

A MONSTRUOSA NORMALIDADE EM “A DESAFORTUNADA HISTÓRIA DO ROMANCE DE JULIETA E ROMEU”¹

Djalma Thürler²

Resumo: Neste artigo, a peça teatral “A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu”, encenada pela ATeliê voadOR Teatro, em 2022, é lida sob a perspectiva da monstrosidade, cuja característica principal consiste na reunião de vários elementos por justaposição, tornando a peça, não apenas a soma desses elementos, mas algo novo, desconhecido, ainda sem nome e resistente à descrição. A partir de “A cultura dos monstros: sete teses (2000), de Jerome Cohen – não o primeiro esforço, mas uma espécie de fundação para a criação do monster studies – procuramos pensar que a dramaturgia monstruosa, pode ser entendida como um método empírico interdisciplinar de produção dramática decolonial e contrahistórica que questiona estruturas e papéis sociais percebidos não apenas como normais, mas como forças naturais da vida.

Palavras-chave: ATeliê voadOR Teatro. Dramaturgia monstruosa. Monster studies. Teatro contemporâneo.

Abstract: In this article, the play “The unfortunate story of the romance of Juliet and Romeo”, staged by ATeliê voadOR Teatro, in 2022, is read from the perspective of monstrosity, whose main characteristic is the meeting of many elements by juxtaposition, making the piece, not just the sum of these elements, but something new, unknown, still nameless and resistant to description. Starting from “Seven Theses of Monster Theory” (2000), by Jerome Cohen – not the first effort, but a kind of foundation for the creation of monster studies – we try to think that monstrous dramaturgy can be understood as empirical method interdisciplinary decolonial and counterhistorical dramaturgical production that questions structures and social roles perceived not only as normal, but as natural forces of life.

Keywords: ATeliê voadOR Theatre. Monstrous dramaturgy. Monster studies. Contemporary theater.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 / This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

² Investigador Colaborador do ILCML, da Universidade do Porto (Portugal), é diretor artístico e dramaturgo da ATeliê voadOR Teatro (<http://www.atelievoadorteatro.com.br>). É Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. E-mail: djalmathurler@ufba.br.

As histórias da história da peça

“Este poema chama-se drama, ou seja, ação, e não narrativa;
Aqueles que o representam são chamados de atores, não de oradores;
aqueles que estão presentes são chamados de espectadores, e não de Ouvintes.
Por fim, o local utilizado para estas performances chama-se teatro,
ou seja, um local onde olhamos para o que ali se faz, e não, onde ouvimos o que se diz”³
(D’Aubignac, La Pratique, p. 407).

Este texto trata do processo de encenação do espetáculo “A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu”, vencedor do Prêmio 24º Festival Cultura Inglesa, em 2020. Com a pandemia causada pela COVID-19 e o impacto nas indústrias culturais e criativas, seu adiamento para 2022 coincidiu com a comemoração dos 20 anos de carreira da ATeliê voadOR Teatro. A estreia aconteceu na Sala do Coro do Teatro Castro Alves, em Salvador, capital da Bahia, em 19 de maio de 2022, permanecendo em cartaz até 12 de junho do mesmo ano.

A ATeliê voadOR Teatro é uma Companhia de repertório conectada à Universidade Federal da Bahia, em Salvador, seu berço institucional, sustentada por três eixos, a pesquisa, a extensão e a formação, que desde sua origem, “[...] se revela como um coletivo cênico vinculado às questões decoloniais, dos confrontos contra hegemônicos e heteronormativos” (Santos, 2019, p. 40). Seu repertório e procedimentos de encenação são pensados sob um viés interdisciplinar e apoiados em teorias como os estudos culturais, decoloniais e subalternos, a teoria *queer*, os estudos das encruzilhadas e transfeministas, todas reunidas sob a ideia dos “saberes de desaprendizagens” (Thürler, 2018) e suas contribuições epistemológicas, éticas e políticas.

