

# **A MÚSICA COMO AMÁLGAMA CULTURAL NA MONTAGEM DE ROMEU E JULIETA, DO GRUPO GALPÃO**

*Delzi Alves Laranjeira\**

Universidade do Estado de Minas Gerais

**Resumo:** A montagem de 1992 da peça *Romeu e Julieta* pelo Grupo Galpão, companhia teatral de Minas Gerais, caracteriza um importante momento de apropriação de uma das obras mais conhecidas do dramaturgo inglês William Shakespeare. Nessa adaptação, a música utilizada em cena ocupa um espaço central na trama. Os atores não apenas representam seus papéis, mas também tocam diversos instrumentos e cantam. A presença da música na adaptação resgata seu papel e valor nas performances para a audiência do teatro elisabetano e mostra como o Galpão traz essa informação para a contemporaneidade, possibilitando uma maior compreensão da recepção da obra de Shakespeare em contextos locais. As músicas selecionadas para a trilha sonora da peça formam uma espécie de “amalgama cultural”, por enfatizarem a grandeza e a força dos sentimentos dos trágicos protagonistas no desenrolar da trama, e também por constituírem um elemento-chave para a receptividade da plateia, cuja empatia com as canções é imediata. No contexto dos Estudos Culturais, que endossam uma noção plural e híbrida do conceito de cultura, a inserção de elementos tipicamente locais e de cunho popular, como modinhas, serestas e músicas folclóricas ressalta a pertinência e a atualidade dessas abordagens do texto shakespeariano.

**Palavras-chave:** Romeu e Julieta. Grupo Galpão. Música. Cultura.

A universalidade do texto de Shakespeare é um truísmo nos estudos que lidam com a obra do dramaturgo inglês. Ao longo de quatro séculos de crítica, Ben Jonson, John Milton, Dr. Johnson, Samuel Taylor Coleridge e Harold Bloom, por exemplo, atestam essa característica. Para muitos, Shakespeare teria *capturado* a natureza humana e para Bloom, ele a inventou. Pesquisadores como Kiernan Ryan (2008, p. 30, tradução nossa, grifo do autor) rebatem a ideia dessa universalidade derivar de uma “captura” da essência humana. Para ele, ela representa “uma capacidade para a comunicação, para criar e se dirigir a uma comunidade de mentes. Isso implica que a universalidade de Shakespeare não é uma propriedade de seus



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

---

\* Doutora em Literatura Comparada e professora de literaturas de língua inglesa na Universidade do Estado de Minas Gerais. Sua pesquisa tem como foco as literaturas de expressão inglesa e suas articulações com diferentes campos do conhecimento, especialmente a religião e a cultura. E-mail: da.laranjeira@yahoo.com.br.

temas, mas um *efeito da perspectiva sobre a qual ele os apresenta e nos convida a percebê-lo*.<sup>1</sup> O questionamento dessa ideia da “universalidade do bardo”, também vista como uma força pela qual os valores de culturas dominantes se impõem, tem sido observado por meio de apropriações da obra shakespeariana que resultam em interações culturais criativas e até mesmo radicais<sup>2</sup>. A peça *Romeu e Julieta*, encenada pelo Grupo Galpão em 1992, é representativa desse tipo de apropriação de uma das obras mais conhecidas do autor. Na adaptação, a música utilizada em cena ocupa um espaço central na trama. Os atores tocam e cantam músicas folclóricas, modinhas e serestas, canções tradicionais já introjetadas na memória cultural do povo brasileiro e dos mineiros, em particular.

A montagem da peça feita pelo Grupo Galpão envolveu um intenso trabalho de apropriação e reinvenção do texto shakespeariano, como atesta o *dramaturg*<sup>3</sup> Cacá Brandão, responsável pela adaptação do texto encenado. Segundo ele (2007, p. 8-9),

[á]rdua tarefa foi realizar os cortes, de modo a reduzir a peça em mais da metade do original, manter a tensão dramática e construir a vertigem pretendida pelo diretor: começar o espetáculo envolvendo lentamente o espectador e, progressivamente, acelerar seu ritmo até a precipitação final.

