



GRUPO GALPÃO: A MINEIRIDADE NA CENA CONTEMPORÂNEA

Por Fernanda Miranda Alves Costa ¹

RESUMO:

O presente trabalho pretende analisar a montagem da peça “Romeu e Julieta” do grupo teatral de Minas Gerais, o Galpão, através de teorias Latino-Americanas dos Estudos Culturais. Visando este objetivo, será demonstrado como a companhia soube fundir cultura popular com uma linguagem extremamente moderna – o teatro de rua – promovendo um espetáculo democrático, onde os segmentos populares não estão limitados à condição de público, mas são início, meio e fim de processo.

Palavras-chaves: grupo Galpão, Shakespeare, Estudos Culturais, cultura popular, mineiridade.

1 – Prólogo

A partir dos anos 90, os Estudos Culturais (EC), movimento intelectual que surge na Inglaterra após a II Guerra Mundial, toma voz na América Latina, ainda que Martín-Barbero afirme que os estudiosos latinos já produzissem de maneira a ampliar a forma de problematizar e discutir cultura, antes que essa etiqueta aparecesse. De acordo com o artigo “Estudos culturais, educação e pedagogia” de Costa, Silveira e Sommer, os EC propõem uma abordagem oblíqua no meio acadêmico, fazendo um contraponto às tradições elitistas:

“[...] [estas] persistem exaltando uma distinção hierárquica entre [...] cultura erudita e cultura popular. Nessa disposição hierárquica, ao primeiro termo correspondia sempre à cultura, entendida como a máxima expressão do espírito humano; segundo a tradição arnoldiana, ‘o melhor que se pensou e disse no mundo’. Ao segundo termo correspondiam as [outras] culturas, adjetivadas e singulares, expressão das manifestações supostamente menores e sem relevância no cenário elitista dos séculos XVIII, XIX e XX.” (COSTA, SILVEIRA e SOMMER, 2003, p. 37).

¹ Estudante do 9º período de Bacharelado em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense – UFF, de Niterói. Email: fcultura@gmail.com

A cultura, no bojo dos Estudos Culturais, deixa de ser um termo intimamente relacionado à hierarquização e elitismos, e passa a ser entendida a partir de diferentes e cambiantes sentidos. O grande mérito desta corrente teórica é, paulatinamente, ter feito com que a cultura, pelo menos em âmbito acadêmico, transmutasse de sinônimo direto de erudição para uma definição ampla, passando a contemplar também as preferências da população como um todo. “Em sua flexão plural – culturas – e adjetivado, o conceito incorpora novas e diferentes possibilidades de sentido. [...] expressando a diversificação e a singularização que o conceito comporta.” (Id. Ibid., p. 36 e 37).

É inegável que a implementação desta abordagem mais democrática sobre a cultura representa um grande avanço para a academia², que passa a também pensá-la como condição inerente ao homem. Stuart Hall em “*A centralidade da cultura*” propõe um papel central para esta, indicando como a cultura “[...] penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo” (HALL, 1997, p. 05), ou, nas palavras de Ruth Benedict: “a cultura [...] como uma lente através da qual o homem vê o mundo” (*apud* LARAIA, 2003, p. 40). Porém, Nestor Canclini em sua célebre obra “*Culturas Híbridas*” constata que os setores populares estariam sempre no final do processo de consumo, como meros “[...] espectadores obrigados a reproduzir o ciclo do capital e a ideologia dos dominadores.” (CANCLINI, 2003, p. 205), demonstrando que, na prática, a cultura, não como termo, mas como bem material e imaterial, ainda é encarada como algo produzido de cima para baixo. Não necessariamente uma hierarquização entre erudito e popular, mas também entre o que é lucrativo e o que é manifestação genuína de determinado tecido social.

Tendo em vista que, pelo menos no Brasil, o fazer acadêmico está muito limitado a uma atuação dentro das universidades – as quais a parcela privilegiada da sociedade tem acesso – pouco adianta os acadêmicos terem ciência que a cultura comporta as mais diversas manifestações se os setores hegemônicos continuam impondo uma visão deste bem aliada a interesses próprios, subjugando a população às políticas culturais efêmeras e mercenárias. Assim, o acesso à produção cultural no país, continua sendo um privilégio de poucos, sendo regulamentada de acordo com o que é mais rentável.