O ponto de partida da encenação de “A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu” foi o texto “Ensaio sobre a inevitabilidade” (2013, p. 9), de Filomena Vasconcelos, introdução da tradução portuguesa de “Romeu

³ Texto adaptado pelo autor do original: “Ce poème est nommé Drama, c’est-à-dire, Action, et non pas Récit; Ceux qui le représentent se nomment Acteurs, et non pas Orateurs ; Ceux-là même qui s’y trouvent présents s’appellent Spectateurs, ou Regardants, et non pas, Auditeurs; Enfin le lieu qui sert à ces Représentations, est dit Théâtre, et non pas Auditoire, c’est-à-dire, un Lieu où on Regarde ce qui s’y fait, et non pas, où l’on Écoute ce qui s’y dit”.

e Julieta”. Nele, a autora parte da ideia de que esta “não é uma história original”, ou seja, se devemos a Shakespeare a história mais completa de Romeu e Julieta – afinal, se boa parte da trama já estava lá, assim como as personagens principais, Shakespeare aprofundou a história, desenvolveu personagens secundárias, introduziu uma alternância de episódios trágicos, violentos e passagens cômicas, cenas poéticas ou românticas – ele está longe de ser seu único autor, afinal, os nomes das duas famílias já teriam sido mencionados na “Divina Comédia”, publicada em 1321, quando no sexto canto do Purgatório, Dante Alighieri fala das brigas entre as famílias italianas: “Vê, descuidoso, na aflição tamanha, / Capelletti e Montecchi entristecidos. / Monaldi e Filippeschi, alvo de sanha. / Vem, cruel, vewr feis teus suprimidos: / De tanto opróbrio seu toma vingança” (Alighieri, sd, sp).

Posteriormente, a trama dos dois amantes foi repetidamente desenvolvida na literatura italiana do Renascimento. Os nomes de Romeu e Julieta aparecem pela primeira vez em “Giulietta e Romeo. Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti”, de Luigi da Porto, publicada postumamente em 1930, onde a ação se passa precisamente em Verona. Da Porto foi um soldado e escritor que se apaixonou perdidamente por sua prima Lucina Sarvognana, em 1511. Suas famílias, porém, eram hostis ao florescimento de tal amor, tanto que ele se exilou em Montorso Vicentino, perto de Vicenza, triste e exausto da vida. É nessas condições que nasce a história de Romeu e Julieta, diretamente inspirada em seu próprio romance impossível. O autor já ambienta a história na cidade de Verona e dá aos seus protagonistas os nomes de Romeu e Giulietta.

Dezenove anos depois, a história de amor dos dois amantes é retomada por Matteo Bandello, que se contentará em desenvolver a história respeitando o enredo de Da Porto. Com base nessa versão, o francês Boistuau traduziu para sua língua o romance de Romeu e Julieta, permitindo assim que essa história entrasse no reino de França. Desta tradução francesa, em 1559, derivaram posteriormente duas primeiras versões inglesas. O poema narrativo de Arthur Brooke, “The Tragical History of Romeus and Juliet” (1562), é a primeira tradução inglesa dessa história, e serviria como fonte chave para Shakespeare, em 1597. Situado nas “colinas fecundas” de Verona, o poema de Brooke

descreve a rixa “mortal” entre duas famílias ricas e nobres – Capulet e Montague. Neste cenário, o autor conta a história ‘infeliz’ de uma bela juventude, Romeu Montague, cujo coração é apanhado pela sábia e graciosa Julieta Capulet. Mas o próprio Brooke afirma ter baseado o seu trabalho na novela italiana de Matteo Bandello (1554), embora na realidade pareça ter utilizado a tradução francesa de Boaistuaú, já citada aqui. A segunda versão inglesa sobre a intriga dos amantes de Verona também ecoa no segundo volume de “The Palace of pleasure”⁴, em que o autor William Painter faz uma tradução, desta vez em prosa.