A construção do texto, dos figurinos, do cenário, e a incorporação de elementos do teatro de rua e circenses, como o uso das pernas de pau, roupas e maquiagem no estilo de palhaço são concebidas febrilmente entre abril e setembro de 1992. Os ensaios, além de serem feitos no espaço do Grupo, também foram realizados na comunidade de Morro Vermelho, próxima a cidade de Caeté, não muito distante da região metropolitana de Belo Horizonte. Lá, o grupo interagiu diretamente com a população, que acompanhou e participou dos ensaios. Como observa Costa (2008)

[a] simplicidade e singeleza do interior de Minas Gerais, bem como a carga cultural dos mineiros envolvidos (atores, diretor, assistentes, público), influenciaram, definitivamente, na concepção do cenário e figurinos: a carga lírica e emotiva do espetáculo é aflorada. A área cênica, delimitada por um círculo de farinha de trigo, consegue reconquistar a atmosfera do espaço cênico grego, onde ator e paisagem se fundem, capturando o pôr do sol e o horizonte da cidade. As canções folclóricas das Minas Gerais dão o tom do espetáculo, deixando de ser apenas coadjuvante para ser texto, para dialogarem com os outros elementos cênicos e, assim, ajudarem a contar a fábula. A idealização dessa estética barroca promove uma transposição do interior

---

<sup>1</sup> No original: (...) a capacity for communication, for creating and addressing a community of minds. The implication is that Shakespeare's universality is not a property of his subject matter, but an *effect of the perspective from which he presents it and from which he invites us to perceive it*.

<sup>2</sup> O artigo da antropóloga americana Laura Bohanam, *Shakespeare in the bush* (1966), é um exemplo desse encontro/confronto de diferentes perspectivas sobre a obra do dramaturgo. Nele, Bohanam mostra como seu relato da história de Hamlet para os Tiv, uma tribo da Nigéria, foi reapropriado pelos ouvintes, levando a interpretações radicalmente diferentes das esperadas por Bohanam.

<sup>3</sup> Esse termo foi utilizado por Cacá Brandão para definir sua tarefa de adaptar o texto de Shakespeare aos propósitos do projeto do Grupo Galpão.

da Itália para o interior de Minas.

Sob a perspectiva dos Estudos Culturais, que contemplam uma noção de cultura plural, diversificada, não homogênea e híbrida, para além de um conceito intrinsecamente ligado à hierarquização e elitismos, a montagem de Romeu e Julieta do Galpão insere o texto shakespeariano em uma seara que, como enfatiza Hall, ao destacar a centralidade da cultura na contemporaneidade “penetra em cada recanto da vida social (...) *mediando* tudo” (1997, p. 20, *itálicos no original*). Não por acaso, o ator Eduardo Moreira (2016, p. 18), que interpreta Romeu, comenta que a escolha da peça de Shakespeare representou um consenso de que “a história de amor mais conhecida pelos quatro cantos do mundo seria o material certo e preciso para o tipo de mergulho radical que pretendíamos fazer na cultura popular brasileira e mineira”. Somado a esse objetivo, o grupo também pretendia “tirar o excessivo verniz de academicismo e erudição para encontrar o veio popular da obra do bardo [e] [r]esgatar o caráter original de um teatro feito para plateias mais heterogêneas” (MOREIRA, 2016, p. 18).

Nesse contexto, as canções escolhidas para compor a trilha sonora da adaptação são cruciais para o projeto idealizado pelo Galpão. Jeffery (2009, p. 24) observa que a música era um elemento importante no teatro elisabetano e, portanto, nas produções das peças de Shakespeare. Wilson, Sternfeld e White (2001, p. 192, tradução nossa)<sup>4</sup> também enfatizam o quão essencial ela é para as intenções dramáticas do autor. Para eles, a música proporciona ao drama “uma rede de associações mais amplas, não somente por meio do uso da música na ação dramática, mas no uso frequente de imagens musicais no texto da peça para objetivos estruturais e temáticos importantes.” Para os contemporâneos de Shakespeare, “[e]ssas funções alegóricas e simbólicas da música seriam reconhecíveis (...), porém, são menos perceptíveis para uma audiência atual.” (WILSON, STERNFELD, WHITE, 2001, p. 192, tradução nossa)<sup>5</sup> O que a montagem do Grupo Galpão enfatiza é esse resgate da conexão entre plateia e espetáculo por meio da música, e não somente do texto dramático.