Neste contexto, em que a classe intelectual exerce pouca influência na sociedade brasileira, acaba que iniciativas culturais, principalmente aquelas que possuem a preocupação

² Vale a pena ressaltar que, apesar da repercussão mundial dos Estudos Culturais e a proposta de análise oblíqua da cultura, no meio acadêmico ainda existem estudiosos que defendem a hierarquização entre cultura erudita e popular. Contudo é notório que no contexto dos EC, é mais difícil e, de certa maneira, politicamente incorreto sustentar esse posicionamento que dialoga com a tradição elitista do início do século passado.

de atender a públicos diferentes aos *habitués* das artes, representam a possibilidade de inovação da linguagem artística e, na maioria das vezes, a única maneira dos segmentos populares serem incluídos no processo da produção cultural nacional. Um desses exemplos é o Grupo Galpão, companhia teatral mineira, que ficou conhecida pela célebre montagem de “Romeu e Julieta” de 1992, peça que tem a cultura popular como linguagem e objetivo, mas não com o fim exclusivo, permitindo ao grupo se reinventar ao longo desses 25 anos de trajetória.

2 – Grupo Galpão: uma trajetória sob pernas de pau

“Na rua, ao contrário do palco, tudo pode acontecer e é preciso estar sempre pronto para o imprevisto e o acidental. Sobretudo, quando se está sobre a perna de pau. Capturada em seu cotidiano e em seu lugar, a platéia não tem, a princípio, qualquer compromisso com o espetáculo. Frequentemente, o que se deseja é que os atores caiam das pernas de pau ou se queimem com o fogo.” (BRANDÃO, 1999, p. 30).

O Grupo Galpão surge no contexto dos anos 80 em Belo Horizonte, momento em que se tentava resgatar a efervescência artístico-cultural brasileira de vinte anos antes. A origem do grupo remonta a oficinas teatrais promovidas no Teatro Marília, em 1982, as quais os seus fundadores freqüentavam: Teuda Bara, Eduardo Moreira, Wanda Fernandes e Antônio Edson. A afinidade artística existente entre os quatro atores fez com que eles decidissem formar uma companhia que tivesse como linguagem e objetivo a cultura popular e a comunicação direta com um público maior do que os tradicionais consumidores de cultura. Ou seja, propunham o teatro de rua.

Ainda em 1982, contrariando a idéia preconceituosa de que artistas mambembes são amadores, o grupo tornou-se, oficialmente, uma organização jurídica a partir do aproveitamento de uma razão social inativa, criada quatro anos antes pelo próprio Eduardo Moreira, juntamente com amigos os quais, posteriormente, vieram a integrar o grupo direta ou indiretamente³. Foi nesse momento que a companhia tornou-se Grupo Galpão, sendo o nome uma conveniência e não uma sugestão conceitual.

Os primeiros dez anos desta companhia mineira aconteceram, basicamente, nas ruas do Brasil e do mundo, mas principalmente nas vias públicas de Belo Horizonte. Com isso o grupo tornou-se muito famoso dentro de Minas Gerais, sendo reconhecidos como a trupe *dos*

³ Entre eles Cacá Brandão (*dramaturg* das peças “Romeu e Julieta” e “Rua da Amargura”, além de autor de livros do grupo), Chico Pelúcio e Beto Franco (atores do Galpão desde meados dos anos 80).

pernas de pau, símbolo das suas primeiras incursões nas ruas, que acabou tornando-se um traço identitário e elemento quase indissociável ao universo galponiano⁴.

Nesse sentido, de acordo com Nestor Canclini, os artistas já não mais conseguem ter seus projetos reconhecidos se permanecerem fechados em seu campo, uma vez que a lógica da produção cultural moderna exige novas estratégias para que se obtenha retorno de público. E o teatro de rua, além de ser uma linguagem cênica imprevisível, promove uma simbiose entre atores e platéia, em que os fatos da vida e das pessoas se convertem em uma realidade teatral diretamente influenciada pelo cotidiano, promovendo assim o diálogo íntimo com o espectador. Esta opção estética do Grupo Galpão contribuiu de forma definitiva para a sua popularidade, tendo em vista um panorama, segundo o teórico mexicano “Ser artista ou escritor, produzir obras significativas no meio dessa reorganização da sociedade global e dos mercados simbólicos, comunicar-se com públicos amplos, tornou-se muito mais complicado” (CANCLINI, 2003, p. 96).

3 – Da rua a Shakespeare

No início da década de 90, o Galpão decide romper com a comédia e a rua através da montagem em palco italiano de “*Álbum de Família*”, uma tragédia de Nelson Rodrigues. Contrariando as suposições iniciais de ser o texto hermético e inapropriado para um grupo de teatro de rua, os atores galponianos conceberam uma encenação densa e forte, que o tornou respeitado nacionalmente. Com essa peça a quantidade de convites aumentou consideravelmente e, entre tantos, um iria se destacar, o de Gabriel Villela, diretor e figurinista, ironicamente, até então pouco conhecido pela companhia.