Pela ótica de Vasconcelos, se a história de Romeu e Julieta é a história que se tornou clássica através do bardo inglês, ela é “antes de mais nada uma reescrita, um texto que vive de ser reescrito, texto de e para outro texto, texto sobre outro texto ou texto para outros textos. Revela-se, então, a importância capital da tessitura de fontes, influências e referências de carácter inter e metatextual em que a peça de inscreve, de muito difícil rastreo e descrição na sua totalidade” (*Idem*, p. 12). Se por intertextualidade, em seu sentido mais restrito, podemos destacar a presença de um texto noutra texto por citação ou evocação, acrescentaríamos que em “Romeu e Julieta”, nota-se, também, a presença da hipertextualidade, que designaria uma relação de derivação entre um texto e outro texto, que poderia, portanto, ser chamada de reformulação de um texto-fonte por pastiche, paródia, simplificação, aglutinação ou outro recurso qualquer. Ou seja, essa dramaturgia é atravessada por referências que dialogam entre si, que se saqueiam, que se reescrevem.

Do Brasil, a principal fonte intertextual foi o cordel “Romance de Romeu e Julieta” (1975), disponível no site da Fundação Casa de Rui Barbosa que, embora seja atribuído a João Martins de Athayde, poeta popular e primeiro editor proprietário importante do Nordeste, nascido aproximadamente em 1880, é difícil confirmar sobre sua autoria. A propósito, esse foi o mesmo texto utilizado na adaptação para o teatro realizada por Ariano Suassuna, em 1997.

⁴ Esta famosa coleção de contos foi publicada pela primeira vez em 1566, com 60 contos. Foi seguido no ano seguinte por um volume incluindo 34 novas histórias. Uma edição melhorada (1575) continha mais sete novas histórias. “The Palace of Pleasure” tinha como objetivo puramente a diversão dos leitores, com histórias traduzidas do latim, do grego ou de traduções francesas das línguas originais; daínda outros das coleções italianas de Boccaccio, Bandello e Marguerite de Valois.

Essa introdução apoia a ideia de que a história de Romeu e Julieta foi multiadaptada ao longo dos séculos em uma ampla variedade de formas e mídias e continuam a gerar desdobramentos contemporâneos, desde sinfonias e filmes⁵ até mangás e shows de marionetes, num processo legítimo de transculturação que, em seu caráter dialógico, liga e combina culturas e tempos históricos diferentes na sua narrativa, graças ao manejo peculiar e particular das inovações da modernidade na sua escrita, gerando produtos novos e originais a nível individual, político e acadêmico (Rama, 2008).

1. Diante do monstro, a ordem racional se desintegra

Interessar-se pela noção de gênero literário no campo particular da escrita dramática é assumir que o teatro, quando a palavra escrita funciona como única testemunha, pertence à literatura, no entanto, as diferentes abordagens estabelecidas pela crítica sobre essa questão demonstram a complexidade desse assunto, além da pouca relevância da tradicional distinção estabelecida outrora entre poesia, teatro e romance.

Herdeiros de Aristóteles continuamos a pensar que “em se tratando de texto dramático, com o fim último da encenação, não nos podemos ater a considerar somente a fala e as réplicas dos atores. Todo o teatro é linguagem, desde a escritura do texto até a sua encenação e recepção por um público” (Fernandes, 2007, p. 100-101), ou seja, o espetáculo nada tem a ver com a poética, porque “la puesta en escena del espectáculo es más un problema de la técnica escenográfica que de los poetas” (Aristóteles, sd, p. 8), quer dizer, a encenação tem efeito sobre os ânimos da plateia, mas, em si, pouco a ver com a dramaturgia.

Se concordarmos com Evelyne Hoisel (2014, p. 79), para quem “enquanto manifestação literária, o texto dramático contém aspectos que o singularizam em relação às demais”, este gênero, então, se referirá a um conjunto de textos que compartilham características comuns, tanto no conteúdo quanto na forma, como o destaque gráfico para a fala dos atores e as rubricas, mas, torna-

⁵ O filme de George Cukor (1936), de Franco Zeffirelli (1968) e de Baz Luhrmann (1996), são algumas das versões mais conhecidas para o cinema.

-se mister destacar, que há uma enorme variação dentro dos próprios gêneros (às vezes até mais do que entre os gêneros) e que, portanto, ao menos contemporaneamente, não deveriam ser vistos como categorias fixas por serem tão frequentemente implantados por praticantes de teatro em diferentes tipos de combinações híbridas, ou seja, a identidade genérica de um texto deveria ser estabelecida pelo próprio autor ou, na sua ausência, pelo leitor por meio da comparação com outros textos semelhantes.

