, sendo esta a vítima de sua vingança:

A tua querida esposa
vai morrer pelo teu mal
talvez ela não mereça
este golpe tão fatal
morre agora em tua vista
cravada neste punhal [...]

O duque lhe respondeu
é debalde lastimar
eu te odeio eternamente
mas não te quero matar
na vida da tua esposa
hei de agora me vingar
(ATHAYDE, 1957, p. 3-4)

Prestes a morrer, a mãe de Romeu, numa cena melodramática, aponta para o menino, dizendo ao pai “te lembra de nosso filho / deu um desmaio e morreu” (ATHAYDE, 1957, p. 05). Athayde expressa, por meio desses versos, o sentimento do povo, o sentimento de uma mãe que é afastada violentamente de seu filho, o que leva o leitor/ouvinte a se identificar com a personagem. Dessa maneira, o poeta provoca nesse público o desejo por justiça. Mais uma vez, Athayde aproxima a narrativa da cultura regional e lhe dá cor local, segundo o código de honra do sertão nordestino.

O fato de Athayde ter apresentado essa cena violenta ainda no início da

história (estrofe 14^a) não deixa de ser uma estratégia literária para provocar impacto e, consequentemente, a atenção e sentimento de piedade e compaixão de seu leitor/ouvinte para com aquela personagem. Segundo Maria Clara Galery, o assassinato da mãe de Romeu foi inserido na narrativa, pelo menos até certo ponto, para reforçar o tema do amor impossível entre Romeu e Julieta. Essa foi a forma que o poeta encontrou para tornar a história significativa no contexto de sua recepção. Assim, a fraqueza e a falha de Romeu justificam um final tão trágico para uma história de amor (GALLERY, 2006, p. 161).

Desse modo, o poeta leva a história do casal ao contexto de recepção daquele leitor/ouvinte e faz com que o público se identifique cada vez mais com a narrativa, exigindo que a vingança por honra deva acontecer pelas mãos do pai ou de Romeu, embora, conforme dispõe o Código de Processo Penal brasileiro, Art. 345, ninguém é dado “fazer justiça pelas próprias mãos, para satisfazer pretensão, embora legítima, salvo quando a lei o permite”. Portanto, a busca por vingança assim caracterizada estabelece-se como uma ordem paralela à lei oficial.

Ainda em *Conflito e Família*: formas de sociabilidade no sertão cearense, Maia afirma que a família é um importante meio de transmissão e difusão de padrões culturais e de comportamento de geração para geração e que muitas mortes entre famílias rivais acontecem por vingança. Para muitas dessas famílias, a vingança é uma questão de honra e se a sede da honra é o corpo físico, a única saída para a limpeza dessa honra é o derramamento de sangue. Só o sangue vinga o sangue. Esse é o código estabelecido no sertão medieval. Dessa forma, a defesa da honra reforça os laços da comunidade de parentes. Não vingar a ofensa, portanto, é uma desonra

(MAIA, 2008, s.p.).

Na seqüência da narrativa, Athayde avança no tempo e mostra Romeu, com dezoito anos, sendo informado pelo próprio pai, agora com cabelos brancos, de como a mãe havia sido assassinada. Para tanto, Athayde se utiliza de um longo *flashback* para narrar toda a cena violenta do assassinato, ocorrido quando Romeu estava com dois anos. Nesse momento, o poeta chama a atenção do leitor/ouvinte mais uma vez ao mencionar que o pai de Romeu estava idoso, de cabelos brancos, e que não se encontrava mais em condições para vingar a morte de sua esposa; por isso, a vingança caberia ao filho. Somente ele, devido às circunstâncias, poderia fazer justiça com as próprias mãos.

Hoje inda choro meu filho
a minha infelicidade
tenho te dado instrução
pela força da vontade
a quinze anos que vivo
fora da sociedade

Isto que te digo agora
ainda tenho na lembrança
passou-se a 16 anos
quando tu eras criança
meu filho o tempo chegou
exijo a tua vingança

Montequio disse isso
desabotoando a farda
tirou da cinta o punhal
que matou a esposa amada

e disse: toma Romeu
tua mãe será vingada

Parte Romeu sem demora
toma este ferro e vai
procurar o velho duque
a minha esposa vingai
por estes cabelos brancos
que cobrem teu velho pai

Romeu tomou o punhal
e a mão do pai beijou
sobre a cruz da espada
vingar sua mão jurou
matando o duque assassino
com o ferro que a matou
(ATHAYDE, 1957, p. 11-12, minha ênfase)

Na condição de filho homem, Romeu deveria vingar a morte de sua mãe. O jovem Romeu parte em busca do algoz de sua família para executar a vingança, mas conhece Julieta, filha de seu inimigo Capuleto.

A partir desse momento, os eventos se aproximam da versão shakespeariana, mas Athayde continua a operar transformações significativas no folheto e manifesta livremente sua criatividade de adaptação ao utilizar elementos característicos da cultura nordestina, como a ambientação do castelo de Capuleto.

Essa residência é representada dentro de um cenário rural como uma casa comum do sertão nordestino, enfeitada com bandeirinhas, em meio aos preparativos para a festa de aniversário de Julieta. Tais enfeites, como se sabe, são peculiares em festividades populares, principalmente em praças e ruas, durante as comemorações

das festas juninas em homenagem a Santo Antônio, São João e São Pedro, no Nordeste. O baile de máscaras de Shakespeare, portanto, transforma-se em festa de aniversário na adaptação de Athayde, festa essa animada por danças populares da região ao som de violão, instrumento popular comum no sertão.

No dia em que chegaram
lá nas terras do ducado
o aniversário da filha
do duque era festejado
o castelo estava em festa
ricamente embandeirado [...]

Naquele tempo se usava
ir aos bailes mascarados
assim fizeram os dois jovens
entraram fantasiados
lá no castelo do duque
nos capotes emboçados

Dentro tudo era alegria
muitos mancebos dansavam
algumas moças sentadas
com seus noivos conversavam
tocavam os pagens guitarras
e alegremente cantavam [...]
(ATHAYDE, 1957, p. 12-13)

O encontro do casal, em Athayde, assemelha-se ao encontro de Romeu e Julieta na peça de Shakespeare. Encontram-se e apaixonam-se durante a festa de

aniversário de Julieta, quando então se deparam com o caráter fatal de sua relação: Romeu reconhece que sua amada é a filha de seu inimigo Capuleto. Decide contar a Julieta a história do assassinato de sua mãe e, movido pela paixão, desiste da idéia de vingar a morte de sua genitora. E assim, ao colocar o amor acima de tudo, desconsiderando o juramento de vingança feito ao seu pai, Romeu sela o seu destino de acordo com o código moral do sertão.

No processo da tradução cultural para o sertão nordestino, Athayde representa o amor como uma gota de água que sacia a sede do nordestino. O poeta canta:

Já não pensava na jura
que fizera ao velho pai
o amor é a gota d' água
quando em nossa alma cai
os intuitos da vingança
como fumaça se esvai
(ATHAYDE, 1957, p. 14)

Segundo Slater (1983, p. 40), o autor “se utiliza [dessa imagem] para cantar o verdadeiro amor, comparando este sentimento com a imagem do que representa a água no contexto do sertão nordestino brasileiro, flagelado pela seca”.

No Ato I, cena v, Shakespeare representa Julieta e Romeu como a santa e o peregrino, em que este cultua a sua divindade. Para tanto, faz uso de várias palavras ligadas ao Cristianismo, como sacrário, pecado, peregrino, santo, palma. Nesse último caso, como alusão à palma de Ramos que, segundo a iconografia cristã, é um atributo dos mártires (LEXICON, 1990, p. 153). Em nota de rodapé da obra *Romeo and Juliet*,

a edição *Arden Shakespeare* (1997, p. 119) confirma o uso da palavra palma por Shakespeare em alusão aos peregrinos, que visitavam o Santo Sepulcro em Jerusalém.

Romeu

Se a 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 do fiel e a mão do **santo**

Palma com palma se terão beijado.

(SHAKESPEARE, 2004, p. 55-57, minha ênfase)

Em seu folheto, Athayde também representa o casal apaixonado como uma santa e um peregrino, em imagem semelhante a da famosa cena shakespeariana. Dessa forma, o poeta aproxima a história do casal ao contexto de recepção, visto que a imagem santa/peregrino está muito enraizada na religiosidade do povo nordestino que, movido pela fé, participa de procissões, romarias e vigílias.

Serei perjuro e jamais

ao meu paíz voltarei

nos teus pés pálida imagem

como escravo viverei

juro te em nome dos **céus**

que junto a ti morrerei [...]

Se algum dia souberes que longe de ti morri
murmura a **Deus** uma **prece**
para quem tanto amou a ti
derrama por mim teu pranto
que por ti tanto sofri

Eu te juro meu amor
que se morreres primeiro
sobre teu leito de morte
eu virei triste **romeiro** dar abraçado contigo
o meu suspiro derradeiro
(ATHAYDE, 1957, p. 18-22, minha ênfase)

Em se tratando de religiosidade e sabendo da importância da fé para o povo nordestino, Athayde traz a imagem de um elemento simbólico do Cristianismo, o terço, bastante presente na vida das pessoas da região. Quando do assassinato, a mãe de Romeu usava esse símbolo no pescoço. Após implorar a proteção do filho, seu algoz crava um punhal no peito da vítima, afundando-o até aproximar o cabo do punhal ao terço, o que remete o leitor/ouvinte a um sentimento de revolta e piedade pelo forte significado que esse símbolo religioso traduz. Conforme Slater (1983, p. 43), tal ato é “uma blasfêmia e uma atitude covarde nos olhos do leitor/ouvinte do folheto”. Em seguida, Capuleto extrai o punhal e entrega-o a Montéquio.

Disse ela: senhor duque
seu coração é perverso
tenha dó de meu filhinho

que ainda fica no berço
 ele calçou no punhal
 que sumiu-se até o terço [...]

Depois da condessa morta
 prostrada na lage fria
 ele arrancou-lhe o punhal
 por onde o sangue corria
 mostrando ao esposo dela
 mas ele nem se bolia

Disse duque a Montequio:
 já conhece quem sou eu?
 e entregou-lhe o punhal
 dizendo: este ferro é teu
 quando teu filho crescer
 dá de presente a Romeu
 (ATHAYDE, 1957, p. 5)

Da religião à vegetação local, Athayde continua a inserir marcas de abasileiramento no folheto. O poeta se utiliza da flora na sua adaptação e traz a imagem de flores comuns encontradas no Nordeste, como a violeta e o jasmim. Em agradecimento pela devolução de seu leque, que havia caído de suas mãos, Julieta entrega uma violeta ao jovem Romeu, o qual ele “guardou-a com bem cuidado/ como se fosse uma jóia/ que ele tivesse achado” (ATHAYDE, 1957, p. 14).

A cor violeta representa, nas canções populares e na iconografia cristã, respectivamente, a fidelidade e a Paixão de Cristo – referência simbólica à união completa de Deus com os homens mediante a morte e o sofrimento de Cristo —,

elementos fortemente valorizados na cultura nordestina (LEXICON, 1990, p. 208).

Assim como a protagonista de Shakespeare, a Julieta de Athayde também ingere uma poção, sob indicação do frei, para entrar em sono profundo e, dessa maneira, aparentar estar morta. A poção é preparada com a "dormideira", uma planta narcótica de fácil reconhecimento para a cultura receptora e encontrada no Nordeste brasileiro. Novamente o poeta de cordel se utiliza da cultura popular e retrata uma realidade bastante presente em feiras e praças da região. A utilização de plantas medicinais e a execução de rituais no Brasil é uma prática comum resultante da forte influência cultural dos indígenas locais, associada às tradições africanas oriundas de três séculos de tráfico escravo, e à cultura européia trazida pelos colonizadores (ALMEIDA, 2003, p. 10).

Romeu, após o assassinato de Teobaldo, fica detido por dois meses em uma escura prisão, e assevera o poeta que "Romeu como era orgulhoso, **não pedia compaixão**" (ATHAYDE, 1957, p. 18, minha ênfase). Athayde, com esses dois versos, retoma o conceito de masculinidade dentro de uma estrutura patriarcal, cujos preceitos restringem os papéis sociais entre "masculino" e "feminino", em que o masculino deve ser forte, ativo, dominador; em oposição ao feminino. Dessa maneira, Romeu deveria suportar todos os fardos que se colocassem em seu caminho.

Segundo Durval Muniz de Albuquerque, a literatura de cordel tematiza várias confrontações existentes na sociedade nordestina; entre elas, o autor ressalta:

a violência presente como elemento definidor de papéis e identidades de gênero no Nordeste. A sociedade nordestina, presente no discurso de cordel, é uma sociedade de homens, de machos. O Nordestino, no cordel, é cabra macho, não pode ser covarde, sob pena de ser rebaixado socialmente. O Nordeste é uma sociedade onde

a coragem, o destemor e a valentia pessoal ainda influenciaria no status social dos indivíduos, no respeito que este teria do grupo, daí a necessidade permanente de provar sua masculinidade, sua macheza, através da realização de atos ditos de coragem. (ALBUQUERQUE, 1999, p. 183)

Embora Athayde imprima em Romeu um conceito subjetivo de masculinidade vigente no sertão, o casamento dos jovens acontece por iniciativa de Julieta, quando, após dois meses de prisão do jovem, ela faz-lhe uma visita. Como o sentinela encontrava-se dormindo, Julieta implora a Romeu que a siga até a capela, pois lá o padre estará esperando-os para oficializar o matrimônio. Slater (1983, p. 47) afirma que “Julieta não é tão importante como Romeu para Athayde, que a relega a um papel secundário geralmente reservado às mulheres nordestinas retratadas em folhetos e freqüentemente na vida real”. Entretanto, evidencia-se neste folheto que a Julieta de Athayde é uma jovem determinada e não-submissa, apesar de viver em um sistema patriarcal. Isso se comprova quando ela contraria seu genitor, negando-se a casar com outro homem. Segura do que almeja, Julieta faz prevalecer sua vontade ao desafiar o pai, negando-lhe obediência:

Paciência, o senhor
faz de mim o que quizer
porém do conde Paris
eu não posso ser mulher
desculpe pois, oh! Meu pai
não posso lhe obedecer
(ATHAYDE, 1957, p. 25, minha ênfase)

Outro momento que demonstra ser Julieta uma jovem determinada é quando ela liberta Romeu da prisão:

Passou-se afinal dois meses
que Romeu fôra detido
numa noite ele sentiu
na prisão certo ruído
e apareceu Julieta
trajando branco vestido [...]

Vamos já e não demores

vensatraz de mim seguindo
já soaram meia noite
o sentinela está dormindo
não tenha medo da noite
que o luar está lindo
(ATHAYDE, 1957, p. 18, minha ênfase)

Mais uma vez encontramos indícios de que Athayde tenha realizado sua adaptação a partir de Shakespeare. Arthur Brooke caracterizou Julieta como uma jovem ardilosa que tramava às escondidas e que, por isso, merecia ser castigada por não ser obediente e submissa aos pais. Diferentemente de Brooke, Shakespeare mostra Julieta como uma jovem de iniciativa, decidida, determinada e corajosa, qualidades essas que também caracterizam a Julieta do sertão. Dessa maneira, a Julieta de Shakespeare e a Julieta de Athayde dialogam e comungam ideais entre si.

Apesar de os protagonistas das tragédias serem predominantemente masculinos, em duas delas, *Romeu e Julieta* (1594-96) e *Antônio e Cleópatra* (1606-1608), as

heroínas compartilham do destino trágico dos heróis. E muitas mulheres, tais como Julieta [...] são personagens multifacetadas. A ousadia de Julieta é reconhecida universalmente pelos críticos: ela questiona a autoridade paterna e se recusa a seguir os códigos sancionados pela estrutura normativa do patriarcalismo, priorizando sua identidade pessoal em detrimento da social. (CAMATI, 2008, p. 141)

Por meio de seus versos, com forte apelo emocional, Athayde coloca no imaginário do leitor/ouvinte o que teria se passado na noite em que o casal consumou a união, e o cantador expressa:

O que se passou ali
vos digo caro leitor
é impossível descrever
aquela cena de amor
as horas de despedida
foram momentos de dor

Avaliem o que passou-se
nessa noite de noivados
quantas juras e promessas
e quantos beijos trocados
quanto tempo não estiveram
aqueles jovens abraçados
(ATHAYDE, 1957, p. 21)

Athayde, além de transpor culturalmente a história do casal para um espaço e tempo distantes, de ampliar algumas cenas e optar por um ou outro personagem da versão shakespeariana, retira segmentos narrativos inteiros, como a cena i do Ato I, conforme mencionado anteriormente, ou a passagem da cena v, Ato IV. Nessa cena,

que inspirou poetas e apaixonados, Julieta diz a Romeu ter ouvido o rouxinol, o que para ela significava que ainda era noite; Romeu, em seguida, contradiz a sua amada e afirma que não era o rouxinol, mas a cotovia, o arauto do dia. Provavelmente essa cena foi retirada da história de Athayde em razão de os animais, que aí aparecem, pertencerem à tradição européia, não sendo, portanto, significativos na cultura local. Mesmo assim, ele insere a imagem de um casal de pombos, aves mais comuns na região nordestina, quando Julieta acorda de seu sono profundo e implora a Romeu:

Acorda! Romeu acorda
como um casal de pombinhos
vamos nós dois descuidados
fazermos os nossos ninhos
numa casinha singela
lá nas curvas do caminho
(ATHAYDE, 1957, p. 29)

Segundo os códigos de honra, o fato de Romeu não ter vingado a morte de sua mãe foi considerado covardia. Esse procedimento não correspondia ao que era esperado de Romeu, pois a honra e a vingança eram valores supremos, e deveriam ser encarnados pelo herói que é, ao mesmo tempo, expressão de um ideal e modelo de conduta. Por isso, nessa ótica, Romeu não passa de um covarde que não cumpriu o que havia prometido ao seu pai, tendo um merecido castigo.