Também mineiro, nascido em Carmo do Rio Claro, suas criações têm fortes características barrocas e referências ligadas à sua criação e cultura interioranas, formando três pilares distintos: o imaginário do povo mineiro, as festas populares e o circo-teatro. O próprio Gabriel diz que procurou o Grupo Galpão buscando estreitar sua relação com a rua e o povo do interior, pois via no grupo a sabedoria artística do artista mambembe.

Logo nos primeiros encontros entre os atores e o diretor ficou claro que Villela desejava:

“[...] explorar a *Veraneio*⁵ como elemento cenográfico central, a traduzir contemporaneamente as antigas carroças das trupes mambembes e levar o espetáculo a todos os cantos do país. A

⁴ Termo utilizado pelo próprio Grupo Galpão em seu *site*: <http://www.grupogalpao.com.br/novosite/port/noticias/noticia.php?chave=notPq0N68>

idéia oscilava entre a intenção de se conferir a um texto clássico uma imagem circense, interiorana, mineira e popular, e a tentação de se montar *A Paixão de Cristo* na rua.” (BRANDÃO, 2003, p. 21).

Após uma série de *workshops* no galpão⁶ da Rua Pitangui, em Belo Horizonte, a peça “*Romeu e Julieta*” de Shakespeare foi escolhida, tendo “concorrido” com textos de João Cabral de Melo Neto, Calderón de la Barca e João Guimarães Rosa. Além do texto vencedor, esses experimentos também acarretaram na escolha da nova atriz, Inês Peixoto, além de ter se estabelecido uma lógica de trabalho muito diferente da que se tinha anteriormente: passou-se a ensaiar diariamente, com acompanhamento de diferentes profissionais (preparadora vocal, instrutor de esgrima, assistente de direção, *dramaturg*⁷), além de se ter estabelecido metas com prazo para serem cumpridas.

Ao longo do processo de concepção do espetáculo, “[...] Gabriel vai soltando as primeiras idéias da montagem: música de seresta, clãs tradicionais da família mineira, providenciar o encontro de Shakespeare com Minas, guarda-chuvas e tochas.” (Id, *ibid.*, p. 25 e 26). O grupo começa, então, a fazer uma ampla pesquisa sobre temáticas que estivessem relacionadas ao universo de Shakespeare e ao tom que Villela queria para a montagem. Em um desses laboratórios, os atores, juntamente com o diretor, seu assistente e o *dramaturg*, vão à casa de Aimara Resende, na época presidente do Centro de Estudo Shakespeareanos de Belo Horizonte. “Ela nos motiva: ‘Vocês estão trazendo Shakespeare para onde ele nunca deveria ter saído’, diz ela se referindo ao ambiente popular e à mescla pretendida pela montagem entre o universo elisabetano e a cultura mineira.” (Id., *ibid.*, p. 27).

4 – Do interior da Itália, para o interior de Minas

A ancoragem da encenação deste “*Romeu e Julieta*” foi obtida nos ensaios abertos realizados em Morro Vermelho, vilarejo de trabalhadores rurais, próximo a Caetés. Estes ensaios eram realizados em meio à população local e ao público que diariamente iam assisti-los – pessoas excluídas do circuito cultural – tornavam-se mais do que meros espectadores e

⁵ Automóvel utilizado pelo atores da companhia mineira para fazerem a turnê de 1991, no Rio de Janeiro. A Esmeralda, nome pela qual a Veraneio era mais conhecida, era um misto de meio de locomoção e camarim, além de, as vezes, servir de moradia.

⁶ O galpão foi comprado no início da década de 90, um ano após retornarem de uma longa excursão pela Itália e encontros com Grotowski e Peter Brook. Apesar da aquisição de uma sede própria ter sido uma decisão arriscada, tendo em vista a contração de uma dívida perigosa para uma companhia de teatro de rua, também foi fundamental para a profissionalização do grupo.

⁷ De acordo com o livro “Diário de montagem: *Romeu e Julieta*”, este neologismo representa foi criado para denominar a função a ser desempenhada de Caca Brandão: um misto de dramaturgo com dramaturgista. Entre outras funções, Cacá era responsável por relatar o dia-a-dia do processo de criação da peça, orientador de pesquisas do grupo e elaborar textos que deveriam dialogar com a estética de Guimarães Rosa.

passavam a ser co-criadores, uma vez que as suas reações serviam para arredondar o texto shakespeareano para a rua.