Nesse diapasão, “A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu”, ao atender apenas aproximadamente aos critérios de definição de gêneros e, portanto, ao mostrar como é difícil sua classificação, seja porque o gênero, como tradicionalmente conhecemos, não reflete suas especificidades, seja porque o modo de nomeação é simplesmente defasado, pode ser considerada como uma dramaturgia monstruosa, “a antítese do ‘belo animal’ aristotélico” (Thürler, 2022, p. 3), porque nesse caso, há uma deliberada encruzilhada de gêneros literários e outras multicamadas textuais. Em última análise, o termo ‘texto para encenação’, mais do que ‘peça’ ou mesmo ‘texto para teatro’, designaria com mais precisão o fim da dramaturgia monstruosa, por causa de seus reflexos no âmbito de uma política de subjetivação (Rolnik, 2008; Thürler, 2019), já “que o monstro sempre desestabiliza a representação e a identidade em suas diversas formas de expressão” (Peixoto Júnior, 2010, p. 180) afetando profundamente a vida daqueles que nos assombram.

Entre os textos líricos de Brooke e Athayde, a novela de Bandello e a peça de Shakespeare, o que esta montagem da Ateliê voadOR propõe é uma complexa negociação cultural entre essas fontes em suas forma e conteúdo. Da primeira, combina a macroestrutura épica do cordel de Athayde com as microestruturas dramáticas, líricas e narrativas das demais fontes literárias para jogar com a ambiguidade e irregularidade da linguagem; da segunda, se afasta do moralismo desaprovador e da mensagem sombria e cautelosa que os primeiros autores (Brooke e Athayde) dão aos seus poemas trágicos – a de que se cedermos à ‘luxúria’, ao desejo desonesto e negligenciarmos os conselhos dos nossos pais, apressar-nos-emos a uma ‘morte infeliz’ como estes ‘infelizes

amantes⁶ – para desempenhar um importante papel na discussão contemporânea de alguns dos problemas mais desafiadores da sociedade, os traumas coloniais, as relações de poder e as desigualdades, ou seja, a forma como as pessoas se relacionam com os monstros revela como elas entendem a si mesmas, seu mundo e sua posição dentro dele.

Se para Filomena Vasconcelos, essa negociação cultural transforma a peça isabelina num “palimpsesto de leituras” (2013, p. 10), “A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu” é o efeito de relação, de cruzo com outros textos para a construção de novos sentidos, uma encenação em encruzilhada, provocada pela vontade de expandir referências e conhecimentos sobre tudo que os olhos podem alcançar além da “marafunda colonial” (Rufino, 2019, p. 74), numa espécie de encenação exusíaca.

Seu título, por exemplo, além de uma síntese dos títulos de João Martins de Athayde (“Romance de Julieta e Romeu”), Arthur Brooke (“A trágica história de Romeu e Julieta”) e Ariano Suassuna (“A história do amor de Romeu e Julieta”), propõe, também, sua inversão protagônica. Acostumados no Ocidente a avizinhar os nomes dos casais literários com o do homem em primeiro plano, como são os casos de “Tristão e Isolda”, “Abelardo e Heloísa”, “Píramo e Tisbe”, “Orfeu e Eurídice”, “João e Maria” (o conto de fadas e a música), só para citar alguns, “A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu”, ao trazer o nome de Julieta para o primeiro plano, destaca o caráter assertivo de Julieta, afinal, é ela a personagem principal, ela quem vive mais conflitos, quem está rodeada de mais personagens, quem planeja a fuga, o casamento, ela é quem mais age, enquanto romeu assume ser apenas “o bobo do seu destino” (Thürler, 2022b, sp).