Sendo assim, ao final de seu folheto, Athayde, inconformado com a atitude de Romeu, na voz de poeta-cantador assume a autoria da história:

Romeu foi falso a seu pai
por isso teve castigo
como faltou-lhe a coragem
para enfrentar o perigo
casou-se com a própria filha
do seu fatal inimigo

Foi este um dos motivos
de sua infelicidade
porque Romeu a seu pai
faltou-lhe a lealdade
onde existe ódio antigo
não pode haver a amizade [...]

Quem odeia a covardia
tem de dizer como eu
como o rapaz não vingou-se
de tudo o que o pai sofreu
eu escrevi mas não gosto
do romance de Romeu
(ATHAYDE, 1957, p. 31-32)

Dessa maneira, Athayde adapta a narrativa de Romeu e Julieta ao código de honra e à moral do sertão nordestino, cujos valores guardam características medievais, conforme demonstrado em Vassalo (1988, p. 01): “em uma sociedade em cuja estrutura residem fortes traços medievais ou medievalizantes [...]. Assim, de acordo com historiadores e sociólogos, [...] a estrutura social do Nordeste brasileiro, de modo geral até o início da era Vargas, se identificaria com a situação medieval portuguesa e mesmo européia”.

Portanto, a narrativa do jovem casal sofre alterações e ressurge no Nordeste brasileiro nesse processo de transculturação com valores medievais, considerando-se que tais valores morais ainda permaneciam enraizados naquela região do país no início do século XX.

Constata-se com este estudo, que a literatura de cordel exerceu e ainda exerce, em algumas regiões do Nordeste, “funções de entretenimento, diversão, informação, enunciação de uma moral coletiva, homogeneização do grupo social e da comunidade” (VASSALO, 1988, p. 63). É uma literatura que se adapta, recria, transforma e desdobra-se, mostrando-se sempre em movimento, em um ciclo de retomadas e empréstimos para poder levar a realidade brasileira e, em específico, a realidade nordestina àquele a quem se destina: o povo.

3 ARIANO SUASSUNA E A RENOVAÇÃO DA TRADIÇÃO POPULAR EM A HISTÓRIA DO AMOR DE ROMEU E JULIETA

3.1 A ESTÉTICA SUASSUNIANA: “A DRAMATURGIA DA MISTURADA”

Eu conto como contam na minha terra,
de outro modo não sei contar.
Cervantes

T. S. Eliot (1989, p. 37-48), em *Tradição e o talento individual*, afirma que o poeta contemporâneo, para produzir uma nova obra significativa, deve manter um diálogo com os poetas mortos, ou seja, com a tradição. O mesmo processo ocorre na renovação da dramaturgia de Suassuna, pois a adaptação da história de Romeu e Julieta inclui a presença ou retomada de estéticas anteriores, mantendo também uma relação dialógica com a tradição. Conforme afirma Maria Aparecida Lopes Nogueira:

Ariano consolida sua linhagem literária dialogando com autores do passado ou do presente, estabelecendo “formas particulares de intertextualidade” [...]. Foram Homero, Shakespeare, Molière, Cervantes, Lope de Vega, Gregório de Matos, García Lorca, Gogol, Tolstoi e Dostoiévski, aqueles que recorreram aos mitos nacionais e populares como matéria-prima a ser recriada para, num segundo momento, retornarem ao povo por numa relação vital de carne e sangue”. (2002, p. 109)

Tal estratégia passa a se tornar uma constante na obra de Suassuna. Consciente desse retorno ao passado para buscar a matéria-prima, Suassuna afirma que “as obras criadas em locais determinados e com todas as características dos países em que foram realizadas tornam-se universais por sua alta qualidade e pela divulgação que alcançaram, o que permitiu que elas fossem incluídas no patrimônio comum da Arte mundial” (citado em VICTOR; LINS, 2007, p. 57).

Suassuna, como os grandes autores da literatura universal citados anteriormente, apropria-se de fontes diversas, não só da tradição oral como também da cultura erudita. Busca os seus personagens, as suas idéias, histórias, falas, e, abastecido de todo esse vasto material, o dramaturgo faz empréstimos, recorta o que não interessa, recria e adapta as histórias. Para Braulio Tavares (2007, p. 120), Suassuna faz “algo que seja a soma de tudo que foi feito antes” e transforma em “algo que seja novo”.

Para sua estética, Suassuna cunhou o termo “dramaturgia da misturada” e com ele designa sua obra artística, uma vez que se utiliza de textos de diferentes origens, naturezas e autorias. Sua criatividade e habilidade de integrar diversos textos em um mosaico literário elevam o escritor, dramaturgo e artista plástico à consagração como um dos maiores escritores da literatura brasileira. Segundo Silviano Santiago (2007, p. 22), “Suassuna se destaca de imediato dentro do panorama do teatro brasileiro contemporâneo, pois é ele o único dramaturgo que tem levado às últimas conseqüências o compromisso do artista brasileiro com as fontes populares de nossa cultura”.

Catarina Sant’Anna (2002, p. 107) afirma que “o nosso dramaturgo do *Auto da Compadecida* já praticava e teorizava nos anos 50, muito antes de conhecer as idéias de Bakhtin [...] e quando nem se cogitava a respeito do que viria a ser chamado de pós-modernidade, no final do século”. É importante ressaltar que Suassuna, antes do *Auto da Compadecida*, desde seus primeiros poemas ligados ao Romanceiro popular nordestino, publicados entre 1946 e 1948, já era um precursor dessa estética, e que, mais tarde, com o aperfeiçoamento de seu trabalho, destaca-se como um autor de

uma concepção artística excepcionalmente original.

Segundo biógrafos do autor (TAVARES, 2007; VICTOR; LINS, 2007), o interesse de Suassuna, e por que não afirmar paixão, com as fontes populares da cultura, entre elas o circo, vem desde o tempo em que era ainda um menino sertanejo de Taperoá e de quando era estudante em Recife, nos anos 30 do século passado, assim que passou a residir na capital do estado de Pernambucano.

Naquela época, o circo atraía multidões para seus espetáculos e, além das apresentações circenses comuns, como malabarismo, contorcionismo, entre outras, ocorriam ainda encenações de dramas. Era o teatro no circo. O contato com esse universo popular contribuiu para que Suassuna se deixasse influenciar pelo mundo do circo e sua magia, pelo teatro e por outras formas populares, como o mamulengo, que serviram de fontes de referências em muitas das obras do dramaturgo. Acrescenta-se ainda a literatura de cordel, uma grande fonte inspiradora, não apenas de sua obra literária, mas do próprio Movimento Armorial, conforme afirma Suassuna:

Eu tenho para mim que essas coisas [circo, mamulengo, teatro] junto com os folhetos de cordel, foram muito importantes na minha formação de dramaturgo. Quando eu resolvi depois ser um escritor de teatro, eu não queria imitar nem o teatro alemão nem o francês nem o americano, aí foi que eu parti para a literatura de cordel, para ver se por ali eu podia me inspirar. (citado em TAVARES, 2007, p. 33)

Suassuna confirma ainda o uso do cordel ao mencionar que foi somente em 1955, com o *Auto da Compadecida*, que realizou pela primeira vez uma experiência satisfatória de transpor para o teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances, aos quais se devem sempre associar seus irmãos gêmeos, os espetáculos nordestinos, principalmente o bumba-meu-boi e o mamulengo (RABETTI,

2005, p. 48).

A literatura de cordel, conforme afirma Armindo Bião (2006, p. 22), tem “designação bibliográfica para milhares de obras de muitos gêneros, formatos e classificações [...] seus repentistas, cantadores e poetas inspiram desde os anos 1950, dramaturgos, como Ariano Suassuna e encenadores [...] que adaptam o cordel para a cena, realizando, com seus atores, a dramaturgia/encenação”.

Graças a essas fontes de inspiração, às quais Suassuna retornaria diversas vezes, e à originalidade do dramaturgo para adaptar e recriar com muita propriedade, é que surge uma estética nova, que se movimenta em constante retomada e empréstimos.

Desde os primeiros textos dramáticos, Ariano Suassuna procura estabelecer uma ligação eficaz com o teatro popular ocidental, lugar da praça pública, em que o povo tinha voz e vez na crítica aos poderes institucionalizados e às misérias humanas perpetuadas. Comédia Nova Latina, autos vicentinos e ibéricos são fontes manuseadas com habilidade pelo dramaturgo atento, evitando para o público a ‘armadilha cenocrática’ ao escolher sempre o diálogo entre cena e texto cujas soluções não fossem simples imposições ideológicas. É a partir desta tessitura dramática sintonizada com a humanidade nordestina que surgem seus textos. (MATOS, 1988, p. 5)

Suassuna passa a ser reconhecido nacionalmente pela crítica brasileira e é aclamado pela crítica teatral por sua obra *Auto da Compadecida*, em 1957, conforme comprovam os elogios tecidos por Heliodora em jornal da época da encenação da peça na cidade do Rio de Janeiro:

Realmente aparecera, no teatro nacional, uma obra essencialmente brasileira de alta categoria. Ariano Suassuna conseguira atingir uma simplicidade absoluta na

exposição de seu tema, conseguira expressá-lo em sua essência de valores humanos, dominando com excelente técnica a forma do auto, que em suas mãos, teve a autenticidade que tivera há séculos atrás. (2007, p. 253)

Suassuna iniciou o percurso pelos caminhos da ficção em prosa, em 1956, com a obra *A história do amor de Fernando e Isaura*. No dizer do próprio Suassuna, essa obra era uma “imitação nordestina” por nacionalizar e regionalizar a lenda de Tristão e Isolda, um dos mitos do amor no Ocidente, ao que tudo indica uma homenagem nos mesmos moldes da recriação dramática de Romeu e Julieta, quando denominou nessa peça o subtítulo “Imitação brasileira de Matteo Bandello” (MARTINS, 2000, p. 111).

Ainda no caminho do romance, a obra *A Pedra do reino*, publicada em 1971, foi de grande destaque internacional. O livro foi considerado um romance de ideologias, escrito pela técnica da picaresca, dentro da cultura nordestina. Suassuna readequou-o, quando reescreveu uma versão para europeus e brasileiros sensatos, de acordo com qualificativo do próprio autor, nos anos 90 do século passado, transformando a estrutura e cronologia iniciais do livro. As citações foram reduzidas, perdendo a dimensão de caução social e nacional, visto que o dramaturgo considerou que não poderiam ser identificadas por um leitor incapaz de perceber sua significação cultural (SANTOS, 2000, p. 101).

Muitas declarações de Suassuna — um “decifrador de brasilidades”, conforme denominação atribuída ao dramaturgo por Idelette Santos em ensaio do *Cadernos de Literatura brasileira* (2000, p. 94) — em entrevistas e palestras incomodam uma parte da população, que acredita ser o autor anti-americano ou até mesmo xenófobo por

fazer comentários contra a indústria cultural e a influência dessa cultura no mercado brasileiro.

A acusação de xenofobia contra Ariano não procede, porque qualquer pessoa que assista a suas aulas-espetáculo ou leia suas entrevistas percebe a quantidade de artistas estrangeiros (dramaturgos, músicos, escritores, pintores etc.) que ele diz admirar e cuja influência confessa. Na hipótese mais extrema, seria uma xenofobia seletiva. Ariano tem pouca identificação com a cultura inglesa, ou com o que se pode chamar o ‘espírito britânico’ ou o ‘espírito norte-americano’ [...] Isto não impede de admirar poetas como Shelley e Keats, romancistas como Henry Fielding, Herman Melville ou William Faulkner, e dramaturgos como Shakespeare. Cada leitor procura ao longo da vida aquelas obras e aqueles autores com que se identifica [...]”. (TAVARES, 2007, p. 114)

Suassuna, em entrevista, confirma a influência que recebeu nos primeiros tempos como escritor de poesia de autores do período romântico da literatura inglesa, como Percy Bysshe Shelley (1792-1822) e John Keats (1795-1821), o que demonstra que o dramaturgo, em algum momento de sua vida, identificou-se com esses poetas e, com isso, mais uma vez a acusação arbitrária de xenofobia é derrubada.

Eu li um poema de Shelley que ainda hoje eu sei de cor e que me impressionou profundamente. É um poema chamado ‘Ozymandias’. Impressionou-me muito porque dava uma idéia, primeiro, da velhice da história humana, da Antigüidade. Depois da inaniidade – é um poema mais ou menos desesperado porque dá a idéia de que a vida é uma coisa passageira e que se acaba mesmo. E depois fala em escultura de pedra, que é uma coisa que me toca muito ainda hoje. Li esse poema e fiquei muito tocado por ele, e, durante certo tempo, fiz uma poesia mais ligada a essa linha. (VICTOR; LINS, 2007, p. 49)

Conforme afirma Santiago, Suassuna, como romancista, dificilmente se enquadra dentro dos princípios estéticos do romance regional nordestino.

O marco inicial é *A bagaceira* (1927), do também paraibano José Américo de Almeida. Os outros componentes do mesmo movimento são: José Lins do Rego (ciclo da cana-de-açúcar), Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz (a seca e o retirante), Jorge Amado (o Nordeste do cacau, dos novos-ricos). Conforme assinala o próprio Suassuna, todas as obras daquele movimento estão nitidamente marcadas pela estética naturalista, sendo mesmo obras neonaturalistas. Ele se explica em uma entrevista: “...não há grande diferença, por exemplo, em questão de posição estética, de Zola para Jorge Amado. Varia de região. Então é por isso que eu digo que o regionalismo é um neonaturalismo”. Já desde o momento em que se interessava quase que exclusivamente pelo teatro, percebia-se que a *visão* que Ariano Suassuna tinha do Nordeste não era simples e direta, objetiva, mas antes se interpunham entre os seus olhos e a paisagem com figuras os textos da literatura de cordel. Esse elemento catalisador é que vai ser responsável, por um lado, pela originalidade da narrativa de Suassuna com relação aos seus predecessores, e por outro, dá origem ele a uma espécie de elemento mágico, poético, que coloca sua experiência ao lado de um Gabriel García Márquez [...]. (SANTIAGO, 2007, p. 218-19)

A obra suassuniana aumenta e amplia uma discussão que tomava certa proporção no Brasil a partir dos anos 50 do século passado: o lugar das fontes populares e do sentimento de nacionalidade, o que contribuiu para que essas inquietações fossem discutidas, uma vez que o teatro brasileiro desde seus primeiros momentos ligou-se à realidade do povo e trouxe para o palco temas sociais e políticos, principalmente a partir da década de 30, quando não mais cabia trazer comédias de costumes. Na apresentação de *Teatro e comichidades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*, Beatriz Resende (2005, p. 11) destaca o papel desempenhado pelo dramaturgo “na formação do teatro moderno no Brasil e a originalidade de sua proposta de criação literária, recuperando tradições ibéricas e medievais, num momento em que o ‘novo’ como valor absoluto tinha sido institucionalizado pelo

Movimento Modernista iniciado em São Paulo, em 1922”. Ainda sobre a estética suassuniana, Tavares afirma:

Suassuna adota a mesma atitude apropriativa dos artistas medievais ou nordestinos. A Tradição é um imenso caldeirão de idéias, histórias, imagens, falas, temas e motivos. Todos bebem desse caldo, todos recorrem a ele. Todos trazem a contribuição de seu talento individual, mas cada um vê a si próprio como apenas um a mais na linhagem de pessoas que contam e recontam as mesmas histórias, pintam e repintam as mesmas cenas, cantam e recantam os mesmos versos. Histórias, cenas e versos são sempre os mesmos, por força da Tradição, mas são sempre outros, por força da visão de cada artista. (TAVARES, 2007, p. 193)

Suassuna se insere na prática contemporânea da apropriação/adaptação textual que, segundo Hutcheon (2006, p. 177) “constitui a regra, ao invés da exceção”. Esse procedimento também é um processo comum nas artes populares.

Se isto ocorre com uma narrativa inteira, muito mais freqüente é a reutilização de pequenos quadros, de cenas curtas, que podem ser recortadas inteiras de uma obra e coladas em outra sem que o seu sentido se perca. [...] é um processo de uso generalizado nas artes populares: o circo, o teatro de rua, o cordel, o Romanceiro das línguas latinas, as Baladas de língua inglesa. Fatias inteiras de uma obra são transpostas para outra e isto é considerado um recurso moralmente legítimo e esteticamente enriquecedor. (TAVARES, 2004, p. 194)

Dessa maneira, Suassuna, entre entremezes, romances e poemas, destaca-se na literatura brasileira e no panorama do teatro contemporâneo por representar o Brasil e o Nordeste, em particular, o mundo e a condição humana, uma vez que tem levado até as últimas conseqüências o compromisso do artista com as fontes populares da cultura brasileira. O universo sertanejo, mítico, de raízes populares sempre esteve presente na formação de Suassuna, como confirma o dramaturgo “[...]”

ainda hoje a receita do meu teatro continua a ser essa fórmula, para mim mágica, que entrou em meu sangue na infância com a Comédia brasileira, o Drama, o Romanceiro, os espetáculos populares e o Circo” (citado em VICTOR; LINS, 2007, p. 34).

Como afirmou Carlos Drummond de Andrade (citado em SANTOS, 2000, p. 94) à época do lançamento de *A Pedra do reino*, “é preciso merecer a graça da escrita. Não é qualquer vida que gera obra deste calibre”.

A cultura popular passa a ser uma das fontes inspiradoras do autor não apenas de sua obra literária, mas do próprio Movimento Armorial, que defende o estabelecimento de uma arte brasileira erudita com base em raízes populares, como veremos no subcapítulo que abordará essa questão.

3.2 SOBRE A HISTÓRIA DO AMOR DE ROMEU E JULIETA DE SUASSUNA

Dentro da estética da recriação e inspirado no folheto de cordel *Romance de Romeu e Juliêta* [sic] de Athayde, Suassuna adapta essa narrativa para o teatro sob o título *A história do amor de Romeu e Julieta*: imitação brasileira de Matteo Bandello (Anexo 2).