As canções utilizadas na peça são pinçadas do cancionário popular e de modinhas<sup>6</sup> da primeira metade do século 20 ou até mais antigas, como o caso de *É a ti, flor do céu*, de Teodomiro Pereira e Modesto Ferreira, provavelmente composta no século 19. São canções que refletem a atmosfera da peça ou do estado de espírito dos personagens. *Flor, minha flor*,

---

<sup>4</sup> Christopher R. Wilson, Eric Walter White. Music in Shakespeare's plays. In: *Oxford Music Online*, [http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/shakespeare\\_william](http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/shakespeare_william). No original: (...) a network of wider associations, not only in the actual use of music in the dramatic action but in the frequent use of musical imagery in the text of the play, for important structural and thematic purposes.

<sup>5</sup> These allegorical and symbolic functions of music would be recognizable (...) but less so today.

<sup>6</sup> “Depois de 1850, gênero de cantiga popular, acompanhada de violão” (RIOS, 2010, p. 462). As modinhas expressam temática amorosa e sentimental.

canção folclórica, permeia a peça, sendo executada em cenas-chave: quando Romeu vê Julieta no baile dos Capuleto, na despedida dos amantes, quando Romeu parte para Mântua, na morte de Julieta e no fechamento da peça. No texto de Shakespeare, essa identificação da personagem com a flor é percebida na fala de Capuleto, na cena V do quarto ato, a cena da morte de Julieta, quando ele, em lamento constata: “A morte se acha sobre ela como geada mui precoce sobre a flor mais gentil de todo o campo”. A letra é simples e repetitiva, reforçando a relação do narrador com sua “flor”. Ao final da cena II do terceiro ato, quando a Ama sai para procurar Romeu, Julieta pede que ela entregue a ele um anel. Esse gesto, que estabelece mais um vínculo entre ambos, torna-se simbólico por meio da letra de *Flor, minha flor*. A quadrinha: “O anel que tu me deste/era vidro e se quebrou / o amor que tu me tinhas / era pouco e se acabou” enfatiza a tragédia vivida pelos amantes de Verona. Em um determinado momento, Romeu altera a letra, cantando “o amor que tu me tinhas/era *muito* e se acabou”, mostrando que o relacionamento entre eles, apesar de breve, foi intenso.

A identificação da plateia com as canções, e, principalmente, com *Flor, minha flor*, é imediata e marcante. Quando aparece somente na forma instrumental, no início e no fim da peça, é acompanhada por palmas. Quando cantada pelos atores, é acompanhada pela plateia, de crianças a idosos. *Flor, minha flor* é uma cantiga de roda e faz parte do repertório lúdico infantil de muitas gerações, daí a empatia da plateia quando a canção é evocada. A identificação da letra com a história de Romeu e Julieta torna-a ainda mais significativa para a audiência. Não por caso, a presença das flores domina o cenário: na decoração da caminhonete Veraneio, o principal elemento cênico da peça, e nos diversos vasos de flores espalhados no espaço que serve de palco. Julieta é a flor de Romeu, dá-lhe um anel e o amor dos dois acaba tragicamente com suas mortes. A cantiga de roda condensa, de forma leve e lírica, o cerne dramático da peça.

A canção de abertura da peça, *Maninha*, (ou *Você gosta mim?* em algumas versões), também faz parte do repertório de cantigas de roda. Sua letra simples fala de dois apaixonados, seu desejo de se unirem e, na impossibilidade que isso aconteça pela negação do pai, a morte por amor é o destino esperado:

Você gosta de mim, ô maninha/Eu também de você, ô maninha/  
Vou pedir a seu pai, ô maninha/Para casar com você, ô maninha  
Se ele disser que sim, ô maninha/ Tratarei dos papéis, ô maninha/Se ele disser que  
não ô, maninha/ Morrerei de paixão, ô maninha (BRANDÃO, 2007, p. 22)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> A fonte das letras de todas as canções citadas nesse artigo é a edição de 2007 do texto adaptado por Cacá Brandão para a montagem do espetáculo, referenciado ao final.