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 da Itália para o interior de Minas. Como Cacá Brandão define: “manter a essência do Bardo dentro da forma de bolo mineira [...]” (Id., *ibid.*, p. 74).

O mais interessante desse processo coletivo de construção do espetáculo é reciprocidade entre atores e público. Em uma das passagens do diário de montagem da peça, um casal de Morro Vermelho ao regressar de Caetés diz que as atividades lá estão repercutindo pela vizinhança e que “[...] são muitos os depoimentos de que a presença [...] [do grupo] está dando vida à vila. Trechos do Bardo, em especial os da Sra. Capuleto e da Ama, são ouvidos e recitados nas casas, na praça e nas ruas. As músicas são cantadas pelos moradores em todos os lugares.” (Id., *ibid.*, p. 56).

Inspirados pelo universo de Guimarães Rosa e a paisagem telúrica de Morro Vermelho, a montagem de “Romeu e Julieta” com gosto de goiabada com queijo, de Gabriel Villela e do Grupo Galpão leva Shakespeare de volta às ruas e celebra um encontro riquíssimo entre os artistas e o povo, lugar de onde Shakespeare não deveria ter sido retirado.

5 – A universalidade do Shakespeare galponiano

A montagem em questão foi construída dentro de uma linguagem popular e mineira, portanto era de se esperar a grande repercussão da montagem em meio ao público de Minas Gerais. Contudo, apesar dessa aparente especificidade cultural, a peça tornou-se um fenômeno de público e crítica, acarretando em projeção nacional, e até mesmo internacional, do grupo Galpão.

Desde a estréia em 1992, no adro da Igreja de São Francisco em Ouro Preto, até 2002, ano que “Romeu e Julieta” foi substituída no repertório do Grupo Galpão, foram mais de 200 apresentações. No último ano que ficou em cartaz, o grupo foi convidado a se apresentar no *Globe Theater*, réplica do teatro construído em 1599 por Shakespeare e sua trupe. Nele só são

apresentadas montagens de obras shakespearianas, e o Grupo Galpão foi a primeira companhia brasileira a ser convidada. O DVD lançado em 2002, em comemoração aos 20 anos da companhia, contém cenas desta temporada de duas semanas em Londres e o que se tem é um registro imagético do que é a articulação entre o local e o global. Nas palavras de Stuart Hall:

“[...] ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da ‘alteridade’. Há, juntamente como o impacto do ‘global’, um novo interesse pelo ‘local’. A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia da criação de ‘nichos’ de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como ‘substituindo’ o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre ‘o global’ e ‘o local’. [...] Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações ‘globais’ e novas identificações ‘locais’.” (págs. 77 e 78).

Em um mundo onde as informações circulam velozmente e tendem a homogeneizar as diferentes culturas de seus habitantes, a identidade se torna moeda forte. Apesar da peça ter sido apresentada quase que na sua totalidade em português, são vários os relatos de crianças e adultos ingleses, os quais, mesmo sem entender uma palavra do idioma se sentiram profundamente identificados com a montagem. A peça foi montada no interior de Minas e ecoa na Inglaterra, provocando identificação.

Tendo em vista o pressuposto laciano de que é o outro quem valida a nossa existência, a montagem mineira de “Romeu e Julieta” provoca identificação. Em um mundo onde as identidades são cambiantes, é possível que brasileiros e ingleses vejam em cena elementos específicos de seus universos culturais, seja por representação ou por associação. Não é necessário um espectador mineiro saber que a música principal da peça, “Flor, minha flor” é uma expressão do folclore do seu Estado para que este se sinta identificado; só o fato da estrutura harmônica dialogar com outras músicas que esta pessoa cresceu ouvindo, independente de estas serem de origem mineira ou não, já promove ressonância do seu universo cultural. E no caso dos ingleses, a identificação não é dada por essa mineiridade, mas sim por se encenar uma peça de Shakespeare, ente da cultura tradicional do país.

Nesse sentido, Stuart Hall defende que as identidades se dão durante o processo de *endoculturação*, ou seja, são formadas e transformadas a partir da vivência em sociedade. Só é possível, por exemplo, saber o que é ser mineiro tendo em vista que essa mineiridade é representada por um conjunto de significados que, por sua vez, produzem sentidos a partir de

uma maneira específica de codificar e decodificar o mundo. “Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu ‘poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade’” (SCHWARZ, 1986, p. 106 *apud* HALL, 2000, p. 49).