A estréia dessa nova versão brasileira ocorreu no dia 14 de novembro de 1996, em Recife, em uma primeira montagem com a Trupe Romançal de teatro, ligada à Secretaria de Cultura de Recife, sob a direção de Romero de Andrade Lima. Suassuna datou a sua versão dia 21 de fevereiro de 1996, o que não significa que o dramaturgo tenha efetivamente concluído a peça nessa data, e declarou ainda, ao final do texto, que aquela data era a comemoração do centenário do nascimento de sua mãe, Dona Rita Villar Suassuna. A única versão impressa surgiu dois meses após a

estréia em Recife, no dia 19 de janeiro de 1997, no suplemento *Mais!* do jornal *Folha de São Paulo*. Essa publicação marcou o retorno do autor ao teatro, após uma lacuna de oito anos. Salienta-se que onze anos se passaram e, até o presente momento, a peça ainda é inédita, ou seja, não foi publicada em livro.

Ao confrontar a versão publicada do suplemento *Mais!* com o roteiro cênico da Trupe Romançal, percebe-se que Suassuna fez alterações na versão publicada, o que evidencia que o autor retoma o seu próprio texto para fazer adequações onde considera necessário, mas o estudo comparativo entre tais versões não se aplica ao presente objeto de estudo.

3.2.1 Fontes matriciais de Suassuna

Os cantadores e consumidores da literatura de cordel quando apreciam uma determinada história costumam afirmar que a narrativa é uma “história bonita”. Para eles, segundo o poeta paraibano Silvino Pirauá de Lima, em entrevista a Mauro W. Barbosa de Almeida em 1979 (citado em ABREU, 2006b, p. 70), uma história bonita significa “um roteiro de história desembaraçada e que não tenha muitos episódios. Desembaraçado é quando não tem muita complicação nos episódios, quando um não confunda com o outro, divididos. Então se forma a história bonita”. Suassuna, adepto do uso de fontes textuais dramáticas e não-dramáticas, inserções de poemas e canções populares, aproxima-se da idéia desses cantores e não foge à regra; faz uso dessa prerrogativa e sente-se à vontade para fazer alterações nas suas versões. Para tanto, altera passagens do enredo de suas fontes com grande domínio, muda o

comportamento de algumas personagens, insere poemas, faz interpolações, retira o que convém e traduz culturalmente aquilo que, do contrário, provavelmente, pareceria totalmente inadequado dentro do contexto de recepção do seu texto.

O processo de construtividade de Suassuna não foi diferente quando adaptou a história de Romeu e Julieta para o teatro. Utilizou-se do folheto de cordel de Athayde como fonte primária, manteve praticamente a mesma estrutura narrativa e fez inovações ao fazer uso de vários hipotextos com referências medievais e renascentistas da cultura popular. Além de atender aos próprios propósitos do autor, as fontes foram modificadas para se acomodarem às convenções poéticas dos folhetos, uma vez que o dramaturgo construiu a sua peça nos moldes da literatura de cordel, e também à teatralização.

Em entrevista ao *Jornal do Comércio* de Recife, no dia 21 de maio de 1998, sob o título “Ariano lança versão em francês da *Pedra do Reino*”, Suassuna confirma e destaca a predominância do folheto de cordel sobre todas as outras fontes na produção de *A história do amor de Romeu e Julieta*. Ao ser indagado pelo entrevistador sobre a avaliação da sua própria atividade na Secretária de Cultura de Recife, o autor faz referências à sua criação artística e menciona: “Não vou dizer que fiz tudo o que estava sonhando, mas fiz muita coisa que projetei. No campo do teatro, consegui fazer uma coisa que eu acho muito relevante, que foi mostrar a importância do folheto no teatro. *A história do amor de Romeu e Julieta* é um folheto da literatura de cordel que eu representei sob forma de teatro [...]”.

Na ocasião de uma apresentação cênica sob a direção de Elza de Andrade, realizada pela Confraria da Paixão, grupo formado por alunos da Escola de Teatro da

UNIRIO no ano de 1999, na cidade do Rio de Janeiro, Suassuna, presente na platéia, ao final da peça comenta que, involuntariamente, cometeu uma injustiça quando escreveu a peça *A história do amor de Romeu e Julieta*. De fato, o dramaturgo afirma que teve contato com o folheto na década de 1950, mas não sabia o nome do autor, visto que somente constava o nome do editor na capa, conforme era costume na literatura de cordel. Soube, após muitos anos, por uma pesquisadora, que o folheto era de autoria de Athayde. Ressalta ainda que o folheto chamou muito a sua atenção na época, uma vez que o poeta/cantador deixou muito evidente as marcas de valores de um sertanejo (*A história do amor de Romeu e Julieta*, 1999, DVD).

A partir da apropriação do folheto de Athayde, o dramaturgo insere interpolações nessa nova adaptação da história de Romeu e Julieta. Quatro delas são cantigas do romanceiro popular ibérico – gênero poético de origem medieval, composto por uma coleção de romances – escritas em versos ou em prosa. Ressalta-se ainda a presença de outra fonte de referência ibérica, porém contemporânea, o poema *La casada infiel* de García Lorca. As fontes ibéricas exercem dimensão espetacular e serão analisadas à parte no decorrer do estudo. Outra fonte que Suassuna sinaliza a partir do título de sua peça *A história do amor de Romeu e Julieta*: imitação brasileira de Matteo Bandello é a novela italiana do século XVI de Matteo Bandello. Com isso, o autor paraibano desvia a atenção do leitor da provável fonte primária do folheto de cordel de Athayde.

3.2.2 Recriação dramática do folheto de cordel

Como Shakespeare e Athayde, Suassuna muda o que lhe convém, mantém

intacto o que lhe interessa e parece sentir-se totalmente à vontade com isso. Segundo Tavares (2007, p. 194), “recontar uma história alheia para o cordelista e o dramaturgo popular, é torná-la sua, porque parece existir na cultura popular a noção de que a história, uma vez contada, torna-se patrimônio universal e transfere-se para o domínio público. Autoral, apenas, é a forma textual dada à história por cada um que a reescreveu e reescreverá”. Ainda, segundo Tavares:

O gesto de Ariano Suassuna ao teatralizar um texto em verso equivale ao gesto de um cordelista ao versar uma história em prosa. O verbo *versar* é de uso corrente entre os autores de cordel. Trata-se de pegar uma história já existente, seja um livro ou uma narrativa oral [...] e recontá-la em forma de sextilha. Quando o cordelista versa o *Romeu e Julieta* de Shakespeare, assina-o como obra sua, assim como Shakespeare assinou como obra sua a própria peça, cujo argumento original – a propósito – não é do bardo inglês. (2007, p. 194)⁸

Suassuna ampara-se nas formas populares de expressão – principalmente o mamulengo e o romanceiro popular nordestino –, todos eles herdeiros da tradição européia, para então, dentro da ótica de um autor erudito comprometido com a melhor tradição da cultura popular, levar aos palcos uma história original do casal romântico, tendo como cenário um Brasil rural, preso a questões sociais, políticas e econômicas.

É importante realçar, como afirma Hutcheon (2006, p. xvi), que as “adaptações podem e têm diferentes funções em diferentes culturas em épocas diferentes”. Tem-se, nesse processo de hibridização, a tradução cultural que Umberto Eco (2007, p. 190) referencia ao afirmar que “trata-se hoje de uma idéia aceita, que uma tradução não diz respeito apenas a uma passagem entre duas línguas, mas entre duas culturas, ou duas enciclopédias”. Isso nos remete novamente a Shakespeare, que também se

⁸ Essas considerações críticas de Tavares encontram respaldo no capítulo *Metamorfoses textuais: a jornada da narrativa de Romeu e Julieta*, onde traçamos a trajetória da história de Romeu e Julieta desde a tradição oral até Shakespeare.

utilizava de fontes matriciais, adaptava e atualizava-as para inseri-las no *Zeitgeist* de sua própria cultura. Durante séculos as pessoas se emocionaram e se identificaram com as personagens shakespearianas, mas reagiram de forma distinta dependendo de sua cultura.

Suassuna mantém a mesma forma e estrutura ao mudar o gênero do folheto para a recriação dramática. Os versos são estruturados em sextilhas; mas, diferentemente do folheto, cujo cantador é a presença principal, Suassuna distribui a narrativa entre as diversas personagens, o que altera o ponto de vista. Obviamente, por se tratar de recriação dramática, a mudança de gênero impõe a transposição do monólogo dramático para uma versão dialogada. Ainda em se tratando do gênero, Suassuna faz dessa adaptação um híbrido, uma vez que se utiliza de elementos do melodrama e da tragédia, que apresenta traços épicos e faz a integração do mamulengo.

Quanto à seleção das personagens, Suassuna insere narradores, figurantes, músicos, bailarinos e bailarinas, por se tratar de uma recriação para o teatro, diferentemente de Athayde que precisava reduzir o número das personagens para adequar a sua versão às convenções da literatura de cordel. Isso não quer dizer que na literatura de cordel a dramatização não esteja presente, uma vez que a arte cômica do cordelista ou do folheteiro ao recitar ou cantar seus versos na feira, diante do público, faz com que esse poeta popular mude de timbre, de trejeito, de postura, atuando ora como narrador impessoal, ora como esta ou aquela personagem, cujos diálogos ele interpreta com alternância de fala e de atitude. Esse mesmo procedimento ocorre no teatro de mamulengo, em que o animador dá voz e movimento a todos os

bonecos.

Diferentemente de Athayde, no tocante às personagens, Suassuna coloca Mercúcio como amigo fiel de Romeu. O dramaturgo eleva as duas famílias inimigas a uma mesma igualdade social: atribui os títulos de duque a Capuleto e de conde a Montéquio. Suassuna, com isso, aponta para a discussão de disputa entre duas famílias rivais, ou grupos rivais, que pertencem à elite política da cidade, pois se trata de dois representantes da nobreza. Isso evidencia que o dramaturgo distancia o leitor/espectador do fato imediato e aborda a disputa entre senhores de terra no nordeste agrário.

Na apresentação das famílias, observa-se o binarismo maniqueísta: os Capuleto, representantes de uma “raça tirana”, e os Montéquio, uma família “honesta e humana”, o que denota a manutenção de traços das moralidades medievais, visto que a moral do sertão ainda é fundamentada nesses binarismos. Vale observar que Shakespeare apresenta as famílias em igualdade de condição, com responsabilidades iguais no desencadeamento da tragédia. Como argumenta Santiago (2007, p. 76), a “divisão clara entre o Bem e o Mal serve para salientar o aspecto maniqueísta do teatro de Suassuna (e do teatro popular em geral)”.

Quanto aos narradores, Suassuna retira o protagonista Dom Pedro Dinis Ferreira – Quaderna – de seu romance *A Pedra do reino* e o transpõe para o novo contexto do sertão. Muitos acreditam que o nome Quaderna entrou na literatura brasileira pelas mãos de Suassuna, na verdade, João Cabral de Melo Neto já havia utilizado anteriormente esse antropônimo no título de um de seus livros de poemas publicado em Portugal em 1960 (TAVARES, 2007, p. 142).

Em *A história do amor de Romeu e Julieta*, Quaderna acumula a função de personagem-coro, que enuncia o prólogo e o epílogo. Similar ao cordelista que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, Quaderna anuncia o enredo no prólogo:

Vou contar neste Romance,
a história de Romeu,
A sua curta existência,
e tudo o que padeceu.
Foi a história mais tocante
que a minha Pena escreveu.
(SUASSUNA, 1997, p. 4)

A peça alterna narração com ação, como comenta Santiago (2007, p. 74): “esta duplicidade técnica – uma parte narrativa no início [...] é bastante comum no teatro de Suassuna”.

Assim como nessa recriação dramática, inúmeros traços épicos estão presentes na obra suassuniana, como o uso do prólogo e epílogo, de monólogos e apartes. Tal caráter épico na sua dramaturgia caracteriza-se pelas categorias genéricas da dramaturgia épico-religiosa medieval.

A medievalidade se faz notar ainda nesse autor através da técnica do teatro épico cristão, com suas modalidades específicas e seus personagens estereotipados, porque a Idade Média é o espaço em que floresceu uma dramaturgia que assovia o religioso e o popular através das oposições litúrgico/ profano e sério/jocoso. E, sobretudo porque, sendo a cultura popular nordestina marcadamente medievalizante, aquela marca atua como uma espécie de fonte para o próprio romanceiro, onde o aspecto religioso se reforça não só por causa da religiosidade popular do Nordeste como também pela opção pessoal de crença do autor. Por isso as peças de

Suassuna se revestem de traços ideológicos próprios da Idade Média, como o maniqueísmo e o tom moralizante. Nelas há também personagens alegóricos associados à visão de mundo cristã medieval e aspectos próprios da cultura popular européia da época dos descobrimentos, indispensáveis visto que o teatro é, então, uma arte dirigida ao povo. (VASSALO, 1988, p. 103-04)

O épico em Suassuna é diferente do que se entende por épico em Bertolt Brecht, por exemplo. Épico na dramaturgia brechtiana pressupõe um teatro revolucionário, como esclarece Jean-Jacques Roubine (2003, p. 152) em *Introdução às grandes teorias do teatro*. Para esse autor, o teatro épico de Brecht é “uma outra maneira de mostrar o real, de esfacelar as aparências. Ela mobiliza o senso crítico dos espectadores, incitando-os a descobrir por si mesmos uma verdade mais complexa do que aquela que aderiam ao entrar no teatro”.

É a partir da enunciação de Quaderna que o leitor/espectador, mais familiarizado com a história de Romeu e Julieta de Shakespeare, percebe que a história do casal toma rumos diferentes na versão brasileira. Suassuna mantém os principais motivos do folheto: o código de honra, a vingança e a briga entre famílias. Romeu deverá vingar o assassinato de sua mãe, segundo a exigência de seu pai e de acordo com o código de honra do contexto da sociedade em que se passa a história. Para aquela sociedade se estabelece uma dívida moral do protagonista para com seu pai e mãe, embora seja apenas uma vítima naquele conflito, pois deverá vingar-se sem direito à recusa, caso contrário, a punição seria certa. Portanto, a partir do momento da revelação do assassinato de sua mãe, Romeu confronta-se com a obrigação de matar o algoz Capuleto com o mesmo punhal utilizado no assassinato de sua mãe.

Apesar de Suassuna mencionar no texto a presença de dois narradores, Antero Savedra, como primeiro coro, e Quaderna, como segundo, apenas este último narra a história. Savedra terá voz somente no epílogo quando, juntos, narram em coro o final de Romeu e Julieta. Os narradores distanciam-se da trama e revelam sua opinião ao público.

A narração da peça não coube somente a Quaderna e Savedra, uma vez que Suassuna atribui a outras personagens o estatuto de narradores, pois ora narram o que está acontecendo com elas, ora interpretam, como no momento em que a Condessa, mãe de Romeu, menciona: “Ah, Meu Deus, que sina triste / me sinto desfalecida / [...] por ele [Romeu] choro, sentida [...] Com a dor da punhalada / meu corpo se estremeceu [...]” (SUASSUNA, 1997, p. 4). Para Cardoso (2005, p. 105) “o personagem usa a primeira pessoa, mas sua fala adquire características épicas, uma vez que descreve sentimentos e ações, que podem ser compreendidas como rubricas”. As personagens, em muitos momentos da peça, narram para si mesmas suas angústias e dúvidas.

A enunciação de Quaderna em primeira pessoa leva o leitor/espectador a acreditar que o próprio autor da peça está narrando a história. Tal proximidade é atribuída às características comuns entre ambos, como afirma Tavares:

Quaderna é um bom exemplo de personagem que se funde com o seu criador [Suassuna] a tal ponto que, de vez em quando, palavras de um são atribuídas ao outro [...] Existem pontos de semelhança óbvios entre os dois (e diferenças também óbvias), mas sem dúvida uma das razões principais para isso é a identidade de estilo oral entre os dois [...] (2007, p. 141)

Quaderna afirma: “É uma história conhecida / em quase toda Nação. / No

Teatro e no Cinema, / tem causado sensação, deixando amargas lembranças / no mais brutal coração / O que sofreu Julieta / quem, **como eu**, já tem lido [...]” (SUASSUNA, 1997, p. 4, minha ênfase). O uso do pronome “eu” pode levar o leitor/espectador a entender que é o próprio dramaturgo quem está afirmando, visto que o narrador Quaderna, muitas vezes, é confundido com o seu próprio criador. Suassuna, ao que tudo indica, atribui o crédito ao folheto de cordel, fonte primária de sua peça.

Após o prólogo, inicia-se, na oitava estrofe, a ação da peça com Montéquio debatendo-se contra sua imobilidade e suspensão total de seus direitos políticos: “Aqui estou acorrentado, / sem socorro de ninguém / Aqui estou aprisionado, / sem saber como e por quem!” (SUASSUNA, 1997, p. 4). A narrativa prossegue com o aprisionamento da mãe de Romeu, e este, com quatro anos de idade ao invés de dois como no folheto, presencia o assassinato da mãe por Capuleto.

Essa ação é retratada como se fosse uma cena de cangaço. Embora cenas similares fizessem parte dos acontecimentos no sertão nordestino do início do século XX, as atrocidades cometidas no cangaço ainda estão presentes no imaginário popular. A ação dramática acontece numa época distante; porém, como afirma Diegues Junior (citado em BOTELHO, 2002, p. 271), “o problema da data, que representa [...] o do tempo, está em parte relacionado com o da memória social, isto é, o que socialmente o fato representa na coletividade. Não se fixam datas, mas elementos que identificam o fato. O tempo social substitui o tempo cronológico; a memória guarda alguma coisa que, no momento do fato, a ele se ligou, e aí é que persiste sua presença na memória”.