Dessa forma, a canção serve de preâmbulo para o que o espectador irá encontrar na peça. Como em *Flor, minha flor*, a música é muito conhecida e encontra uma resposta imediata da plateia, que, invariavelmente, acompanha o cantar dos atores. *Lua branca*, composição de Chiquinha Gonzaga, primeira compositora de música popular no Brasil, é usada para descrever o estado amoroso de Romeu quando ele ainda acredita estar enamorado de Rosalina e sofrendo por esse amor não correspondido. A lua sempre foi um símbolo para os amantes, e a letra da música reforça essa conexão: “Oh, lua branca de fulgores e de encanto! / Se é verdade que ao amor tu dás abrigo / Oh, vem tirar dos olhos meus o pranto / Oh, vem matar esta paixão que anda comigo” (2007, p. 24). Romeu invoca, assim, o auxílio da lua para confortá-lo das dores de amor. Porém, após conhecer Julieta no baile dos Capuleto, Rosalina é prontamente esquecida e a canção que ressalta esse sentimento é a valsinha *Cinzas no coração*, composta por André Filho em 1941 e eternizada na interpretação de Vicente Celestino, conhecido como “a voz orgulho do Brasil”, um dos maiores cantores e compositores brasileiros. Por meio da canção, Romeu e seus amigos, Benvólio e Mercúcio, principalmente esse último, afirmam a efemeridade de um amor que, ao final, não era tão verdadeiro quanto parecia, além de adotar uma postura cínica em relação a esse sentimento, como enfatizado pelos seus versos: “Cinzas / Somente cinzas no coração. / Cinzas / Do nosso amor. / Juro que estava mentindo Quando jurei / Guardar pra sempre esse amor/ Que abandonei / Chega, já é demais Tanto amargor / Basta! / Não sou pierrô, / Sou arlequim bem moderno / Não acredito no amor” (2007, p. 33).

A cantiga que expressa o arrebatamento que toma conta de Romeu após conhecer Julieta é a modinha *É a ti, flor do céu*, cujos autores, Teodomiro Alves Pereira e Modesto A. Ferreira, são mineiros da cidade de Diamantina. A canção tornou-se uma espécie de “hino não oficial” da cidade e é bastante conhecida na região, apesar da sua antiguidade. Seus versos relatam a glória de um grande amor e expressam a força do sentimento do eu lírico em relação ao ser amado e todas as sensações que esse sentimento evoca:

É a ti flor do céu que me refiro  
Neste trino de amor nesta canção  
Vestal dos sonhos meus por quem suspiro  
E sinto palpitar meu coração  
Ó dias de risonha primavera  
Ó noites de luar que eu tanto amei  
Ó tardes de verão, ditosa era  
Em que junto de ti amor gozei  
Não te esqueças de mim por piedade  
Um só dia, um só instante, um só momento  
Não me lembro de ti sem ter saudade  
Nem me podes fugir do pensamento

Quem me dera outra vez esse passado  
Essa era ditosa em que vivi  
Quantas vezes na lira debruçado  
Cantando em teu colo adormeci (BRANDÃO, 2007, p. 43, 85-86).

Mais uma vez, Julieta é identificada como a flor de Romeu, a “flor do céu” por quem ele suspira e que não lhe pode “fugir do pensamento”. *Romeu e Julieta* é uma peça cuja temática é a força do amor puro e verdadeiro, que arrebatava e pelo qual tudo enfrentamos. A canção de Teodomiro Alves e Modesto Ferreira também reflete esse sentimento e encaixa-se como uma luva na estrutura da obra. Não por acaso, na morte de Julieta, a ama e seus familiares voltam a cantar a canção, agora reforçando as estrofes finais, as quais remetem à falta do objeto amado e do tempo glorioso que conviveram.

Depois que o casamento de Romeu e Julieta é sacramentado por Frei Lourenço, o casal, pleno de felicidade, canta em uníssono a modinha *Amo-te muito*, de 1910, de João Chaves, mineiro de Montes Claros. O lirismo da letra e sua temática harmonizam-se de forma mágica com a profundidade da cena. Embevecidos, Romeu e Julieta juram-se amor eterno por meio dos versos de João Chaves:

Amo-te muito  
Como as flores amam  
O frio orvalho que, infinito, chora  
Amo-te como o sabiá-da-praia  
Ama a sanguínea deslumbrante aurora  
Ó não te esqueças que eu te amo assim  
Ó não te esqueças nunca mais de mim (BRANDÃO, 2007, p. 61-62)