Nem é preciso dizer, aliás, que a hibridação, a mistura e a estrutura dramática não linear, como quer indicar a expressão dramaturgia monstruosa, na carona parafrásica de Luiz Rufino (2019, 2021), Luiz Antonio Simas (2018, 2019), Hadock-Lobo (2007, 2020) e Arnaldo Xavier (*apud* Duarte; Fonseca, 2011), está a se referir, por um lado, a uma forma de linguagem insubordinada,

⁶ No poema de Brooke, ama e frei são ambos punidos pelo seu envolvimento na morte dos adolescentes. A ama é banida, o frei é enforcado, afinal, ambos infringiram a lei.

totalmente contrária às formas canônicas de controle, regulação e vigilância e, por outro lado, fiel às forças de movimento, cruço, rasura, invenção. Desse modo, sua dramaturgia é terreiro “que tudo come e corpo que tudo dá” (Simas; Rufino, 2018, p. 10), sem nenhuma obrigação com a lógica racional, articulando tudo aquilo que não parece articulável, de forma úmida (Hadock-Lobo, 2020), sem se preocupar com definições, não sendo seca nem molhada (*Idem*, 2007), uma dramaturgia monstruosa, afinal,

a monster may obviously be a composite figure of heterogeneous organisms that are grafted on to each other. This graft, this hybridization, this composition that puts heterogeneous bodies together may be called a monster. [...] But a monster is not just that, it is not just this chimerical figure that in some way grafts one animal onto another, one living being onto another. A monster is always alive, let us not forget. Monsters are living beings. The monster is also that which appears for the first time and, consequently, is not yet recognized. A monster is a species for which we do not yet have a name, which does not mean that the species is abnormal, namely the composition or hybridization of already known species⁷ (Derrida, 1995, p. 385-386).

O monstro “constitui, assim, uma espécie de operador quase-conceptual” (Gil, 2000, p. 175) para o qual ainda não temos um nome definido, mas uma composição ou hibridação de outros já conhecidos, cujas fronteiras não se pode esconder. A variedade de perspectivas literárias e conexões interdisciplinares possíveis traz à tona os desafios teóricos e metodológicos pertinentes relacionados a como o monstruoso encontra aplicação não apenas no pensamento crítico em artes, mas também em outros contextos.

Ao exigir um “repensar radical da fronteira e da normalidade” (Cohen, 2000, p. 31), ele não simplesmente se mostra – *elle se montre* – em

⁷ Um monstro pode obviamente ser uma figura composta de organismos heterogêneos que são enxertados uns nos outros. Esse enxerto, essa hibridação, essa composição que junta corpos heterogêneos pode ser chamada de monstro. [...] Mas um monstro não é só isso, não é só essa figura quimérica que de alguma forma enxerta um animal no outro, um ser vivo no outro. Um monstro está sempre vivo, não nos esqueçamos. Monstros são seres vivos. O monstro é também aquele que aparece pela primeira vez e, conseqüentemente, ainda não é reconhecido. Um monstro é uma espécie para a qual ainda não temos um nome, o que não significa que a espécie seja anormal, nomeadamente a composição ou hibridação de espécies já conhecidas. Tradução nossa.

algo que ainda não se mostrou e que, portanto, parece uma alucinação, mas, também adverte – *monstrum* –, salta aos olhos, assusta, justamente porque não havíamos nos preparado para identificar essa figura, afinal, “o monstro resiste a qualquer classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária, exigindo, em vez disso, um “sistema” que permita a polifonia, a reação mista (diferença na mesmidade, repulsão na atração) e a resistência à integração (*Idem*, 2000, p. 31).

Importante destacar que a compreensão do tempo como binária, linear e progressiva tem sido fundamental para o desenvolvimento e a autoimagem da modernidade europeia que remonta ao imperialismo, cuja maneira de perceber e contar sobre o mundo resultou na normalização de uma exploração cada vez maior da vida, do trabalho e do meio ambiente. Na contramão dessa perspectiva, um giro monstruoso (seria também um giro *queer* e decolonial?) permite que os sujeitos acreditem, experimentem, descrevam e desenvolvam experiências e sensibilidades para outras temporalidades humanas e mais que humanas, modificando a maneira como nos relacionamos uns com os outros e com o mundo e, nesse sentido, criando estruturas dramáticas alternativas que podem abrir espaço para histórias extremamente necessárias, mas ainda não disponíveis.