Capuleto, com toda sua ira, diz “[...] Vou calcar o Punhal / para entrar até o terço!” Em seguida, a Condessa, mãe de Romeu, narra a sua dor: “Com a dor da punhalada / meu corpo se estremeceu” (SUASSUNA, 1997, p. 4). Após o assassinato, Capuleto, ainda não satisfeito pelo ato que cometera, ordena: “Vocês, Carrascos, o [corpo] levem / pela rua, a se arrastar! / Depois, coloquem num saco / e joguem dentro do Mar!” (SUASSUNA, 1997, p. 5). Suassuna, com isso, atribui intensidade dramática à cena, pois se aproxima da forma como um cangaceiro abatia sua vítima⁹, conforme afirma Isnaia Firminia de Souza Almeida:

O isolamento fez com que o cangaceiro vivesse de forma medieval, no que diz respeito aos seus costumes, insensibilidade perante a morte e trato com o sangue. O menino sertanejo habituado a auxiliar seu pai a sangrar os animais com facas rudimentares para obtenção do seu sustento, quando adulto utiliza o mesmo método para dizimar o inimigo: ‘Lampião, por exemplo, sangrava uma pessoa como o jovem fazia para matar um bode. Quando o bando castrou um de seus inimigos, a assepsia foi a mesma aplicada aos animais: cinza, sal e pimenta. (2006, p. 112)

Dezesseis anos se passaram, e, naquela cultura receptora, Romeu já possuía autoridade para cometer a vingança, de acordo com a visão de seu pai, uma vez que ele próprio não pode vingar-se. Embora houvesse uma lei oficial comum a todos, a lei da vingança do sertão nordestino deveria sobrepor-se àquela. Quaderna retorna à narração e enuncia:

Quando o conde achou que o filho
era capaz de razão,
e, pr’a vingança, podia

⁹ Não cabe nesta pesquisa discutir sobre o cangaço e suas raízes, mas ressalta-se que o cangaço tem um significado bastante profundo, que vai além de uma simples definição de grupo de pessoas que espalhavam terror e morte pelo sertão nordestino. Conforme Matos (1988, p. 125), o cangaço “expressa também o grito de um povo contra a injustiça, a opressão, o arbítrio e a exploração de uns a uma imensa massa faminta, causticada pelas secas e abandonada pelos poderes constituídos”.

tomar uma decisão,
chamou-o secretamente,
fez-lhe a comunicação.
(SUASSUNA, 1997, p. 5)

Dentre as inovações de Suassuna nesta recriação dramática, destaca-se o teatro dentro do teatro. Assim como Shakespeare, Thomas Kyd, Corneille, Pirandello, Brecht, entre outros dramaturgos, Suassuna, por meio desse recurso, posiciona as personagens como espectadores dentro do próprio teatro, o que configura a metateatralidade. Tal recurso pode ser uma alusão ao palco elisabetano, ou ainda mais precisamente à tragédia *Hamlet* (1600-01) ou à comédia *Sonho de uma noite de verão* (1595-96), entre outras peças de Shakespeare. Conforme afirma Pavis (2005, p. 386), “o emprego desta forma [teatro dentro do teatro] corresponde às mais diversas necessidades, mas sempre implica uma reflexão e uma manipulação da ilusão”, visto que a ilusão teatral baseia-se “no reconhecimento psicológico de fenômenos já familiares ao espectador” (PAVIS, 2005, p. 202). Suassuna posiciona seu leitor/espectador de modo que se identifique com a cena. Sabe-se que o recurso do teatro dentro do teatro é mais marcante para a recepção do espetáculo cênico e, embora este estudo detenha-se no texto dramático e não na encenação, é relevante esclarecer que a leitura de um texto dramático não é determinada ditatorialmente pela encenação, pois quando se lê uma peça, pressupõe-se um espectador em potencial.

Suassuna sugere em rubrica algumas indicações que explicitam o caráter e a forma de teatralidade presentes no texto, como a informação de que deve ser instalado um pequeno palco dentro do maior. Nesse palco maior, orienta o

dramaturgo, devem surgir os bonecos representando a mesma cena do assassinato que Romeu viu quando criança. Para o pequeno palco, Suassuna menciona que ele também servirá para a noite de núpcias de Romeu e Julieta. A cena da noite de núpcias é introduzida pela seguinte rubrica: “Abre-se a cortina do palco menor, onde se vê uma cama. Fala Julieta, enquanto se encaminha para lá, com Romeu [...] os dois entram e fecham a cortina” (SUASSUNA, 1997, p. 6). Quaderna retoma a narração e menciona: “O que se passou ali / digo ao público-auditor / é impossível descrever, / tal foi a cena-de-amor / Imagine quem já tenha / vivido um igual ardor” (SUASSUNA, 1997, p. 6). O restante da cena fica por conta da imaginação do leitor/espectador, embora Romeu e Julieta declamem a adaptação do poema de Lorca, conforme será apresentado no subcapítulo referente às fontes ibéricas utilizadas pelo dramaturgo.

Suassuna leva o leitor/espectador a uma modificação de percepção, pois afasta o público do *páthos*; esse gesto pode ser considerado um efeito de distanciamento uma vez que Romeu e Julieta representam e narram ao mesmo tempo. Conforme afirma Botelho (2002, p. 282), Suassuna “coloca as cenas de maior impacto narradas, deixando que elas aconteçam, parte à vista do público, parte como um jogo estabelecido através do verbo, enquanto este projeta para longe a emoção vivida no momento presente”.

Em se tratando ainda do efeito de distanciamento na versão de Suassuna, pode se perceber que:

Na passagem da forma narrativa para a dramática, o autor [Suassuna] mantém por vezes resquícios da forma narrativa, como, por exemplo, na presença de personagens narradores [...] a presença de tais personagens que ora narram, ora interferem na trama que está sendo contada, chegando até mesmo a contracenar

com os demais personagens, impõe à peça uma organização espacial e temporal causadora de um distanciamento que propicia a instauração de “efeitos de comicidade”, decorrentes da forte presença de instâncias narrativas, como [...] na análise da peça *A História de Amor de Romeu e Julieta*, tendo sempre em mente as fontes textuais não dramáticas que dão origem a peça. (CARDOSO, 2005, p. 111)

A comicidade de situações, de gestos, de frases, do linguajar das personagens é uma constante na dramaturgia suassuniana. A adaptação de Romeu e Julieta de Suassuna possibilita ao leitor/espectador uma pluralidade de percepções no seu imaginário, à medida que os personagens adquirem movimentos mais livres, mais exagerados, mais amaneirados, podendo se aproximar dos espetáculos de mamulengo. Suassuna se utiliza de efeitos de comicidade nessa adaptação, como no momento em que Teobaldo está prestes a morrer vitimado pela briga entre ele e Romeu, quando então Julieta exclama: “Meu Deus! Romeu e Teobaldo / cruzam já as suas Espadas! / Já sinto que vou cair / sobre o solo desmaiada!”. Sob a orientação do dramaturgo, Julieta deve cair e recobrar os sentidos rapidamente. Em poucos segundos, Julieta indaga: “Meu Deus, o que se passou?” (SUASSUNA, 1997, p. 6).

Escritores da literatura universal, em diferentes proporções, identificaram-se com as regiões a que imprimiram cor local, como os escritores brasileiros Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto para o Nordeste brasileiro, Jorge Amado mais especificamente com a Bahia, Monteiro Lobato com o interior paulistano, Érico Veríssimo com o Sul do país; e os estrangeiros, como o escritor francês Balzac, com a França, o escritor inglês Thomas Hardy para o Wessex, Dorsetshire (Inglaterra), Mark Twain para o Mississipi (EUA), entre tantos outros. Assim como esses autores se identificaram com suas regiões e as representaram em suas obras, Suassuna, um

verdadeiro apaixonado pela temática sertaneja e pela cultura regional, imprime cor local à história do casal romântico.

O autor traz características da região nordestina, como a representação da terra e seu povo, busca a mescla cultural em contato com a natureza e, dessa maneira, descreve traços e particularidades pertinentes aos costumes e falas daquela região. O uso de imagens do sertão provoca impacto de imediato na recepção, pois segundo Machado, essa é uma das características da obra suassuniana.

O escritor da Paraíba desenvolverá um mundo mítico único onde dominarão as imagens do sertão. Em Suassuna é bem o signo verbal que ativa a imagem. Esta imagem contém um certo dinamismo organizador de sensações e descreve uma realidade implacável. Nesta realidade se opõem e se completam o bem e o mal, o sagrado e o profano. Nela, a mistura paradoxal do espiritual e do corporal, do cômico e do trágico, do sublime e do grotesco tornam-se características permanentes. As imagens alimentam um simbolismo mítico onde se conjugam o tempo, o espaço e a religião. (MACHADO, 2005, p. 186)

Para atribuir mais verossimilhança à sua adaptação, o dramaturgo caracteriza um novo recorte da tradição cultural e, segundo Hutcheon (2006, p. 146), isso significa que “culturas mudam ao longo dos tempos. Em nome de relevância, os adaptadores procuram a ‘correta’ readequação do local ou recontextualização. Isto também é uma forma de transculturação”.

Suassuna faz essa transculturação no início da peça, quando menciona que a história acontece em “Verona e Mântua, ou seja, Recife e Olinda” (SUASSUNA, 1997, p. 4). Ao proceder desse modo, o autor transpõe a história de Romeu e Julieta para as duas cidades brasileiras do estado de Pernambuco, o que, de imediato, leva o leitor/espectador a reconhecer “em cena uma realidade, um sentimento, uma atitude

que lhe parece já ter experimentado alguma vez” (PAVIS, 2005, p. 120).

Na trajetória de Romeu e Julieta ao longo dos séculos, percebe-se que não apenas Suassuna ou Athayde deram cor local à história do casal; todas as versões analisadas neste estudo apresentam indigenização, conforme terminologia adotada por Hutcheon.

A respeito da vingança que Montéquio clama a seu filho, Suassuna insere uma nova estrofe que reforça o pedido do pai. Romeu promete: “Juro o que meu pai jurou! / Mato o Duque com o Punhal / que a minha mãe me **roubou!**” (SUASSUNA, 1997, p. 5). O verbo “roubar” nesse verso intensifica o juramento de Romeu, pois ele expressa sentimento de revolta, da dor da perda de um ente por violência, do filho que foi privado do convívio com a mãe, de alguém que teve que conviver com o pai sempre contido e infeliz, como Quaderna afirma: “Romeu via sempre o pai muito triste, a suspirar” (SUASSUNA, 1997, p. 5). Após o juramento, o pai de Romeu reafirma: “Recebo teu juramento / com muita satisfação, / **pois vais cumprir a vingança / que te dei como missão!**” (SUASSUNA, 1997, p. 5, minha ênfase). A vingança agora foi delegada ao filho, sem direito de escolha, em que deverá prevalecer a pena de Talião, ou seja, olho por olho, dente por dente. Somente Romeu, como filho, deverá fazer o que o pai não conseguiu até o momento. Dessa maneira, Suassuna faz a prefiguração do que está por acontecer, pois o juramento poderá ser rompido.

A partir do momento que Romeu entra no castelo de Capuleto e conhece Julieta, ele deixa de ser movido pela vingança e pelo ódio. Ao avistá-la, Romeu fica encantado com sua beleza, apaixona-se e decide não levar mais adiante o plano de justiça pelas próprias mãos como havia prometido ao seu pai. Compara a beleza de

Julieta a de uma fada ou princesa e deposita o punhal que trazia em mãos ante as tranças da amada. A narrativa é tomada, portanto, de sentimento de amor, ao contrário das cenas iniciais que eram repletas de ódio e vingança. Romeu confessa:

Diante de tal beleza,
sinto meu peito chagado!
Por teus olhos verde-azuis,
eu fiquei enfeitiçado.
Eu estou louco de amor!
Estou cego, apaixonado!
(SUASSUNA, 1997, p. 6, minha ênfase)

A imagem do amor que cega é recorrente na literatura universal, como na comédia *Sonho de uma noite de verão*, quando a personagem Helena no Ato I, cena i, diz: “Às coisas vis, que não têm qualidade, / O amor empresta forma e dignidade: / Porque não vê co’os olhos, mas co’a mente, / Cupido é alado e cego, à nossa frente” (SHAKESPEARE, 2004, p. 26).

A fidelidade de Romeu à Julieta contrapõe-se à fidelidade de juramento ao pai. Romeu desabafa: “Eu não penso mais na jura / que fiz a meu Pai!” (SUASSUNA, 1997, p. 5).

As diferentes versões analisadas neste estudo comparam Julieta a uma flor ou apresentam-na cercada por elas, como em *Bandello*, em que o casal “retirando-se depois num dos cantos do jardim, sobre um banco que ali havia, amorosamente consumaram o santo matrimônio” (BANDELLO, 1996, p. 36). Em Shakespeare, no Ato IV, cena v, quando o pai da jovem a compara a uma flor: “A morte, qual geada, pousou

nela, / Na flor mais linda que os campos viram / [...] Deitou-se a Morte com a noiva. 'Stá ali / Uma flor deflorada pelo além" (SHAKESPEARE, 2004, p.151-52). Em Athayde/Suassuna, o motivo floral também se destaca: "naquele momento a jovem / tornou-se côr [sic] de jasmim e disse para Romeu / descendo para o jardim" (ATHAYDE, 1957, p. 15). Quando Julieta entrega a Romeu uma violeta: "queira aceitar esta flor: / receba esta Violeta / em troca do seu favor" (SUASSUNA, 1997, p. 5), em agradecimento pelo gesto do jovem ao devolver-lhe o leque que havia caído sobre o chão.

A seca, a poeira, a aridez do sertão nordestino transparece nos versos de Suassuna ao representar a imagem do flagelo da seca, como também no amor de Romeu e Julieta ao ser comparado com a água que sacia a sede. Na adaptação de Suassuna, "o Amor é água pura / que em nossas almas cai, / e o desejo de vingança / **na sede do Amor se esvai**" (SUASSUNA, 1997, p. 5, minha ênfase). O amor para o poeta é mais intenso, pois é representado como a água pura que sacia a sede, que purifica. Somente o amor perdoa, inclusive perdoaria a vingança que Romeu jurou um dia fazer acontecer. O sertão devastado pela poeira e seca é uma imagem recorrente na versão de Suassuna, como na saída de Romeu da casa de Julieta, após a noite de núpcias: "Logo após Romeu deixava / a nobre e bela Morada. / Julieta soluçando, na Varanda debruçada, / ficou até que Romeu / se sumiu no pó da Estrada" (SUASSUNA, 1997, p. 6).

A religiosidade do povo nordestino também está presente na adaptação de Suassuna. O dramaturgo traz expressões e elementos que fazem alusão à religião católica e que estão presentes no dia-a-dia da população daquela região do país,

como “confie em Nosso Senhor!” ou quando Romeu despede-se de Julieta e menciona: “Se algum dia tu souberes / que eu, longe de ti, morri, / murmura a Deus uma prece”; o uso do terço pela mãe de Romeu ou quando Romeu declara à Julieta que se inebriou com tanta beleza da jovem: “sinto meu peito **chagado**! / Por teus olhos verde-azuis, / eu fiquei enfeitiçado [...]” (SUASSUNA, 1997, p. 6, minha ênfase).

A imagem da chaga pode ser considerada uma das mais significativas no contexto da recepção, pois Romeu expressa seu amor por meio de uma imagem dolorosa, uma imagem reproduzida nos altares de igrejas e residências, nas procissões religiosas e nos oratórios.

A chaga nos remete igualmente ao sofrimento das chagas de Cristo. O Cristo que venceu a morte e resgatou o homem de seu pecado original, o homem destituído de sua imortalidade primordial [...] Aqui predomina a fé e a religiosidade do sertanejo: a representação que ele faz de sua morte é inseparável daquela da morte de Cristo [...] Este homem do sertão sabe com uma consciência precisa que ele não comunga com Cristo senão no sofrimento e na morte. Ele vive a morte em toda acepção da palavra, antes que ela lhe chegue, porque ele vive constantemente cercado pela morte. (MACHADO, 2005, p. 189-90)

Na cena do primeiro encontro em que são introduzidas as imagens da santa e do peregrino, Suassuna inova ao dar comicidade à cena. Nessa passagem, que ocorre logo após Romeu afirmar a Julieta que aos pés da divina imagem ele seria seu escravo, a jovem questiona-se sobre a rapidez em deixar-se beijar: “O que é isto? Sem pudor, / eu já me deixo beijar?”, e prossegue Romeu, também com comicidade: “Existe, só, um remédio / pra aliviar o pudor; / é repetirmos o beijo, / agora com mais calor” (SUASSUNA, 1997, p. 6). Apesar de Suassuna não mencionar Shakespeare como texto-fonte, percebe-se aqui indícios do famoso soneto de Shakespeare que

retrata o primeiro encontro dos amantes.

No tocante à compressão do tempo em Suassuna, diferentemente de Athayde, que apresenta Romeu detido por dois meses, Romeu fica preso por sete dias até que Julieta se dirige à prisão e declara: “Vem! Eu subornei os guardas” (SUASSUNA, 1997, p. 6, minha ênfase). No folheto, Julieta avisa que os guardas estão dormindo.

A prefiguração da tragédia do casal é evidenciada em vários momentos, como na ocasião em que o padre promete a Romeu cuidar de Julieta: “Na sua ausência, eu prometo / por Julieta **velar**” (SUASSUNA, 1997, p. 5, minha ênfase). Nesse verso, o verbo “velar” adquire sentido ligado à morte, visto que entre as suas várias acepções uma delas é a de alguém permanecer acordado ao pé de quem está morto. As interpolações ibéricas também representam tragédia, conforme será abordado no próximo subcapítulo. Outros momentos de prefiguração acontecem quando Romeu, prestes a dirigir-se ao exílio, despede-se de Julieta: “Quanto a mim, também te juro / que, se morreres primeiro, / sobre o teu leito de morte / eu virei, triste romeiro, / dar, abraçado contigo, / meu suspiro derradeiro” (SUASSUNA, 1997, p. 5), ou quando Julieta expressa: “Eu estou sentindo um triste / pressentimento de Morte. / Minh'alma, como uma Nau / que está perdida e sem norte, / vagueia num Mar imenso [...]” (SUASSUNA, 1997, p. 5).