Novamente, temos a metáfora da flor permeando a relação: Romeu e Julieta se amam como as flores amam o orvalho, que as acaricia e revitaliza todas as noites. Ela é a sua flor e Romeu também se torna a flor de Julieta, pela união dos dois amantes. O amor de ambos equaliza-se aos elementos naturais e sua perene e imutável relação: as flores amam o orvalho, o sabiá ama o nascer do dia, assim como Romeu e Julieta para sempre se amam. A linda canção de João Alves, como as demais, forma um amálgama com a atmosfera da peça, evidenciando a força do sentimento do casal.

Essa intensidade expressada no dueto volta a acontecer na cena de despedida de Romeu e Julieta quando Romeu, desterrado pelo príncipe de Verona por ter matado Teobaldo, primo de Julieta, deve partir para Mântua. O infeliz casal, em face da separação iminente, compartilha seus últimos momentos juntos. A música escolhida para salientar a tristeza e o desespero desse momento é a canção *Última estrofe*, do compositor carioca Cândido das Neves. Essa canção tornou-se um grande sucesso na década de 30 do século passado e foi gravada por cantores famosos como Orlando Silva, o “cantor das multidões” e Vicente

Celestino. Sua letra e melodia promovem uma identificação imediata com a história de Romeu e Julieta, ao relatar a infelicidade causada pela separação e perda de um grande amor:

A estrofe derradeira merencórea revelava toda a história  
De um amor que se perdeu. E a lua que rondava a natureza,  
Solidária com a tristeza  
Entre as nuvens se escondeu.

Cantor, que assim falas à lua, minha história é igual à tua  
Meu amor também fugiu. Disse a ele em ais convulsos  
Ele então entre soluços toda a estrofe repetiu.

Lua, vinha perto a madrugada, quando, em ânsias, minha amada  
Em meus braços desmaiou.  
E o beijo do pecado  
Em seu véu estrelejado  
A luzir glorificou

Lua, hoje eu vivo tão sozinho, ao relento, sem carinho  
Na esperança mais atroz,  
De que cantando em noite linda  
Esta ingrata volte ainda, escutando a minha voz

A noite estava assim enluarda, quando a voz  
Já bem cansada  
Eu ouvi de um trovador  
Nos versos que vibravam de harmonia,  
ele em lágrimas dizia  
Da saudade de um amor

Falava de um beijo apaixonado, de um amor  
Desesperado, que tão cedo teve fim  
E, dos seus gritos e lamentos, eu guardei no pensamento  
Uma estrofe que era assim:

Lua, vinha perto a madrugada, quando, em ânsias, minha amada  
Em meus braços desmaiou.  
E o beijo do pecado  
Em seu véu estrelejado  
A luzir glorificou

Lua, hoje eu vivo tão sozinho, ao relento, sem carinho  
Na esperança mais atroz,  
De que cantando em noite linda  
Esta ingrata volte ainda, escutando a minha voz (BRANDÃO, 2007, p. 75-77)

É impressionante como a letra de Cândido Neves parece ter saído das páginas de Shakespeare: o beijo apaixonado, o amor desesperado e efêmero, a despedida na madrugada, o amado que se foi, a solidão da separação, a esperança da volta, tudo parece coadunar com a desesperadora situação dos amantes de Verona a partir do terceiro ato da peça e que culmina com a morte de ambos ao final. Nessa cena, após Julieta matar-se com o punhal, os personagens cantam *Flor, minha flor*, em um tom mais dramático, que harmoniza com a gravidade e tragicidade do momento. O narrador, figura criada por Cacá Brandão, faz o

fechamento da história, em uma fala que evoca o discurso rosiano de Riobaldo em *Grande sertão veredas*. Esse amálgama entre o texto de Shakespeare e Guimarães Rosa exigiu, nas palavras de Brandão (2014, p. 107 e 109),

um trabalho exaustivo de pesquisa da linguagem em suas mais variadas formas: literária, musical, arquitetônica, plástica, dos costumes e das vestes, dentre outras. Coube-nos (...) explorar o espírito das letras nas veredas do *Grande sertão*: veredas, de Guimarães Rosa, mapa no qual perseguimos as falas do ‘Brasil de dentro’(...) Na morte e na solidão, o casal [Romeu e Julieta] enfrenta o mundo, colide com o infinito, alarga a consciência e entra nos horizontes com destemor, como Riobaldo atravessando o sertão.