2. Como os monstros dependem dos humanos que eles assombram

Se monstros eram indicadores de estranheza e perigo, maravilhas híbridas que revelavam distância do familiar e do seguro, o espetáculo “A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu” é exemplo de uma dramaturgia monstruosa por mais de uma razão: (i) pela sua estrutura genérica inclassificável, ao mesmo tempo drama, prosa e poesia, em redondilhas ou alexandrinas, em estrofes isométricas ou livres; (ii) pelos recursos estéticos, com fortes alusões às festas populares do Nordeste (São João) e Sudeste (Comissão de Frente de Escolas de Samba do Rio de Janeiro) e às religiões afrobrasileiras, como a macumba; (iii) pela pluralidade musical, desde arranjos acústicos e populares, até o orquestral, da cena do balcão extraída do musical “West Side

Story”⁸ e por fim; (iv) pelos *insights* que revelam sobre o estado social e político das coisas, afinal, os monstros ao engolirem nossos costumes e expectativas culturais, tornam-se o que comem e, então, refletem de volta para nossos próprios rostos, tornados repugnantes.

O encontro com um monstro – os monstros representam o mal ou a transgressão moral e cada época evidencia um tipo particular de monstro – pode nos permitir parar, questionar, tanto nossas estruturas sociais, quanto nossas atitudes em relação à sociedade. Os monstros da cultura contemporânea, ao assegurar a emergência da diferença, incomodam e assombra e nessa dupla ação nos fazem perguntar: Onde termina o monstro e onde começa o humano?

No mundo de Julieta e Romeu não é o amor que assombra, embora caótico e perigoso, esteja sempre ligado através da palavra e da ação à violência, aliás, amor e morte aqui dançam um estranho *ballet*, cujo clímax é a morte dos dois protagonistas. Na peça, o amor está intimamente ligado à morte, como se o espectro funerário os perseguisse desde o momento em que se encontram no baile até o seu trágico fim. Ao ligar o amor à dor (amar é mesmo quase uma dor?) e, por fim, ao suicídio, Shakespeare sugere que existe um sentimento inerente de violência em muitas das facetas físicas e emocionais da expressão do amor. Gérard Garcia (2013) nos faz lembrar que, em francês, as expressões “l’amour, la mort” formam uma linda aliteração, mas, também, uma antinomia, porque amor é vida, mesmo que no sentido figurado você possa morrer de amor por alguém.

Mas o assombro que permite a interrogação de problemas sociais está em um diálogo entre os atores narradores já no final da peça:

Ator 5:

A ideia de que os noivos

Escolhessem um ao outro

Livrentemente, para uma vida marital

era um absurdo total?

⁸ O musical “West Side Story” é inspirado em “Romeu e Julieta”, de William Shakespeare e se passa em meados da década de 1950 no Upper West Side de Manhattan, na cidade de Nova York, então um bairro multirracial e operário. Foi concebido por Jerome Robbins com música de Leonard Bernstein, letra de Stephen Sondheim e livro de Arthur Laurents.



Ator 6:

Foi este o maior motivo
Da infelicidade de seus ais
Deveria ser o casamento uma instituição
Social, econômica e política
A ser decidida pelos seus pais?

Ator 5:

Os Amantes de Verona
tiveram fim desgraçado
Só porque contrariaram a ordem social,
Foram punidos de forma descomunal,
embora tenham morrido
um com a outra abraçado.

Atores 6 e 7:

Julieta apunhalada,
Romeu envenenado.

Ator 6:

Mas o teatro não é um tribunal
Ele encena questões sobre a violência,
O destempero, a dor, o poder,
O malquerer, o amor marginal
Mas não precisa realizar
Julgamento justo em seu final

Ator 7:

Ninguém pode amarrar as pontas
Dessa história de modo
Ordenado e conclusivo
Ou emitir juízo absoluto e objetivo

Ator 4:

Diferente do texto original
Que dá mote para essa encenação
Vamos, nós, finalizando a sessão
Mas não sem antes dizer que, afinal,
Quem como nós, odeia a tradição

Não pode concordar que
Julieta tenha sido punida por
Por se entregar à sua paixão
Ou Romeu, impedido de
Repetir o seu tesão porque
seu pai, um dia,
de um crime lhe cobrara a solução (Thürler, 2022b, sp).