Ao final da peça, Quaderna assume um tom moralizante quando narra o infortúnio do casal e apresenta o desfecho da história:

Romeu, que era valente
—diz a sua biografia—
soube dita por seu Pai,

a dor que este sofria.
 Romeu jurou de vingá-lo,
 no mesmo ou no outro dia.
 mas logo deixa a promessa
 no fundo de uma gaveta.
 Bastou ver, num belo seio,
 um cacho de violetas.
 Mesmo inimiga do Pai,
 amou logo a Julieta. [...]

Romeu foi falso a seu Pai,
 vem daí o seu castigo.
 Faltou-lhe tenacidade:
 não percebeu o perigo
 de se casar com a filha
 de seu pior inimigo!

Foi este o maior motivo
 de sua infelicidade.
 Romeu traiu a família,
 faltou-lhe com lealdade.
 Onde existe ódio antigo
 não pode haver amizade.
 (SUASSUNA, 1997, p. 7)

Em seguida, Antero Svedra e Quaderna, em uníssono, anunciam: “Quem odeia a **traição** / tem que dizer como eu: / como o rapaz não vingou-se / de tudo que o pai sofreu, / eu escrevi, mas não gosto, / da **história** de Romeu”. Suassuna repete o mesmo final de Athayde; entretanto, substitui a palavra “covardia” por “traição” e a palavra “romance” por “história”, e revela ao leitor/espectador sua fonte principal: “De

modo que o espetáculo acaba com a última estrofe do folheto sertanejo que lhe deu origem” (SUASSUNA, 1997, p. 7, minha ênfase). Tavares comenta que Suassuna “cita com frequência em suas aulas-espetáculo o caso desse folheto [Romance de Romeu e Juliêta], em que o poeta popular narra a história como ela se passou, mas nos versos finais faz uma ressalva, dizendo que contou a história daquele jeito para ser fiel a ela, mas que não concorda com o final” (TAVARES, 2004, p. 194).

3.2.3 Interpolação das fontes ibéricas: García Lorca e outros

Suassuna se utiliza, em *A história do amor de Romeu e Julieta*, de oito fontes identificáveis, sendo quatro canções populares de fontes ibéricas tradicionais, cujas inserções ele comenta, em rubricas, como *A Rosa Roseira*, *Romance de Minervina*, *Romance da Bela Infanta*, na qual “a letra muda de país para país, de região para região, mas permanece a idéia central, o enredo e, quase sempre, a melodia” (VICTOR; LINS, 2007, p. 24), e o *Romance de Bernal Francês*, a única dessas cantigas cuja letra adaptada é transcrita na peça. Outra fonte ibérica contemporânea adaptada e transcrita no texto é *La casada infiel*, de Frederico García Lorca (1898-1936), um dos poetas e dramaturgos espanhóis mais representativos do início do século XX, e que também se dedica à preservação do acervo popular-erudito de sua terra. Tais fontes se inter-relacionam na construção da cena dramática.

Dessa maneira, Suassuna repete a sua vertente literária e vai ao encontro de tradições ibéricas medievais que ainda reverberam na cultura nordestina. Desde a infância e adolescência, conforme biografia do autor (VICTOR; LINS, 2007; TAVARES,

2007), Suassuna trazia na memória essas canções do romanceiro ibérico, lembranças de quando morava em Taperoá, onde conheceu pessoas idosas, principalmente mulheres, que sabiam de cor longos poemas a que elas chamavam cantigas velhas. Posteriormente, descobriu que entre essas cantigas estavam antigos romances ibéricos. As romanceiras ou cantadeiras, como eram denominadas, preservavam em suas memórias romances com vários séculos de existência, passados de geração para geração, de voz em voz, de memória em memória. Segundo Tavares (2004, p. 30), “na passagem de uma pessoa para outra o texto sofre perdas, alterações, acréscimos, mas a natureza peculiar dessa literatura faz com que tais modificações não sejam vistas como erros, mas como variantes. No universo dos romances orais não existe uma versão correta e versões erradas”. O crítico também comenta que:

Ele [Suassuna] descobriu depois que entre essas cantigas estavam antigos romances ibéricos, preservados oralmente através dos séculos, como o *Romance da Bela Infanta*, e os mais recentes, criados no Brasil segundo o modelo básico do romance ibérico, como o *Romance de Minervina*. Este modelo é basicamente uma seqüência de versos heptassílabos, sendo os versos ímpares sem rima, e os versos pares usando rimas que não precisam ser exatas, podem ser rimas apenas toantes, sons parecidos, mas não exatamente iguais. (TAVARES, 2007, p. 29)

O *Romance de Minervina* (Anexo 3) é uma cantiga da tradição dos poemas narrativos de conteúdo épico-lírico, caracterizada por uma grande intensidade dramática. Embora Suassuna sugira, em rubrica, que os músicos toquem apenas a primeira estrofe dessa cantiga, a atmosfera trágica dessa canção ronda sistematicamente a peça, visto que possui um clima soturno, e que denota o sentido trágico que cerca a narrativa. (BOTELHO, 2002, p. 168-70). O *Romance de Minervina*,

segundo rubrica, deverá ser tocada pela primeira vez, após a morte da Condessa. A primeira estrofe dessa cantiga prenuncia a tragédia que está por acontecer, como se observa nos versos: “Ó de casa! Ó de fora! / Minervina, o que guardou? / Eu não guardei mais nada: / nosso amor já se acabou”. A primeira estrofe instrumentalizada de *Romance de Minervina* é repetida em outras ocasiões no decorrer da ação, como no momento em que Romeu já adulto conhece a história de sua mãe, ou após as mortes do jovem e de Julieta.

Assim como em *Romance de Minervina*, são sugeridas apenas as primeiras estrofes das cantigas *A Rosa Roseira* e *Romance da Bela Infanta* (Anexo 4) para serem tocadas pelos músicos. Estas também prenunciam morte e separação, como a segunda cantiga: “Chorava a Infanta, chorava, / lá dentro da camarinha. / Perguntou-lhe Rei seu Pai / – De que choras, filha minha?” (CASCUDO, 1984, p. 212-13). Todas as cantigas pertencem ao repertório do Movimento Armorial. Diferentemente dessas cantigas, que são apenas tocadas durante a apresentação, Suassuna insere as demais fontes ibéricas, como *Romance de Bernal Francês* e *La casada infiel*, em forma de texto adaptado na peça.

Durante a festa de Julieta, os atores e bailarinos devem dançar ao som do *Romance de Bernal Francês*, cujo hipotexto (Anexo 5), muito provavelmente da tradição portuguesa, é retrabalhado por Suassuna. Conforme já observara Almeida Garret, numa de suas reflexões sobre o romanceiro popular, o *Romance de Bernal Francês* é “tirado de uma das mais conhecidas e provavelmente mais antigas xácaras¹⁰ que o povo canta. Sua contextura simples, mas forte, a cena tão dramaticamente em que abre, o fecho sublime com que termina dão-lhe todos os

¹⁰ xácaras: canção narrativa de versos sentimentais, no passado, popular na península ibérica, e de origem árabe (HOUAISS, 2001, p. 2892).

caracteres de poesia primitiva e grande de um povo heróico [...]” (GARRET, citado em BOTELHO, 2002, p. 284).

Assim como as demais fontes ibéricas, o *Romance de Bernal Francês* é uma prefiguração da fatalidade de Romeu e Julieta, pois anuncia o fatalismo das mortes prenunciadas. Durante o casamento deles, essa cantiga, adaptada da versão tradicional, serve de fundo para a cerimônia.

Quem bate na minha porta?
Quem bate? Quem está aí?
É Dom Bernaldo Francês,
Sua porta manda abrir!

No descer da minha Cama,
eu rompi o meu Frandil.
No descer da minha Escada,
me caiu o meu Chapim.
No abrir da minha Porta,
apagou-se o meu Candil.
Eu te pego pela mão,
te levo no meu Jardim,
te faço Cama de rosas,
travesseiro de Jasmim.
Te lavo em água-de-cheiro,
te deito em cima de mim.

Deixem que volte de novo,
com minha Capa a cair.
Quero ver se a minha Dama
inda se lembra de mim!

Tua Dama, Cavaleiro,
 está morta, que eu já vi.
 Os sinais que ela levava
 vou dizer agora aqui.
 Os sinos que lhe tocaram
 por minha mão os tangi.
 O Caixão em que a enterraram
 era de ouro e marfim.

Palavras não eram ditas,
 morre Bernal, no Jardim.
 Esta foi a sua história,
 foi este o seu triste fim.
 (SUASSUNA, 1997, p. 5)

A letra do *Romance de Bernal Francês* será reapresentada quando Romeu, após o casamento, dirige-se à casa de Julieta, e esta o recebe recitando os versos de Bernal Francês. Em seguida é a vez de Romeu que, ao declamar, substitui o nome de Bernal Francês pelo seu próprio nome. Desse momento em diante, o protagonista da cantiga não é mais Bernal Francês, mas Romeu, que prenuncia a tragédia que está para ocorrer com o casal.

Julieta:
 Quem bate na minha Porta
 Quem bate? Quem está aí?

Romeu:
 Ah, minha amada, é **Romeu**!
 Sua Porta venha abrir!
 (SUASSUNA, 1997, p. 6, minha ênfase)

Suassuna faz uso de outra referência ibérica, porém contemporânea, e que se destaca na peça pela intensidade do romantismo e sensualidade de seus versos: *La casada infiel* (Anexo 6) de García Lorca. Esse poema, inspirado nos cancioneros do século XV, foi publicado em 1928 em uma coletânea de dezoito poemas sob o título de *Romancero Gitano*.

O contato com a obra de Lorca significou um novo caminho na obra suassuniana, fundamental para o rumo que tomaria a sua criação dali em diante. Diferentemente do teatro do norueguês Ibsen, com o qual Suassuna teve um primeiro contato, Lorca exibía cavalos, grupos de ciganos, festas de rua, imagens que também sempre fizeram parte do universo sertanejo de Suassuna (VICTOR; LINS, 2007, p. 57). Lorca acolheu em seus versos as revigorantes sugestões populares, inspirando-se nos cancioneros do século XV, o que provavelmente encantou o dramaturgo brasileiro.

Suassuna trabalha com o poema de Lorca, suprime algumas estrofes e alterna as vozes masculina e feminina de Romeu e Julieta. Na versão de Lorca, os versos são enunciados apenas na voz masculina (CARDOSO, 2005, p. 109). Suassuna insere essa interpolação após a narração de Quaderna sobre o casamento de Romeu e Julieta. Assim, Quaderna reitera ao leitor/espectador:

O que se passou ali
— digo ao público auditor —
é impossível descrever,
tal foi a cena-e-amor!

Imagine quem já tenha
vivido um igual ardor.

**Mas, pra falar do que houve,
uso um verso conhecido,
que não é da minha lavra,**
pois caiu num outro ouvido.
Ele dá pálida idéia
do que ali foi sucedido [...]

Romeu:

“Eu tirei minha Gravata,
ela tirou o Vestido.
Eu o cinto, com Revólver,
ela, seus quatro Corpinhos.
As anáguas engomadas
soavam nos meus ouvidos
como um tecido de seda
por vinte facas rompido.
Eu toquei seus belos peitos
que estavam adormecidos,
e eles se ergueram, de súbito,
como ramos de jacinto.
Naquela noite eu passei
Pelo melhor dos caminhos,
montado em Potrinha branca,
mas sem Sela e sem estribos.
Suas coxas me escapavam,
como Peixes surpreendidos,
metade cheias de fogo,
metade cheias de frio”.

Julieta:

“Ele tirou a Gravata,

Eu tirei o meu Vestido.
 Ele, o cinto, com Revólver,
 e eu, meus quatro Corpinhos
 As anáguas engomadas
 soavam nos meus ouvidos
 como um tecido de seda
 por vinte facas rompido.
 Ele tocou nos meus Seios,
 que estavam adormecidos,
 e eles se ergueram de súbito,
 como ramos de jacinto.
 Naquela noite, corri
 pelo melhor dos caminhos,
 montada por um Ginete,
 mas sem Sela e sem estribos.
 Minhas coxas lhe escapavam,
 como Peixes surpreendidos,
 metade cheias de fogo,
 metade cheias de frio”.
 (SUASSUNA, 1997, p. 6, minha ênfase)

Mais uma vez, percebe-se a contribuição de Suassuna nessa adaptação que, por meio do jogo de pronomes entre Romeu e Julieta – que ora expressam o “eu”, ora narram o “ele(a)” –, reforça a relação de amor entre o jovem casal do sertão nordestino e aproxima-os dos grandes personagens apaixonados da literatura mundial, como Tristão e Isolda, Abelardo e Heloísa, Dante e Beatriz, Páris e Helena, entre outros.

Observa-se que Suassuna se utiliza dessas duas fontes, *Romance de Bernal Francês* e *La casada infiel*, para revelar a dimensão erótica presente na sua recriação

dramática. Em Shakespeare, o erotismo também está presente, como, por exemplo, no momento em que Julieta, no ato Ato III, cena, ii, está sozinha e clama que a noite chegue rápido para haver a consumação do matrimônio, visto que a ama foi providenciar a escada para Romeu entrar nos aposentos da jovem. Julieta menciona a morte com o significado de êxtase sexual.

O amor vai bem co'a noite. Vem, oh noite,
 Sóbria matrona toda em trajes negros,
 E ensina-me a perder essa vitória
 Em que é jogada a pura virgindade.
 Cobre meu sangue ingênuo, que palpita,
 Com o mano negro até e o amor, ousado,
 Veja o ato do amor como modéstia [...]
 Vem, noite escura, delicada e amante;
Dá-me o meu Romeu, e se eu morrer
Retalha-o e faz com ele estrelas,
E ele dará ao céu um rosto tal
Que o mundo inteiro há de adorar a noite,
Recusando-se a adorar o sol¹¹.
 (SHAKESPEARE, 2004, p. 107-08, minha ênfase)

Pode-se considerar a inserção da dimensão erótica em ambos os autores como equivalentes. Em Suassuna, não apenas Romeu, mas Julieta também expressa o que sente quando ambos descrevem, em uma seqüência de vinte versos, “o ato de se despir e a troca de carícias voluptuosas” (O'SHEA, 2006, p. 156), durante a consumação do matrimônio.

¹¹ Para ilustrar as minhas considerações críticas, transcrevo aqui a versão em língua inglesa dos versos enfatizados por mim:

“Give me my Romeo; and when I shall die / Take him and cut him out in little stars, / And he will make the face of heaven so fine / That all the world will be in love with night, [...]” (SHAKESPEARE, 1997, p. 170).

O exercício de reelaboração de fontes tradicionais e populares não é apenas uma transposição mecânica de conteúdos e formas. Suassuna recria e transforma tais elementos, sem que eles percam sua identificação com o ambiente que os gerou. Por meio de sua imaginação criadora, distancia-se dos textos-fonte que utiliza; no entanto, mantém os laços que integram o novo produto no espaço universal em que circula o texto popular.

3.2.4 Inserção de elementos da cultura popular: o mamulengo

O teatro de bonecos ou mamulengo é considerado um dos mais ricos espetáculos populares do Nordeste brasileiro. Conforme o folclorista Pereira da Costa, no livro *Folk-lore Pernambucano* (citado em BORBA, 2007, p. 83-84), o teatro de bonecos ou mamulengo teria entrado no país sob a forma de presépio. Na Europa, no período da Idade Média, a Igreja se valera dessa modalidade de teatro para difundir o espírito religioso e atrair a atenção dos fiéis. Foi introduzido em Pernambuco, provavelmente no século XVI, com representações no convento dos franciscanos, em Olinda, por Frei Gaspar de Santo Antônio. O presépio foi o ponto de partida para essa manifestação artística no Brasil, que resultou numa das mais comoventes e atuantes formas de representação teatral da dramaturgia popular. Posteriormente, o teatro de bonecos desenvolveu-se e, pouco-a-pouco, caiu no profano.

O mamulengo é, nada mais, nada menos, do que escultura animada, partindo de um sentimento religioso que se foi tornando profano através dos séculos. As primeiras imagens das esculturas antigas exprimiam as concepções das teogonias elementares, como as poesias dos tempos primitivos celebravam a majestade e cantavam as louvações dos deuses. A noção do divino é característica comum às

obras da literatura e da plástica antigas. Os artistas e os poetas pareciam obedecer a um pensamento único e supremo: a idéia da divindade se impunha à sua inspiração, porque o homem só era comovido quando atingido o seu sentido religioso. Perdendo, na atualidade, o seu caráter religioso, o mamulengo permanece como transfiguração, no sentido do espetáculo, o homem dando ao boneco uma vida e uma alma. (BORBA, 2007, p. 97)

É relevante ressaltar que o mamulengo não é um espetáculo popular restrito unicamente à região Nordeste.

Em várias outras regiões do Brasil, os bonecos continuam uma tradição em uma história tão antiga quanto o homem: *Briguela* ou *João Minhoca* em Minas Gerais; também *João Minhoca* em São Paulo, Estado do Rio e Espírito Santo; *Mané Gostoso* na Bahia; *João Redondo* no Rio Grande do Norte; *Babau* em certas zonas; *Benedito* em outras; *mamulengo* em Pernambuco, o único Estado em que se pode acompanhar com mais precisão uma história do seu desenvolvimento até os dias de hoje. (BORBA, 2007, p. 83)

Dramatizando situações e conflitos do seu próprio mundo, o mamulengueiro ou mestre, que é um homem do povo representando sempre sua gente, aborda assuntos dos mais variados que, de certa maneira, expressam uma cosmovisão, pois muitas vezes apresentam valores coletivos. Segundo Hermilo Borba Filho, o mamulengueiro é artista e artesão, uma vez que “as duas coisas nele se confundem. Ele maneja o material e a ‘idéia’, juntando-lhes som e movimento, servindo-se de um artesanato para transmitir outra coisa completamente diferente dele” (BORBA, 2007, p. 96).