Desse encontro de horizontes e linguagens shakespeariano e rosiano, emerge a fala final do narrador, depois da qual o instrumental de *Flor, minha flor* inunda o cenário, encerrando a peça:

O céu se serviu do amor e fez todos castigados. Os Montecchio e os Capuleto, por fraterna dor irmanados, findaram as discórdias e, um ao outro abraçados, prometeram-se em ouro lado a lado, estátuas aos filhos eternizados. No definitivo da história, Romeulua e estrelajúlia celebraram o circocéu das paixões, abrindo livre vereda no dentro do ferro das prisões. O senhor siga, pois então, o caminhozinho seu, enquanto eu desarmo o miúdo circo meu para, noutras praças, cantar a sorte mais triste que já aconteceu: o baralho de amor e morte da tragédia de Julieta e de Romeu. (BRANDÃO, 2007, p. 90-91)

Terry Eagleton (2003, p. 17) observa que “as obras literárias (...) são reescritas pelas sociedades que as leem, na verdade, não há uma releitura de uma obra que não seja também uma ‘reescritura’”. Os diferentes períodos históricos constroem diferentes perspectivas sobre as obras, assim, temos diferentes Shakespeares, “de acordo com interesses próprios”. É exatamente o que faz o Galpão em seu *Romeu e Julieta*: por meio de seu diretor, *dramaturg*, atores, e equipe técnica, conceberam uma adaptação que foi denominada por Cacá Brandão (2007, p. 8) como “nosso ‘Shakespeare do sertão’”, com a combinação de teatro de rua, o ambiente e a linguagem do sertão e do circo, música de seresta, dentre outros elementos. Shakespeare, em seu tempo, também costurava em suas criações elementos da alta cultura e do popular e “essa matriz estética é responsável pelo grande apelo popular de sua obra” (CAMATI, 2016, p. 241). Aebischer e Wheale (2003, p. 2), citados por Camati (2016, p. 239), observam que a tradução de Shakespeare para “novas formas textuais e novos contextos históricos, geográficos ou culturais (...) envolve uma autoria dupla ou múltipla”. A adaptação de *Romeu e Julieta* pelo grupo corrobora essa visão, pelo esforço conjunto da trupe de encenar “(...) o nosso Shakespeare, o nosso casal de amantes, a nossa poesia e a nossa tragédia” (BRANDÃO, 2007, p.8). Adicione-se a essa afirmação “a nossa música” e podemos compreender a dimensão da importância das canções selecionadas para a adaptação, como



elas estão incrustadas no tecido cultural de Minas Gerais e do Brasil, como seus sentidos foram amplificados pela sua inserção no contexto da peça e como, em uma via de mão dupla, as canções suplementaram os sentidos abertos pelo texto de Shakespeare.

Robert Jeffery comenta que, ao se utilizar a música em uma montagem de Shakespeare, que seja música que “uma plateia possa reconhecer e que seja desenvolvida de maneiras surpreendentes, sutis e que ofereçam ao que é familiar um efeito renovado, contundente e revigorado” (2009, p. 24, tradução nossa)<sup>8</sup>. A inserção das músicas selecionadas no contexto da adaptação proposta pelo Galpão oferece, indubitavelmente, esse efeito a que se refere Jeffery, em face da interação e identificação da plateia com o repertório.

A observação da professora Bárbara Eliodora, exímia conhecedora da obra do bardo e crítica de teatro, reforça essa visão: “Se William Shakespeare tivesse nascido no interior de Minas Gerais é bem possível que seu “Romeu e Julieta” saísse como o Grupo Galpão a apresentou” (BRAGA, 2007, p. 879). Shakespeare é, sem dúvida, um autor globalizado: seu texto alastra-se por diferentes contextos geográficos e culturais do planeta. Sua apropriação, contudo, é extremamente diversificada e reflete os contextos locais nos quais se insere. A experiência do Grupo Galpão na montagem de *Romeu e Julieta* apresenta-se como mais uma forma dessa troca intercultural que dialoga com seu texto fonte, questionando, reverenciando, reinterpretando e reconstruindo o legado de um dos maiores escritores da literatura mundial.