Sob o olhar da encenação, as trágicas mortes de Julieta e Romeu nunca foram, senão, um modo de denúncia do patriarcado, de um sistema de educação para as normas, para a lógica social imputada pela autoridade soberana – que decreta controle, poder e disciplina sobre as intenções da infância – que é reconhecida como uma força de monstruosa normalidade (La Chance, 2010).

Para La Chance (2010), em uma sociedade onde os monstros são espetacularmente visíveis, eles não são realmente monstruosidades, pois recebem, ou os dispositivos corretivos da normalidade ou são exilados em espaços heterotópicos. O monstro seria, antes, aquele/aquilo que é invisível, idêntico ao indivíduo comum e, assim sendo, se volta contra ele mesmo e a norma que o constitui para mostrar suas contradições e criticá-lo. Em Julieta e Romeu é a violência o monstro ininteligível, que se desprende de seu solo materno, do amor humano, das alegrias compartilhadas, *un déballage* grotesco e anacrônico em relação aos costumes e valores da contemporaneidade que, ao perturbar o espectador, o convoca a se reconstruir em um processo de reumanização, a imaginar novas relações sociais.

É por esse prisma que, apesar de estar tudo ali, amor jovem, ódio amargo, comunidades rivais, mortes imerecidas, a história dos amantes de Verona não é apenas uma história de amor, este é apenas pano de fundo de uma sociedade distópica, em caos: “From ancient grudge break to new mutiny, / Where civil blood makes civil hands unclean” (Shakespeare, Prólogo, sem paginação), ou seja, é mesmo no Prólogo, em tom sinistro e ameaçador, que é transmitida a mensagem de violência da peça, uma agenda contrária à vida que o mundo resolveu ver apenas como uma história de amor, aliás, uma história que precisa ser ferozmente disputada.

Se o palco é o espaço da transgressão e constitui um mundo de fantasia, de imaginação, de ficção, gerado pela ação das personagens – o outro lado do espelho de Alice –, onde tudo é possível, incluindo a fuga dos códigos, convenções e regras que enquadram e regulam as relações interpessoais, podemos falar, então, que “A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu” cria uma fissura, uma inversão nessa relação, pois, ao entrar no mundo do espelho e, portanto, participar ativamente da cena, o espectador passa a ter aquela característica do monstro apontada por Cohen (2000), de ser o mesmo no outro e o outro no mesmo, o que traz à tona, apesar de sua autonegação, sua monstruosidade, afinal, “*quoi qu’il en soit au réel de la spécificité biologique du monstre, le sentiment de la monstruosité naît de là aussi, d’une impression d’égarément: je ne me retrouve pas en moi-même, cette chair que j’habite m’échappe*” (Ardenne, 2010, p. 384).

A inversão dessa relação deixa claro que o que está em jogo para Ardenne (2010) é a perplexidade do espectador que, desorientado, reconhece em si mesmo o que lhe escapa. Frente à monstruosa normalidade em que está inserido, incapaz de falar ele mesmo do mal-estar que o habita, reconhece no teatro um dispositivo onde outros, que não ele, falarão em seu lugar, onde ele é falado mais do que fala para si mesmo, onde é testemunha das contradições que o habitam e se reconhece, portanto, voluntariamente na posição de hospedeiro de males que não mais pode controlar a partir de então.

Quero dizer, o monstro, na sociedade do século XXI e como temos mencionado, deve ser visto, por um lado, como um Outro dialético que põe em crise pensamentos binários, cujo o objetivo a nosso ver, não é a destruição da normalidade monstruosa, mas sua desconstrução, afinal, ela pode ser enfraquecida quando, o indivíduo comum, tomado pelo sentimento abissal de sua diferença consigo mesmo é capaz de reconhecer as engrenagens que se tornaram identificáveis através do teatro.