Os mamulengueiros recriam e adaptam seus enredos, embora muitos afirmem que “inventam” as tramas, mas o que fazem é recriar casos já conhecidos, inclusive os

da literatura de cordel. Na maioria dos espetáculos, improvisam o texto, embora exista um roteiro não escrito, mas muitos criam o diálogo na hora, conforme as circunstâncias, o interesse e a reação do público. Tem-se aí um contato entre o teatro de bonecos com a *commedia dell'arte*. Segundo Pavis (2005, p. 61), “a *commedia dell'arte* se caracterizava pela criação coletiva dos atores, que elaboravam um espetáculo improvisando gestual ou verbalmente a partir de um canevas¹², não escrito anteriormente por um autor [...]”.

Dentre as fontes de inspiração de Suassuna, que amplia o seu imaginário e conseqüentemente influencia sua obra literária, encontram-se as várias manifestações artísticas da cultura popular, como o pastoril, o bumba-meu boi, o fandango, o circo, e, em especial, o mamulengo. Em relação à influência do circo na produção literária do dramaturgo, Nogueira (2002, p. 87) afirma que: “muito mais que uma marca dos tempos de criança, o circo é a metáfora que comanda a sua cosmovisão. No grande espetáculo da vida [...], Ariano é um palhaço frustrado, um saltimbanco, um cavaleiro errante nos caminhos tortuosos e pedregosos do sertão”.

Suassuna, portanto, apreciador e conhecedor dessas várias manifestações artísticas da cultura popular, insere com inventividade e talento o mamulengo na peça *A História do amor de Romeu e Julieta*. O dramaturgo recria, resgata as formas, técnicas e expressão artística dos mestres artesãos tradicionais, insere essa forma de teatro na sua recriação dramática e, mais uma vez, contribui com a cultura popular. Dessa maneira, Suassuna revela, de modo muito próprio e singular, a rica expressividade do dia-a-dia do povo, visto que reconhece que, por meio dos bonecos, o povo se identifica com as alegrias, as tristezas, os temores, a fé, os tipos matreiros,

¹² canevas: “resumo (roteiro) de uma peça para a improvisação dos atores, em particular na *Commedia dell'arte*” (PAVIS, 2005, p. 38).

o esmagamento dos direitos e a ânsia de liberdade expressos pelas personagens durante as apresentações de mamulengo.

Suassuna preserva também o sentimento mágico das histórias tradicionais, inspiradas em episódios românticos e heróicos da literatura de cordel de tradição oral, ressaltando o orgulho, a poesia e o sentimento de coragem do povo.

Diferentemente da representação dramática usual do mamulengo, que conta com a apresentação de algo cômico arrancando gargalhadas do público, através de um pequeno palco elevado, em cuja parte de trás escondem-se os animadores atrás de uma cortina, Suassuna utiliza a técnica do teatro dentro do teatro, conforme observado no subcapítulo 3.2.2: Recriação dramática do folheto de cordel. Em rubrica, o dramaturgo orienta o encenador que “Montéquio retira-se com Romeu para junto de Antero Savedra e Quaderna, e os quatro passam a formar uma espécie de pequeno público para a **representação dos bonecos** [...] a cena pode ser muda, caso em que os bonecos atuarão ao som da música, que continua” (SUASSUNA, 1997, p. 5, minha ênfase).

Estabelecem-se dois universos a partir desse momento: o espectador “externo” e as personagens são colocados num papel de espectadores da peça “interna”. Segundo Borba (2007, p. 99), “estamos em pleno mundo da transfiguração, exigindo do espectador uma participação no plano da imaginação, para suprir tudo o que é apenas sugerido. Eis que reside o paradoxo do boneco: precisa exprimir mais do que o ator de carne e osso porque dispõe de meios mais limitados, ajudado pelo espectador”.

Os bonecos passam a assumir as personagens da peça, entre eles

Montéquio, a Condessa, Capuleto, carrascos e Romeu ainda pequeno. Nada é narrado. Os bonecos contam/repetem a Romeu toda a história de seu passado, desde o momento da prisão de Montéquio até o assassinato de sua mãe. Ao término da apresentação, fecha-se a cortina do palco menor e continua a narração com o Romeu-ator.

O espectador/leitor passa a ser um observador de algo que, como espectador, já conhece. Para Borba (2007, p. 11), os espetáculos populares do Nordeste, entre eles o mamulengo, “antecipam em muitos séculos o teatro antiilusionista de Brecht, por exemplo, com origens nas mais autênticas formas dramáticas: a do teatro grego, a da *commedia dell’arte*, a do teatro popular latino, a dos elisabetanos”.

Suassuna se utiliza do mamulengo, pois sabe que essa forma de teatro expressa um drama coletivo, incorporando ao universo cotidiano o lúdico, o trágico e o mágico. Os temas desses mamulengueiros e, por que não, do próprio Suassuna, abrangem as histórias tradicionais, inspiradas nos dramas circenses, em episódios românticos e heróicos da literatura de cordel ou de tradição oral.

Essa foi a melhor forma de reapresentar uma cena violenta como a do assassinato da mãe de Romeu, visto que Suassuna se utiliza de efeito de real em que o leitor/espectador, ao ser transportado para a realidade simbolizada, confronta-se com um acontecimento real recorrente naquele contexto, ou seja, a briga entre famílias.

O próprio Suassuna, em entrevista publicada nos *Cadernos de Literatura Brasileira* (2000, p. 28), confirma a presença do círculo fechado da vingança no Nordeste: “Essas dívidas de sangue de que você [entrevistador] fala muito bem estão

presentes nas sociedades fechadas rurais e arcaicas. No município onde meu pai nasceu [...] há duas famílias, os Suassuna e os Maia, que brigam a vida toda, desde o século XIX. É o arcaico que permanece. [...] Por sorte ou por azar, eu tive tudo isso dentro de casa”.

Suassuna, por meio dessa cena, representa uma alegoria de uma parcela da população que aparenta proceder num mundo do mamulengo onde “nada é verdadeiro [...], a constituição do seu rosto: madeira, papelão, massa, o olhar é fixo, imóvel [...]” (BORBA, 2007, p. 99), apesar de que nesse mundo do mamulengo “todas as inverossimilhanças são permitidas porque nada é irreal e todo o prazer decorre das convenções, atingindo um realismo Superior, mais verdadeiro do que o verdadeiro, porque é poético” (BORBA, 2007, p. 97).

Ao fazer uso do mamulengo, Suassuna devolve ao povo, de uma maneira singular, os elementos da mítica do Nordeste. O poeta paraibano amalgama diversas culturas, diversos gritos sufocados, diversos medos e anseios, e junta “a matéria do homem à matéria do boneco para uma transfiguração. A alma do homem dá ao boneco também uma alma. E nesta pureza, realizam um ato poético” (citação de Hermilo Borba Filho na parede do Museu do Mamulengo, Espaço Tirida, em Olinda - Pe).

3.2.5 Reflexões sobre a paratextualidade do título *A história do amor de Romeu e Julieta*: imitação brasileira de Matteo Bandello

Apesar de Suassuna assinalar o crédito a Bandello no subtítulo de sua peça *A história do amor de Romeu e Julieta*: imitação brasileira de Matteo Bandello, há mais

proximidade de sua peça com *Romeu e Julieta* de Shakespeare que com o texto do novelista italiano.

Dentre semelhanças e diferenças entre as obras, a cena da tumba dos Capuleto em Suassuna segue mais de perto a narrativa shakespeariana. Quanto às condições trágicas da morte de Julieta, diferentemente da versão de Bandello, em que a protagonista morre subitamente “de pura dor” sobre o corpo de Romeu, a recriação dramática de Suassuna privilegia o suicídio, que também ocorre em Shakespeare. Bandello não explica o que realmente levou a jovem à morte. Ela acorda de seu sono profundo, vê Romeu, acreditando, de início, tratar-se de Frei Lorenzo. Após a confusão esclarecida, os jovens lamentam o infortúnio. Romeu mata Tebaldo e o jovem pede à Julieta que continue a viver após a morte dele.

Assim, o narrador anuncia o que está por acontecer e declara: “Anulando então os espíritos da vida, com Romeu no colo, sem nada dizer, morreu”. No epílogo, o narrador diz as palavras mencionadas por Julieta antes da morte: “[...] Ó Deus, / Concedei-me ao meu senhor seguir: / Só isso rogo, busco eu apenas desejo, / Onde ele vá, possa eu também ir. / E assim dizendo de pura dor morreu” (BANDELLO, 1996, p. 59-61).

O gênero é outra desigualdade entre Bandello e Suassuna. Em Bandello, a versão é em prosa; em Suassuna, transforma-se em recriação dramática. É certo afirmar que o texto de Suassuna mantém diálogo com todas as outras versões, incluindo Bandello, Shakespeare e, sobretudo, Athayde.

Um ponto de contato entre o conto de Bandello e a recriação dramática de Suassuna dá-se, segundo Cardoso (2005, p. 111-12), “entre os narradores. Nos dois

casos, os narradores não assumem postura impessoal com relação à trama que estão relatando e explicitam a presença de um leitor, no caso do conto; e de um espectador, no caso da peça”. Em Bandello, tem-se um receptor específico, pois o narrador conta a sua história a um senhor. O narrador de Bandello inicia a história:

Creio, corajoso senhor meu, se o afeto que merecidamente dedico a minha pátria não me engana, que poucas cidades existam na bela Itália que possam superar Verona em beleza natural, tendo um rio nobre como o Adige, que a divide quase ao meio com suas águas claríssimas, e que a tornam rica com tantas mercadorias que recebe da Alemanha e também, por dispor de colinas amenas e frutíferas e de vales agradáveis [...] Mas como não fui movido a argumentar para repetir a louvação de minha terra natal, que por si mesma sabe louvar-se e chamar a atenção, venho contar-lhes um caso lastimável e profundamente infortunado que lá aconteceu com dois amantes muito nobres. (BANDELLO, 1996, p. 25-26)

Até esse momento da narrativa, o narrador em Bandello apresenta a história do casal ao senhor. Em contrapartida, em Suassuna o narrador dirige-se diretamente ao leitor/espectador.

Excetuando as considerações anteriormente mencionadas sobre a aproximação entre a narrativa de Bandello e a recriação dramática de Suassuna, não há fatos mais evidentes na peça de Suassuna que justifiquem se atribuir à versão da peça uma “imitação brasileira de Matteo Bandello”. A *história do amor de Romeu e Julieta* na versão de Suassuna aproxima-se, sobremaneira, mais da versão de Shakespeare.

3.3 O MOVIMENTO ARMORIAL E A ÊNFASE NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA

O Movimento Armorial, que propõe a criação de uma arte brasileira erudita

baseada em raízes populares, foi lançado oficialmente em outubro de 1970 em Recife, com um concerto da Orquestra Armorial, com o programa “Três séculos de Música Nordestina – do Barroco ao Armorial”, e uma exposição de artes plásticas.

Desde 1969, Suassuna, então diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, dedicou-se a convocar artistas de diversas áreas a fim de tentar integrá-los em um conceito estético criado por ele. Em texto que divulga o Movimento Armorial, Suassuna afirma que:

a Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos ‘folhetos’ do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus ‘cantares’ e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (citado em TAVARES, 2007, p. 103).

Foi em torno dessas três expressões artísticas – folhetos, a música e a xilogravura – que Suassuna criou as suas obras mais significativas.

Com essa visão de uma arte erudita brasileira a partir de raízes populares da própria cultura brasileira, Suassuna, professor de Estética e de História da Cultura Brasileira, define o conceito de cultura popular, no seu entender, como aquela feita por integrantes do quarto Estado.

Ao meu ver, a cultura popular é aquela feita por integrantes do quarto Estado [...] essa imensa maioria de despossuídos que formam o povo do Brasil real. As pessoas, às vezes, chamam de arte popular aquela que tem uma divulgação muito grande. [...] e, por ser criada, pelo povo, a expressão artística reflete as aspirações, desejos crenças e formação desse povo. A grande força da arte popular é que ela expressa aquilo que o povo vê e o que o povo sente [...] A arte popular não é uma arte inferior – é uma arte diferente, na qual o povo se expressa como quer e como acha que deve se

expressar. **Não há qualquer relação de superioridade ou inferioridade entre as artes erudita e popular** [...] A arte popular só pode ser formulada em países onde uma cultura dominou outra. No caso do Brasil, lembra que a base da cultura erudita vem das nossas tradições ibéricas. E ao ser reinterpretada por negros, índios e mestiços, deu origem à cultura popular. (citado em VICTOR; LINS, 2007, p. 82-83, minha ênfase)

Armorial, originalmente um substantivo, é o nome que se dá ao livro onde são registrados símbolos de nobreza, como os brasões, ou então ao conjunto desses símbolos (HOUAISS, 2001, p. 291). Conforme o próprio Suassuna explica:

Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois porque está ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal, ou por outro lado, esculpidos em pedra com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas [...] Descobri que o nome 'Armorial' servia, ainda, para qualificar os 'cantares' do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados, como gumes de faca-de-ponta, lembrando clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música Barroca do século XVIII. (citado em VICTOR; LINS, 2007, p. 76)

A partir daí, Suassuna investe no projeto de recriação da cultura popular, do qual a literatura de cordel se torna o principal veículo. Escolhe o folheto como célula-mãe de uma nova maneira de fazer arte e uma nova maneira de enxergar o Nordeste brasileiro, de enxergar o mundo e de recriar suas formas. A literatura de cordel é uma das fontes inspiradoras de Suassuna, não apenas de sua obra literária, mas do próprio Movimento Armorial. Para ele, “a grande importância do folheto, no seu entender, é que o folheto é o único espaço no qual até hoje o povo brasileiro se expressou sem influências e sem deformações que lhe viessem de cima, de fora” (TAVARES, 2007, p. 120).

O Movimento Armorial também se interessava por outras artes, como a cerâmica, pintura, tapeçaria, gravura, teatro, escultura, romance, poesia e música. Destacam-se Francisco Brennand, Aluizio Braga e Lourdes Magalhães, nas artes plásticas; Fernando Lopez da Paz e Arnaldo Barbosa, na escultura; Maria da Conceição Brennand Guerra, na tapeçaria; e Janice Japiassu, Ângelo Monteiro, Maximiano Campos, Marcus Accioly, Raimundo Carrero e Débora Brennand, na literatura, juntamente com o próprio Suassuna. Na dança, destaca-se o balé popular do Recife.

Conforme Tavares (2007, p. 104), “Ariano e outros artistas armoriais defenderam e defendem a estética do Movimento, mas este é irreduzível a uma fórmula que possa ser dividida por princípios sociológicos, sem deixar resto. A natureza básica do Movimento Armorial é uma escolha estética e afetiva abraçada por outros artistas, em maior ou menor grau, a partir de elementos com os quais eles se identificavam.

Crítico da descaracterização da cultura brasileira, Suassuna, em entrevista no dia 09 de junho de 2007, para o jornal *Gazeta do Povo, Caderno G*, sob o título *Ave, Suassuna!*, declara que: “o objetivo do Movimento ainda permanece atual. O principal motivo para sua criação era o processo de vulgarização e descaracterização da cultura brasileira, que infelizmente ainda está em curso”.

O Movimento Armorial — proveniente de uma Universidade que incluía professores e universitários tentando estabelecer uma ponte entre a Tradição e o Popular — despertou olhares de todo o Brasil em direção a Pernambuco, pois esse movimento de vanguarda era pautado em cultura de diversas frentes artísticas,

distante do eixo Rio — São Paulo — Salvador, que foram berço de outros movimentos como o Cinema Novo e o Tropicalismo.

Atualmente o Movimento Armorial tem continuidade em razão da influência que produz em grupos de teatro, dança, música popular e erudita, entre outros. Graças à arte armorial, a valorização das tradições populares conduz à renovação das formas e expressões literárias e artísticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a tradição oral, passando pelos romancistas italianos e franceses, de Arthur Brooke a William Shakespeare, e de João Martins de Athayde a Ariano Suassuna, as múltiplas textualidades da narrativa de Romeu e Julieta atraem a imaginação e o gosto do público. Contam-se às centenas as diferentes apropriações e adaptações do tema para o teatro, cinema, dança e música, entre outras criações artísticas. No trânsito intertextual através do tempo e espaço, essa história passou por inúmeras mutações e (re)negociações críticas e ideológicas em função das mudanças do *Zeitgeist* e do imaginário cultural. A cada época, ela renasce, assim como a Fênix, símbolo da imortalidade, que ressurge das cinzas.

Por meio deste estudo, demonstrou-se que, diferentemente do que muitas pessoas acreditam, a história de Romeu e Julieta não se iniciou com Shakespeare, embora tenha sido com o bardo inglês que a narrativa atingiu estatuto mítico. A versão de Shakespeare tornou-se o ponto de partida e retorno de todas as versões posteriores a ele, estabelecendo-se um jogo de espelhos intertextual, pelo qual se pode ler um texto no outro, apesar da autonomia estética de cada um deles.

O processo de tradução cultural se inicia com as novelas italianas. Na versão de Masuccio Salernitano, do século XV, a história se passa em Siena, o casal recebe o nome de Mariotto e Gianozza, e seus infortúnios são atribuídos ao destino. O autor afirma que a má sorte mudou todos os desejos presentes e futuros dos amantes.