## Referências

AESBISCHER, P; WHEALE, N. Introduction. In: AESBISCHER, P. et al. (Eds.) *Reading Shakespeare: performance across media, genres and cultures*. London and New York: Palgrave MacMillan, 2003, p. 1-17.

BRAGA, Claudia (Org.). *Bárbara Heliadora: escritos sobre teatro*. Perspectiva: São Paulo, 2007.

BRANDÃO, Cacá. Introdução ao texto. In: SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Adaptação de Cacá Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

\_\_\_\_\_. *Diário de montagem do espetáculo Romeu e Julieta*. Belo Horizonte: CPMT, 2014.

BOHANNAN, L. Shakespeare in the bush. In: *Natural History*, ago./set. 1966. Disponível em: <[http://www.naturalhistorymag.com/editors\\_pick/1966\\_08-09\\_pick.html](http://www.naturalhistorymag.com/editors_pick/1966_08-09_pick.html)>. Acesso em: 15/08/2016.

---

<sup>8</sup> No original: (...) that an audience might recognize, and develop this music in ways that are surprising, subtle, and give the familiar a novel pointedness and freshness of effect (...).

CAMATI, Anna S. Sonho de uma noite de verão: o erudito e o circence em cena. In: CAMATI, Anna S; MIRANDA, Celia A. (Eds.) *Shakespeare sob múltiplos olhares*. 2. ed. Curitiba: UFPR, 2016, p. 239-259.

COSTA, Fernanda M. A. Grupo Galpão: a mineiridade na cena contemporânea. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4, 2008, Salvador. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <[www.cult.ufba.br/enecult2008/14402.pdf](http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14402.pdf)>. Acesso em: 12/08/2016.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HALL, Stuart. S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, n. 2, v. 22, p. 15-46, jul/dez.1997.

JEFFERY, Robert. *Re-writing Shakespeare in Africa: creating musical relevance for a contemporary South African audience; with special reference to Geoffrey Hyland's production of Twelfth Night, or What You Will, staged at Maynardville Open-Air Theatre in 2006*. 2009. 155f. Dissertação (Mestrado em Música) - Faculty of Humanities, University of Cape Town, Cape Town, 2009.

MOREIRA, Eduardo. A tragédia da precipitação em pernas de pau. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 1366, p. 17-20, maio/junho 2016.

RIOS, Dermival R. *Grande dicionário unificado da língua portuguesa*. São Paulo: DCL, 2010.

RYAN, Kiernan. Shakespeare's universality: the politics of appropriation. IN: MARZOLA, Alessandra M. (Ed.). *The difference of Shakespeare*. Bergamo: Bergamo University Press, 2008. p. 17-35.

WILSON, Christopher R., STERNFELD, F.W., WHITE, Eric Walter. William Shakespeare. In: SADIE, S. (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan, 2001. p.192-198.

### **Music as cultural amalgam in the *Romeo and Juliet* adaptation by Grupo Galpão**

**Abstract:** The 1992 production of Shakespeare's *Romeo and Juliet*, by Galpão Group, a theater company from Minas Gerais, in Brazil, features an important moment of appropriation of one of the best-known works by the English playwright William Shakespeare. In this adaptation, music has a central space in the plot. The actors not only play their roles, but also play several instruments and sing. The presence of music in the adaptation recaptures its role and value in performances during the Elizabethan times and shows how the Galpão Group brings this information to present time, allowing a better understanding of the reception of Shakespeare's work in local contexts. The songs selected for the soundtrack of the play form a kind of "cultural amalgam", because they emphasize both, the greatness and strength of the tragic protagonists' feelings in the unfolding of the plot, and are also a key element for the audience's receptivity, whose empathy with the songs is practically immediate. Within the context of Cultural Studies, which endorse a plural and hybrid notion of the concept of culture, the insertion of typically local and popular elements such as *modinhas*, *serestas* and

folk songs emphasizes the relevance and timeliness of these approaches to the Shakespearean text.

**Keywords:** Romeo and Juliet. Galpão Group. Music. Culture.

Recebido: 30/12/2016

Aceito: 13/03/2017