“A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu”, portanto e por fim, quer ser uma porta aberta, um cheque em branco que deseja permitir que seu espectador entre em diálogo com o Outro e, seguindo o raciocínio de Michaël La Chance (2010), perceba que os monstros estão, de fato, inscritos na

banalidade, no dia a dia e só podem se tornar visíveis, ou melhor, perceptíveis, se eles falarem através de nós, porque dessa fala surge a dúvida do humano em nós. Nesse sentido é, então, impossível fazer com eles – os monstros de monstruosa normalidade –, o que fazemos com os monstros espetaculares – os que fortalecem o domínio da norma –, porque aqueles não podem ser isolados e tornados exceções abjetas, porque estão completamente relacionados conosco.

Referências

ARDENNE, Paul. *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du 20 siècle*. Paris: Éditions du Regard, 384, 2010.

ARISTÓTELES. *Poética*. Disponível em: <https://bityli.com/WnI8kE>. Acesso em: 11 mar 2023.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Disponível em: <https://bityli.com/tAHO14>. Acesso em: 08 fev 2023.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DERRIDA, Jacques. Passages – From Traumatism to Promise (Interview with Elisabeth Weber). In: Jacques Derrida, Elisabeth Weber, Peggy Kamuf: *Points... Interviews, 1974-1994*, Stanford, 1995, p. 372-395.

DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, M. N. S. (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, v. 4, História, teoria, polêmica, 2011.

FERNANDES, Juliana Assunção. *Texto narrativo/texto dramático: uma análise de “A Rosa do Adro”*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007.

GARCIA, Gérard. Roméo et Juliette: l'amour, la haine, l'amour, la mort. *Academie Du Var*, 2013. Disponível em: <https://bityli.com/UD0RfV>. Acesso em: 15 mar 2023.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HADDOCK LOBO, Rafael. *Para um pensamento úmido: a filosofia a partir de Jacques*. Tese. Doutorado em Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

HADDOCK LOBO, Rafael. Sonho meu (ou a festa que Derrida me deu). In: MEDEIROS, Claudio; GALDINO, Victor. *Experimentos de Filosofia pós-colonial*. São Paulo: Ed. Filosófica Politeia, 2020.

HOISEL, Evelyne. Fronteiras do gênero dramático. In: LOPES, Cássia; LEÃO, Raimundo Matos (Org.). *Tempos de dramaturgia*. Salvador: EDUFBA, 2014.

LA CHANCE, Michaël. La monstruese normalité. Dans Palmiéri, C. (dir.) *De la monstruosité: expression des passions*. Québec: L'Instant même et Montréal: Jaune-Fusain, 55, 2000.

PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto. Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença. *Psicologia em Estudo*, Maringá, vol. 15, n. 1, p. 179-187, jan./mar. 2010.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Panoramas. 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones Andariego, 2008.

ROLNIK, Suely. "Geopolítica da cafetinagem", in: FURTADO, B.; LINS, D. *Fazendo rizoma – pensamentos contemporâneos*. São Paulo: Hedra, 2008, p. 25-44.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz. *Vence-demanda: educação e descolonização*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2021.

SANTOS, Josué Leite. *A (tecno)cena: Arte como política de subjetivação*. Tese em Cultura e Sociedade. Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2019.

SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of Romeo and Juliet*. Disponível em: <https://bityli.com/92WkoP>. Acesso em: 16 mar 2023.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

THÜRLER, Djalma. "Sabedoria é desaprender – notas para a construção de uma política cultural das margens". In: SILVA, G. *Alfabetização política, relações de poder e cidadania: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2018, pp. 14-26.



THÜRLER, Djalma. *Sexualidade e políticas de subjetivação no campo das artes*. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019.

THÜRLER, Djalma. *Dramaturgia monstruosa: teatro contemporâneo e outras políticas de subjetivação*. Salvador: Projeto de Pesquisa Sênior, CNPQ, 2022.

THÜRLER, Djalma. *A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu*. Salvador: mimeo, 2022b.

VASCONCELOS, Filomena. Ensaio sobre a inevitabilidade. In: SHAKESPEARE, Willian. *Romeu e Julieta*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2013.