No século XVI, em *Historia novellamente ritrovata de due nobili amanti*, Da Porto também culpa o destino pela morte do casal e atribui verdade histórica à narrativa de Romeu e Julieta, tanto é que a maioria das pessoas acredita tratar-se de

fatos verídicos. Pela primeira vez, surgem os nomes Romeo e Giulietta, e a ambientação é transferida para Verona. O autor também insere os motivos da paz ameaçada por conta das desavenças entre as famílias inimigas Montecchi e Capelletti, do amor à primeira vista e da cena do balcão. A idéia do suicídio de Giulietta é introduzida, mas não concretizada; ela prende a respiração e morre subitamente sobre o corpo de Romeu.

Na segunda metade do século XVI, a narrativa é retomada por Matteo Bandello, que cria a personagem da ama, confidente da jovem, e acentua a melancolia inicial de Romeo. A história também é ambientada em Verona e, igualmente, apresenta a rivalidade entre as famílias Montecchi e Capelletti. Enquanto em Da Porto é Giulietta quem acredita na reconciliação das famílias, Bandello transfere essa esperança para Frei Lorenzo, cujo objetivo é a pacificação destas. Como na versão anterior, Giulietta morre repentinamente, consumada por sua dor e tristeza. Entre as inovações, destacam-se a dimensão erótica da noite de núpcias, totalmente ausente nas versões anteriores, e o tema do horror de Giulietta frente à morte.

Da Itália à França, Pierre Boaistuau imprime novos contornos à narrativa. O autor, assim como os anteriores, realiza uma nova tradução cultural. Boaistuau, por considerar a narrativa de Bandello desprovida de ação, altera e acrescenta maior dramaticidade aos fatos, principalmente à cena da morte do casal. É com o francês que o suicídio da heroína é concretizado.

Novos rumos são engendrados na trajetória da história da França à Inglaterra. A adaptação em verso de Arthur Brooke é considerada a fonte direta de Shakespeare. Brooke faz grandes alterações, como a transformação do gênero e a intensificação do

cunho moralizante. Embora alguns críticos shakespearianos afirmem o contrário, a tradução de Brooke não segue à risca a versão de Boaistuau. Constatase, por meio deste estudo, que Brooke enfatiza a fatalidade e a interferência dos fados, que reprova o desrespeito à autoridade e aos conselhos dos pais, e mostra sua indignação em relação às aventuras para saciar desejos carnaais. No prefácio, o autor alerta o público leitor sobre os perigos da luxúria, quando invoca a Deus e elogia o homem que sabe se conter em relação aos prazeres da carne. Romeu e Julieta são caracterizados, respectivamente, como um jovem tosco no amor e como uma garota ardilosa e leviana, que não obedece aos pais. A adaptação de Brooke torna-se, portanto, um manifesto da moralização com características melodramáticas.

Shakespeare transforma a narrativa do casal em uma das mais conhecidas tragédias líricas de todos os tempos. Altera o gênero e, entre as várias adaptações realizadas, destacam-se: a redução do tempo da ação de nove meses para seis dias, que atribui verossimilhança à narrativa; a introdução do motivo da precipitação e dos erros humanos; a ampliação e redirecionamento de diversas cenas; o aprofundamento da psicologia das personagens. O dramaturgo ainda insere comichidades na tragédia, entre elas a aproximação da ama com personagens populares de sua época.

Diferentemente dos autores anteriores, Shakespeare neutraliza a ênfase no destino, já desacreditado segundo a cosmovisão renascentista, conforme explicitado no segundo capítulo. Shakespeare atribui o desfecho trágico às ações humanas: a tragédia que envolve o casal romântico não é obra do destino, mas fruto de erros humanos e da irracionalidade do conflito entre as duas famílias. Destaca-se a caracterização de Julieta, que transcende seu tempo e sua época, visto que é a jovem

que rompe os laços com a família e a sociedade. Shakespeare, dessa forma, valoriza a mulher, evidenciando sua capacidade de transcender os limites de sua condição dentro do sistema patriarcal.

Shakespeare introduz nova temática, novos enfoques e nova moral. A história do casal toma proporções até então nunca atingidas, pois o dramaturgo subverte a cosmovisão até então vigente nas versões anteriores. Com suas idéias progressistas, Shakespeare submete a sociedade a uma reflexão sobre as brigas entre famílias, ainda bastante comuns em sua época, e mostra um novo mundo na sua tragédia lírica. Instaura idéias e conceitos que retratam uma evolução e mudança no pensamento no final do século XVI.

Na transposição da narrativa de Romeu e Julieta ao sertão nordestino brasileiro, revela-se um Nordeste com caráter medievalizante que prioriza valores, tais como o código de honra, a coragem e a valentia, cujas normas são constantemente alimentadas com sentimentos de medo, ressentimento e desejo de vingança.

Assim como na obra de Cervantes, em cujas páginas a própria Espanha do século XVII emerge, Athayde imprime os valores pulsantes do sertanejo no folheto *Romance de Romeu e Juliêta* [sic]. Nessa apropriação criativa, da mesma maneira que um artista de xilogravura, o poeta paraibano grava elementos da cultura local. Romeu e Julieta ganham novas identidades e, nesse novo ambiente, surge a figura do cantador-poeta, que narra a tragédia do casal de amantes. Athayde retrata a rivalidade entre os feudos Montéquio e Capuleto para denunciar e chamar a atenção da população a respeito das lutas pelo poder entre as famílias poderosas do sertão nordestino, comuns naquele local na primeira metade do século XX.

Na literatura de cordel, o herói deve priorizar a honra e a vingança como valores supremos. Essa construção identitária está presente na formação cultural do sertanejo, cujos valores de subjetividade masculina são transmitidos para o indivíduo desde a infância. Para a cultura receptora, dentro dessa perspectiva cultural, cabe a Romeu a missão de vingar o assassinato de sua mãe, visto que a vingança por ofensa familiar não levada a cabo é considerada traição – os laços de família têm primazia em relação ao amor romântico. Assim, movidos pelo desejo de vingança, cujo ressentimento é dinâmico e criador de valores, a sociedade não perdoa a traição. Montéquio representa essa força da tradição no folheto quando ordena a Romeu: “meu filho, o tempo é chegado / exijo a tua vingança” (ATHAYDE, 1957, p. 11).

A narrativa de Athayde, que transfere um discurso distante no tempo e no espaço para uma poética característica do contexto sociocultural da cultura-alvo, requer domínio do poeta. O crítico Candace Slater, em seu estudo sobre Romeu e Julieta em terras brasileiras (1983, p. 40), afirma que “apesar de o poeta nordestino ter introduzido uma série de mudanças e inserções para tornar a narrativa mais compreensível, tais alterações são relativamente menores”. Este estudo demonstra o contrário, pois a criatividade de Athayde ao realizar a adaptação cultural dentro de um novo contexto de recepção, juntamente com a mudança de gênero e outras inovações explicitadas no capítulo referente ao estudo do folheto, comprova a complexidade dessa adaptação ao contexto sertanejo.

Com *A história do amor de Romeu e Julieta*: imitação brasileira de Matteo Bandello, Suassuna reafirma a sua escrita com a originalidade regional, com a renovação dos modelos formais por meio de uma temática nova e com a passagem de

poema narrativo em cordel para a forma dramática. Suassuna repete o motivo do assassinato da mãe de Romeu, provocado pela briga entre as duas famílias sertanejas inimigas, e faz a transposição geográfica, esclarecendo que “a ação decorre em Verona e Mântua, ou seja, Recife e Olinda”.

Nessa recriação dramática, Suassuna adapta o folheto de Athayde aos seus propósitos e, com criatividade, faz cortes, adaptações, insere elementos da cultura popular, como o mamulengo, e interpola antigas cantigas do romanceiro popular, juntamente com o poema de Lorca. Observa-se que as cantigas selecionadas para acompanhar as personagens em diferentes momentos da narrativa servem, sobretudo, para prenunciar a situação trágica da história do casal. Por essa ótica, as interpolações ibéricas funcionam como prefiguração da tragédia que está para acontecer, uma vez que as referências carregam um significado trágico. Além desse prenúncio de tragicidade, elas intensificam a dimensão erótica presente na consumação do matrimônio entre Romeu e Julieta. Constata-se que Shakespeare também evidencia o erotismo entre o casal, conforme demonstrado no capítulo segundo.

Com relação ao subtítulo “imitação brasileira de Matteo Bandello”, a escolha de Suassuna pode ter sido um artifício a fim de deslocar os holofotes dos empréstimos shakespearianos visíveis em sua adaptação. Observa-se, no entanto, que a recriação de Suassuna aproxima-se mais de Shakespeare do que de Bandello, conforme demonstrado ao longo deste estudo. A partir dessa provocação, o leitor/espectador pode perceber que Suassuna, assim como Shakespeare, fez uso de fontes inspiradoras nos seus processos criativos de autoria. A menção de Bandello no título

também pode ser lida como uma homenagem à longa linhagem da tradição ocidental responsável pela identidade plural de Romeu e Julieta.

O projeto estético de Suassuna constrói-se com base na cultura popular e se mistura com a cultura erudita, para que, dessa forma, ocorra a transposição da arte popular para o ambiente culto. As bases principais para a dramaturgia suassuniana são sedimentadas em elementos populares, como as fontes temáticas, as seqüências narrativas, os folguedos populares que o dramaturgo integra em modelos formais dramáticos da alta literatura ocidental. Constata-se que, no teatro de Suassuna, ocorre a predominância de elementos do teatro medieval — mistérios, milagres e moralidades —, juntamente com o auto sacramental barroco, misturados com formas da dramaturgia profana, como a farsa e a comédia italiana.

A proposta de Suassuna é trazer o teatro para o povo; as matrizes populares brasileiras e lusas se encontram enraizadas no subsolo do medievo nordestino. Essa arte, inspirada na terra, traz à tona o espírito do nordestino. Suassuna, por meio da recriação de Romeu e Julieta em solo brasileiro, denuncia a medievalidade em que se fundamentam os valores calcados nos códigos de honra e vingança do sertão; ao mesmo tempo, o dramaturgo desvela uma região com múltiplas manifestações da arte literária e teatral, onde se propaga um verdadeiro inventário da cultura sertaneja com os espetáculos populares. Dessa maneira, Suassuna faz da sua literatura uma festa, como o próprio dramaturgo a define em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*: “Literatura para mim é minha festa: é ali que eu toco e danço” (2000, p. 41).

Constata-se que as adaptações da narrativa de Romeu e Julieta, analisadas e consideradas hipotextos neste estudo, são complexos (hiper)textos que dialogam

entre si, formando uma rede intertextual de múltiplas identidades. Os desvios e as discontinuidades entre hipotexto e hipertexto são salutares e desejáveis, uma vez que o universo cultural está em constante mutação. As metamorfoses das especificidades estéticas, conceituais, temáticas e ideológicas constituem um movimento incessante que nunca atinge forma definitiva, visto que, cada vez que uma narrativa é (re)apropriada, ela adquire novos contornos e nuances em função da progressão temporal, do deslocamento espacial e do imaginário cultural.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006a.

_____. *Histórias de cordéis e folhetos*. 2. reimp. Campinas: Mercado de Letras, 2006b.

A HISTÓRIA do amor de Romeu e Julieta. Direção de Elza de Andrade. Rio de Janeiro, Confraria da Paixão, 1999. 1 DVD, color.

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. Quem é froxo não se mete: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. In: *Projeto História*. São Paulo, v. 19, p. 173-88. 1999. Disponível em: <
http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remessa/froxo_nao_se_mete.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2008.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Fábio M. Alberti. Porto Alegre: L&PM, 2004.

ALMEIDA, Isnaia Firminia de Souza. *Lampião: a medicina e o cangaço*. CAOS - *Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, n. 11, 2006. Disponível em: >
<http://www.cchla.ufpb.br/caos/n11/09.pdf>>. Acesso em: 24 maio. 2008.

ALMEIDA, Mara Zélia. *Plantas medicinais*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2003.

ANTUNES, Delcio. *Fora do sério: um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

ARIANO lança versão em francês da Pedra do Reino. *Jornal do Comércio*, Recife, 21 maio 1998. Disponível em: http://www2.uol.com.br/JC/_1998/2105/cc2105a.htm >. Acesso em: 18 maio. 2008.

ATHAYDE, João Martins de. *Romance de Romeu e Julieta*. Ed. José Bernardo da Silva. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1957.

_____. *Romance de Romeu e Julieta*. Ed. Gonçalo Ferreira. Rio de Janeiro: Studio Gráfico e Editora, s.d.

AVE, Suassuna! *Gazeta do Povo*, Curitiba, 09 jun. 2007. p. 3. Entrevista.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BANDELLO, Matteo. "Romeo and Juliet". Trad. Percy Pinkerton. In: CASO, Adolph. *Romeo and Juliet: original text of Masuccio Salernitano, Luigi Da Porto, Matteo Bandello, William Shakespeare*. Boston: Dante University of America Foundation, 1992. p. 53-88.

BANDELLO, Matteo. Romeu e Julieta. Trad. Nilson Moulin. In: WATAGHIN, Lucia (Org.). *Romeu e Julieta e outros contos renascentistas italianos*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1996. p. 23-61.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. A morte do autor. In: _____. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Natal: Fundação José Augusto, 1977.

BEN-PORAT, Ziva. The poetics of literary allusion. In: *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature 1*. North-Holland Publishing Company, jan, 1976, p. 105-28.

BIÃO, Armino Jorge de Carvalho. *Teatro de cordel na Bahia e em Lisboa*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia, 2005.

_____. *O oral, o impresso e a cena: pesquisa artística e científica*. In: Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Memória Abrace). RABETTI, Maria de Lourdes (Org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 22-23.

BIERKEN, J. F. *Mitos paralelos*. Trad. Pedro Ribeiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BORBA, Filho Hermilo. *Espetáculos populares do Nordeste*. 2. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Massangana, 2007.

BOTELHO, Theotônio de Paiva. *O teatro épico de Ariano Suassuna: a construção de uma narrativa erudita e popular*. Rio de Janeiro, 2002. 342 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BROOKE, Arthur. Romeus and Juliet. In: MUNRO, J.J. *Brooke's 'Romeus and Juliet': being*

the original of Shakespeare's *Romeo and Juliet*. London: Chatto & Windus, 1908. p. 01-112.

BULLOUGH, Geoffrey. *Narrative and dramatic sources of Shakespeare*. London: Routledge and Kegan Paul, v.1, 1957.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 10, 2000.

CAMATI, Anna S. Ofélia revisitada: a estética da encenação teatral de Marcel Marchioro. In: TOMITCH, Leda M. B. et al. (Orgs.). *Estudos culturais – Literaturas de Língua Inglesa – visões e revisões*. Florianópolis: Editora Insular, 2003. p. 443-55.

_____. Textual appropriation: totalitarian violence in Shakespeare's *Macbeth* and Tom Stoppard's *Cahoot's Macbeth*. In: O'SHEA, José Roberto; GUIMARÃES, Daniela Lapoli; BAUMGÄRTEL, Stephan Arnolf (Orgs.). *Mixed with other matter: Shakespeare's drama appropriated*. Revista de língua inglesa, literaturas em inglês e estudos culturais. Florianópolis: Editora da UFSC, v. 49, jul-dez., 2005. p. 339-67.

_____. Critique of violence: The Shakespearean intertexts in Polanski's *The Pianist*. In: *Claritas*. São Paulo. n. 12(2), nov, 2006. p. 9-23.

_____. O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jacobina e na criação poética de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (Org.) *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 133-45.

CARTELLI, Thomas, ROWE, Katherine. *New Wave: Shakespeare on screen*. Cambridge: Polity Press, 2007.

CARDOSO, Inês. Quaderna: um personagem entre narração e atuação. In: RABETTI, Beti (Org.) *Teatro e comichidades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p. 103-06.

_____. A história do amor de Romeu e Julieta, de Ariano Suassuna: a peça e a reelaboração de fontes matriciais. In: RABETTI, Beti (Org.). *Teatro e comichidades: estudos sobre Ariano*

Suassuna e outros ensaios. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p. 109-19.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.

_____. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia: São Paulo; Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CASO, Adolph. *Romeo and Juliet*: original text of Masuccio Salernitano, Luigi Da Porto, Matteo Bandello, William Shakespeare. Boston: Dante University of America Foundation, 1992.

CASTRO, E. B. Viveiros; ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 130- 69.

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e sociedade 2: Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997. p. 37-55.

_____. Da transposição poética. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p.107-66.

CÓDIGO PENAL BRASILEIRO. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del2848.htm >. Acesso em: 04 jul. 2008.

COMPAGNON, Antonio. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Gardini R. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DA PORTO, Luigi. *Romeo and Juliet*. Trad. Maurice Jonas. In: CASO, Adolph. *Romeo and Juliet*: original text of Masuccio Salernitano, Luigi Da Porto, Matteo Bandello, William Shakespeare. Boston: Dante University of America Foundation, 1992. p. 23-52.

Dicionário brasileiro de literatura de cordel. ABLC. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de cordel, 2005.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução*. Ouro Preto:

Editora UFOP, 1999.

_____. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

ELIOT, T. S. Tradição e o talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FREITAS, Almir. A heresia vai ao cinema. *Bravo!* São Paulo, v. 36, p. 50-57, 2000.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Trad. Simone Lopes de Mello. São Paulo: EDUSP, 1999.

GALLERY, Maria Clara Versiani. Romance de Romeu e Julieta: tradução, memória e cultura popular. In: *ALETRIA*. Disponível em: < http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_13/ale13_mcvlg.pdf >. Acesso em: 03 abr. 2008.

GIBBONS, Brian. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. 3. ed. LONDON: Arden Shakespeare, Methuen, 1997.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. L. Guimarães; M Coutinho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HALIO, L. J. *Shakespeare's Romeo and Juliet: Texts, Contexts and Interpretation*. Newark: University of Delaware Press, 1995.

HELIODORA, Barbara. *A expressão dramática do homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 2004a.

_____. As Tragédias. In: MIRANDA, Célia Arns de; LEÃO, Liana de Camargo (Orgs). *Reflexões shakespearianas*. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 2004b. p 121-146.