6 – A mineiridade no palco da Modernidade

A meu ver, a mineiridade, pelo menos atualmente, está intimamente relacionada à cultura popular que remonta à Vila Rica do século XVIII, ou seja, tempo presente e tempo passado coexistem em um mesmo contexto. Retomando “Culturas Híbridas”, Canclini cita que Mikhail Bakhtin usou o termo hibridação para definir a caracterizar a coexistência de linguagens cultas e populares na modernidade.

“[...] Posto que fomos colonizados pelas nações européias mais atrasadas, submetidos à Contra-Reforma e a outros movimentos antimodernos, apenas com a independência pudemos iniciar a atualização de nossos países. Desde então, houve ondas de modernização.” (CANCLINI, 2003, p. 67).

A cultura popular começa a ser resgatada como patrimônio imaterial no bojo da formação dos estados nacionais europeus no século XVII, a fim de abarcar toda a população de maneira a, por exemplo, transformar um camponês em francês, é um processo “[...] ‘de inclusão abstrata e exclusão concreta’. O povo interessa como legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta.” (Id., *ibid.*, p. 208).

Segundo Canclini, fazendo uso das idéias de Perry Anderson, a América Latina, e o Terceiro Mundo, de forma geral, possui uma configuração que já existiu no Primeiro Mundo:

“Quando se observa o conjunto do modernismo europeu, diz Anderson, adverte-se que este floresceu nas primeiras décadas do século em um espaço onde combinavam ‘um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível [...]’.” (Id., *ibid.*, p. 73).

Além disso, o que aconteceu na Europa é que o processo de modernização tinha como objetivo fazer tabula rasa do passado, rompendo com as tradições. No Brasil, os processos modernistas, justamente, visavam resgatar o homem do interior, remontar o que seria a nação brasileira a partir da cultura popular. É claro que isso só aconteceu por que era – e ainda é – interessante para os setores hegemônicos, pois é lucrativo o país ser folclórico, assim como é para Minas ser arraigado à tradição popular.

Canclini diz que a bibliografia sobre cultura costuma supor exatamente essa situação. Além disso, o teórico constata que o patrimônio tradicional continua sendo responsabilidade dos Estados e a promoção da cultura moderna torna-se tarefa de empresas e órgãos privados.

“Dessa diferença derivam dois estilos de ação cultural. Enquanto os governos pensam sua política em termos de proteção e preservação do patrimônio histórico, as iniciativas inovadoras ficam nas mãos da sociedade civil, especialmente daquelas que dispõem de poder econômico para financiar arriscando. Uns e outros buscam na arte dois tipos de rédito simbólico: os Estados, legitimidade e o consenso ao aparecer como representantes da história nacional; as empresas, obter lucro e construir através da cultura de ponta, renovadora, uma imagem ‘não interessada de sua expansão econômica’.” (Id., *ibid.*, p. 89 e 90).

7 – Conclusão

Tendo em vista que a defesa da cultura popular é uma estratégia para os setores hegemônicos se legitimarem, faz sentido o questionamento de Canclini sobre o posicionamento dos grupos populares no teatro da modernidade. O popular, apesar de ser a temática central da política cultural de Belo Horizonte, continua posicionado no final do processo de circulação do bem cultural, como espectadores obrigados a reproduzir a ideologia dos dominadores e não manifestações culturais autênticas.

A partir do que foi apresentado sobre a montagem da peça “Romeu e Julieta” do Grupo Galpão, é possível concluir que esta companhia teatral foge dessa lógica excludente. A companhia soube como fundir a cultura popular em uma linguagem extremamente moderna, o teatro de rua, promovendo um espetáculo democrático, onde os segmentos populares não estão limitados à condição de público, mas são início, meio e fim de processo.

8 – Bibliografia

- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. “Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito”. Belo Horizonte: O Grupo, 1999.
- _____ . “Diário de Montagem: Romeu e Julieta”. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CANCLINI, Nestor. “Culturas Híbridas”. São Paulo: Edusp, 2003.
- COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. “Estudos culturais, educação e pedagogia” in Revista Brasileira de Educação. Ed. Maio/Junho/Julho/Agosto. 2003.

- HALL, Stuart. “A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo” in <http://www.ufrgs.br/neccso/downloadtextos.html>, acessado em 13 de julho de 2007, às 23h54.
- _____. “A identidade cultural na pós-modernidade”. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- www.grupogalpao.com.br, acessado em 14 de julho de 2007, às 14h27.