_____. Ariano Suassuna, o melhor autor do ano. In: *Barbara Heliodora: escritos sobre o teatro*. BRAGA, Claudia (Org.). São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 353-54.

HOUAISS, Antônio. Dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos de tradução. In: _____. *Lingüística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 63-72.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.

KIERMAN, Victor. *Shakespeare: poeta e cidadão*. Trad. Álvaro Hatmher. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LANIER, Douglas. *Shakespeare and modern popular culture*. Oxford, 2002.

LAROQUE, François. Tradition and subversion in Romeo and Juliet. In: HALIO, L. J. *Shakespeare's Romeo and Juliet: Texts, Contexts and Interpretation*. Newark: University of Delaware Press, 1995.

LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

LIMA, Arievaldo Viana. *Acorda cordel em sala de aula: a literatura popular como ferramenta*

auxiliar na Educação. Fortaleza: Tupynanquim Editora/Queima Bucha, 2006.

LORCA, Frederico García. *A casada infiel*. Disponível em: <http://www.releituras.com/fglorca_infiel.asp>. Acesso em: 13 maio. 2008.

_____. *La casada infiel*. Disponível em: <<http://www.geocities.com/lospobresdelatierra/textos/lacasadainfiel.html>>. Acesso em: 06 jul. 2008.

LUIZ, Macksen. Shakespeare no circo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 mar. 1993.

MACHADO, Irley. As imagens da morte na epístola do adeus. *Revista Língua & Letras*. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. v. 6 , n. 11, 2005. Disponível em: <[e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/viewPDFInterstitial/879/744](http://revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/viewPDFInterstitial/879/744)>. Acesso em 24 maio. 2008. p. 183-94.

MAIA, Dália Maria B. *Conflito e Família*: Formas de sociabilidade no sertão cearense. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos/conflito-familia-sociabilidade-sertao-cearense/conflito-familia-sociabilidade-sertao-cearense.shtml>>. Acesso em: 01 maio. 2008.

MAIOR, Mario Souto (Org.). Introdução. *Biblioteca de cordel*: João Martins de Athayde. 3. reimp. São Paulo: Hedra, 2005.

MARSDEN, Jean. *The Appropriation of Shakespeare*: Post-renaissance reconstructions of the work and the myth. New York: Harvester/Wheatsheaf, 1991.

MARTINS, Wilson. O romanceiro da pedra e do sonho. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*: Ariano Suassuna. São Paulo: Instituto Moreira Salles. v. 10, 2000. p. 111-28.

MATOS, Geraldo da Costa. *O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna*. Juiz de Fora: Esdeva, 1988.

MUNRO, J.J. *Brooke's 'Romeus and Juliet'*: being the original of Shakespeare's *Romeo and Juliet*. London: Chatto & Windus, 1908.

NOGUEIRA, Maria A. *Ariano Suassuna*: o cabreiro tresmalhado. São Paulo: Palas Athena, 2002.

ORGEL, Stephen. What is a text? In: KASTAN, David S.; STALLYBRASS, Peter (Eds). *Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*. New York & London: Routledge, 1991. p. 83-87.

O'SHEA, José Roberto. Amor romântico versus laços e família: apropriações de *Romeo and Juliet* no sertão do Brasil. *Revista Scripta*, Curitiba, n. 4, 2006. p. 151-60.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg; Maria Lúcia Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2 ed. 2005.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RABETTI, Beti. (Org.). *Teatro e comichidades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. Circo e teatro: duetos cômicos na tradição popular e no espetáculo. In: RABETTI, Beti (Org.). *Teatro e comichidades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 47-62.

RESENDE, Aimara da Cunha. Text, context, and audience: two versions of *Romeo and Juliet* in Brazilian popular culture. In: *Latin American Shakespeares*. New Jersey: Rosemont Publishing, 2005. p. 271-89.

_____. Entre nobres e aldeões. *Entrelivros: entreclássicos*. São Paulo, v. 2, 2006. p. 6-13.

_____. Atravessando esse grande palco de loucos: desrazão, cultura popular e formação de identidades em *O Rei Lear*. In: LOPES, Luiz Paulo da Moita; DURÃO, Fabio Akcelrud; ROCHA, Roberto Ferreira da (Orgs.) *Performances: estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007. p. 53-77.

_____. Shakespeare e a cultura popular. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (Orgs.). *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 105-32.

RESENDE, Beatriz. Apresentação. In: RABETTI, Beti (Org.). *Teatro e comichidades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 9-13.

RIGNAR, Irving. *Patterns of Shakespearean Tragedy*. London: Methuen, 1971.

ROMANCE DE BERNAL FRANCÊS. Disponível em: <
http://www.unisantos.br/edul/dominiopublico/romanceiro_vol2.pdf >. Acesso em: 06 jul. 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SALERNITANO, Masuccio. "Romeo and Juliet". Trad. Maurice Jonas. In: CASO, Adolph. *Romeo and Juliet*: original text of Masuccio Salernitano, Luigi Da Porto, Matteo Bandello, William Shakespeare. Boston: Dante University of America Foundation, 1992. p. 15-22.

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

SANTANA, Catarina. Suassuna expõe, em A Pedra do Reino, seu processo de criação. In: *Repertório Teatro & Dança*. Salvador: Universidade Federal da Bahia. ano 4, v. 6. 2002, p. 106-19.

SANTIAGO, Silviano. *Seleção em prosa e verso*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SANTINI, Alexandre. Teatro e cultura brasileira no século 20: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. In: RABETTI, Beti (Org.) *Teatro e comichades*: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 63-69.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. O decifrador de brasilidades. In: *Cadernos de Literatura brasileira*: Ariano Suassuna. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 10, 2000. p. 94-110.

_____. *O conde de Monte Cristo nos folhetos de cordel*: leitura e reescrituras de Alexandre Dumas por poetas populares. Disponível em: <
<http://www.scielo.br/pdf/ea/v14n39/v14a39a14.pdf> >. Acesso em: 29 out. 2007.

SANTOS, Marlene Soares dos. A dramaturgia shakespeariana. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene dos Santos (Orgs). *Shakespeare*: sua época e sua obra. Curitiba: Beatrice, 2008, p. 165-206.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. Ed. Brian Gibbons. 7. ed. reimp. Arden Shakespeare. Methuen: London, 1997.

_____. *Romeu e Julieta*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 2004.

_____. *Sonho de uma noite de verão*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 2004.

SHAUGHNESSY, Robert. *Shakespeare and popular culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

SCHÜLER, Donald. Introdução. In: *Sófocles. Édipo Rei*. Trad. Donald, Schüler. Donald. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

SILVA, Gonçalo Ferreira da. *Vertentes e evolução da literatura de cordel*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Milart, 2005.

SLATER, Candace. Romeo and Juliet in the Brazilian backlands. *Journal of Folklore Research*, n. 20, 1983. p. 35-53.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Donald Schüler. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

STEVENS, Kera; MUTRAN, Munira. *O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Global, 1988.

SUASSUNA, Ariano. *Uma mulher vestida de Sol*. Recife: Imprensa Universitária, 1964.

_____. *Iniciação à Estética*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1975.

_____. *A história do amor de Romeu e Julieta*. Roteiro cênico da Trupe Romançal de teatro. 1996. Fotocópia.

_____. *A história do amor de Romeu e Julieta*. *Folha de São Paulo*. Suplemento: Mais! 19 jan.1997. p. 5 -7.

_____. *Auto da Compadecida*. Ed. Comemorativa 50 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

_____. *A história do amor de Fernando e Isaura*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. *A história do amor de Romeu e Julieta*. Disponível em: < <http://fws.uol.br/folio.cgi/fsp1997.nfo/query>>. Acesso em: 07 jul. 2007.

_____. Notas sobre o Romanceiro popular do Nordeste. In: SANTIAGO, Silviano (Org.). *Seleção em prosa e verso*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p. 249-85.

TAVARES, Braulio. Tradição popular e criação no Auto da Compadecida. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. Comemorativa 50 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2004. p. 191-97.

_____. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. Trad. Fátima Saadi. *Folhetim*. n. 13, abr-jun, 2002. p. 09-37.

VASSALO, Ligia Maria Pondé. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. *Permanência do medieval no teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, 1988. 293 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

WANDERLEY, Vernaide; MENEZES, Eugênia. *Viagem ao sertão brasileiro: leitura geo-sócio-antropológica de Ariano Suassuna*, Euclides da Cunha, Guimarães Rosa. Recife: CEPE/FUNDARPE, 1997.

WATAGHIN, Lucia (Org.) *Romeu e Julieta e outros contos renascentistas italianos*. Trad. Nilson Moulin. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1996.

ANEXOS

Anexo 1 – <i>Romance de Romeu e Juliêta</i> [sic]	155
Anexo 2 – <i>A história do amor de Romeu e Julieta:</i> imitação brasileira de Matteo Bandello	172
Anexo 3 – <i>Romance de Minervina</i>	217
Anexo 4 – <i>Romance da Bela Infanta</i>	219
Anexo 5 – <i>Romance de Bernal Francês</i>	222
Anexo 6 – <i>La casada infiel</i>	227

ANEXO 1 – ROMANCE DE ROMEU E JULIÊTA [SIC] DE JOÃO MARTINS DE
ATHAYDE



2

Capuleto e Montequio
ambos de alto poder
viviam sempre lutando
mas não podiam vencer
esperavam sempre o dia
de um ou outro morrer

Ali tudo era desgosto
intriga e rivalidade,
aquela imunda noticia
repercutiu na cidade
como quem dava um aviso
da grande fatalidade

Estava Romeu com 2 anos
quando viu um pelotão
mandado por Capuleto
por uma cruel traição
agarraram Montequio
trancaram numa prisão

Botaram o pai de Romeu
naquela prisão sombria
Montequio ignorava
quando era noite ou dia
além de preso amarrado
nem sequer se remexia

Montequio acorrentado
sem socorro de ninguém
dizia ele: estou preso
mas não sabia por quem
quando viu a sua esposa
que vinha presa também

3

Montequio estremeceu
quando viu a esposa amada
trazida por três carrascos
uns de lança outros de espada
ela com Romeu nos braços
tristonha, fria, gelada

Ela abraçou Montequio
suas queixas relatando
olhava para Romeu
dizendo isso chorando
naquele mesmo momento,
Capuleto ia chegando

Entrou na masmora e disse
hoje venho me vingar
Montequio eu fiz a jura
agora vou te mostrar
o furor da minha ira
a que ponto vai chegar

Estais aí acorrentado
para mim não tens ação
de ti eu me vingarei
tenha ou não tenha razão
a vida da tua esposa
eu tenho ela na mão

A tua querida esposa
vai morrer pelo teu mal
talvez ela não mereça
este golpe tão fatal
morre agora em tua vista
cravada neste punhal

—5—

Ali tirou o punhal
que na cinta carregava
cravou-o no peito da jovem
dizendo, em bom que jurava
o punhal ia rangindo
com a força que ele botava

Disse ela: senhor duque
seu coração é perverso
tenha dó de meu filhinho
que ainda fica no berço
ele calceu no punhal
que aamin-se até o tarço

Com a dor da punhalada
a condessa esmoreceu
foi dizendo: a seu espôso
e apontou p'ra Romeu
te lembra do nosso filho
den um desmalo e morreu

Depois da condessa morta
prostrada na lage fria
ele arrancou-lhe o punhal
por onde o sangue corria
mostrando ao espôso dela
mas ele nem se bolia

Disse duque a Montequilo:
— já conheces quem seu eu?
e entregou-lhe o punhal
dizendo: este ferro é teu
quando teu filho crescer
dá de presente a Romeu

Disse Montequilo ao duque
roubaste o meu direito
prendeste-me a tração
és um duque sem conceito
mate a mim deixe ela viva
que eu morreréi satisfeito

O duque lhe respondeu
se de balde a lastimar
eu te odeio eternamente
mas não te quero matar
na vida da tua esposa
nel de agora me vingar

A esposa de Montequilo
já fraca de falecida
Olhava para Romeu
com uma lagrima sentida
vendo que não lhe restava
nem mais hora de vida

Montequilo inda pediu
mas ele não atendeu
disse: o duque a l carrasco
ele logo obedeceu
dos braços da própria mãe
foi arrancado Romeu

Se achava na lage fria
Montequilo acorrentado
o duque disse a mulher
venha para este lado
para seu marido ver
da forma que foi vingado

— 8 —

Pegou o corpo da jovem
porem não quiz sepultar
pelas ruas da cidade
ele mandou arrastar
depois deu ordem ao carrasco
pra esculpi-la no mar

Depois de ter praticado
aquella barbaridade
voltou pra casa sorrindo
e quando chegou na cidade
deu ordem pra que o conde
fosse posto em liberdade

Monte que quasi morto
saiu daquelle prisão
levando Romen num braço
e o punhal na outra mão
foi chorar sua desdita
sozinho na solidão

O moço via seu pai
tristemente a suspirar
o filho neste segredo
não podia penetrar
como o velho nunca disse
Romen não quiz perguntar

Quando o pai viu que Romen
tinha uso de razão
e que na fatal vingança
trunfava na questão
chamou-o secretamente
e fez-lhe a declaração

— 7 —

Anda cá Romen escuta
tirando o ferro mostrou
já fazem dezaseis annos
que tua mãe expirou
cravada neste punhal
o duque foi quem matou

Ouve meu filho o que digo
presta-me toda attenção
o duque de Capuleto
tem a nossa maldição
pela minha esposa adorada
matou-a sem compaixão

O duque de Ospuleto
por meio de covardia
mandou prender-me a traição
pois de nada eu sabia
brutalmente me trancaram
numa nojenta enxovia

Fiquei eu na enxovia
sem socorro de ninguém
acorrentado de ferro
mas não sabia por quem
depois que vi tua mãe
chegava presa também

Eu fiquei sobre-saltado
vendo a minha esposa amada
trazida por três carrascos
uns de lança outros de espada
trocando tu em seus braços
sem ter mais força pra nada

-9-

Tua mãe triste coitada
já fraca desfalcoada
apertava tu nos braços
sem jeito de ser punida
vendo que não lhe restava
nem meia hora de vida.

Eu amarrado no chão
pedi-lhe por caridade
mas ele não atendeu
partiu com brutalidade
dos braços da tua mãe
te arrancou sem piedade.

Ali tirou um punhal
que na cinta carregava
depois puxou tua mãe
pra junto onde eu estava
para mostrar-me de perto
da forma que se vingava.

Desembainhou a espada
naquela hora fatal
me dizendo: tua esposa
vai morrer pelo teu mal
ela coitada chorando
e ela ficando o punhal.

Ela morrendo pediu
aquele duque perverso
senha do meu filhinho
que ainda fica no berço
ele fincou-lhe o punhal
que sumiu-se até no terço.

-8-

Ela chegando abraçou-me
suas queixas relatando
beijava na tua face
fazendo isso chorando
naquele mesmo momento
Capuleto já chegando.

Entrou e foi me dizendo
hoje venho me vingar
todas as coisas que fiz
agora vou te provar
o terror da minha ira
a que ponto vai chegar.

Disse mais que minha esposa
morria pelo meu mal
talvez que não me desse
este golpe tão fatal
você matá-la na tua vista
cravada neste punhal.

Eu que estava acorrentado
para mim não tinha jeito
rompi com ele dizendo

— És um duque sem conceito
mata a mim deixe ela viva
que morrerá satisfeito.

Então ele respondeu
é debalde lastimar
em te odeio eternamente
mas não te quero matar
na vida da tua esposa
hei de agora me vingar.

-10-

Com a dor da punhalada
tua mãe esmoreceu
fechando os olhos me disse
não te esqueças de Romen
apontou para teu lado
deu um gemido e morreu

Depois de tua mãe morta
prostrada na lagoa fria
ele ainda não satisfeito
da infame covardia
velo mostrar-me o punhal
por onde o sangue corria

Mostrou o ferro e me disse:
já conhece quem sou eu?
foi me entregando o punhal
dizendo: este ferro é teu
guarda ele com cuidado
da de presente a Romen

Agarrou o corpo dela
porém não quiz sepultar
pelas ruas da cidade
ele mandou arrastar
depois mandou 3 carrascos
pra sacudi-la no mar

Quando ele terminou
tamanha barbaridade
saiu pra casa sorrindo
quando chegou na cidade
mandou ordem que eu fosse
logo posto em liberdade

-11-

Assim mesmo quase morto
sai daquela prisão
te levando pelo braço
e o punhal na outra mão
vim lamentar minha sorte
aqui nesta solidão

Hoje inda ahoro meu filho
a minha inteligência
tenho te dado instrução
pela força de vontade
a quinze anos que vivo
fora da sociedade

Lato que te digo agora
ainda tenho na lembrança
passou-se a 16 anos
quando tu eras criança
meu filho o tempo é chegado
exijo a tua vingança

Montequito disse isso
desabotoando a farda
tirou da cinta o punhal
que matou a esposa amada
e disse: toma Romen
tua mãe será vingada

Parte Romen sem demora
toma este ferro e vai
procurar o velho duque
a minha esposa vingal
por estes cabelos brancos
que cobrem teu velho pai

-13-

Romeu saltou do cavalo
e combinou com um amigo
entraram ali desarmados
naquele castelo antigo
pois ele era valente
e não temia o perigo

Naquele tempo se usava
ir aos bailes mascarados
assim fizeram os dois jovens
entraram fantasiados
lá no castelo do duque
nos capotes em bopados

Dentro tudo era alegria
muitos mancebos dançavam
algumas moças sentadas
com seus noivos conversavam
tocavam os pagens guitarras
e alegremente cantavam

A filha de Capuleto
a formosa Julieta
dançava com um mancebo
que trajava farda preta
tinha no seio pregado
um ramo de violeta

Romeu ficou encantado
por toda sua beleza
pois a moça parecia
uma fada ou uma princesa
perguntou ao seu amigo
quem era aquela lindeza

ERROR: undefined
OFFENDING COMMAND: f'~

STACK: