

DEANGELIS ANDRIGO RUHMKE

**APROPRIAÇÕES DE *ROMEU E JULIETA* NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO: O CASAMENTO DE *ROMEU E JULIETA* (2005) E *MARÉ, NOSSA
HISTÓRIA DE AMOR* (2007).**

CURITIBA

2013

DEANGELIS ANDRIGO RUHMKE

**APROPRIAÇÕES DE *ROMEU E JULIETA* NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO: O *CASAMENTO DE ROMEU E JULIETA* (2005) E *MARÉ, NOSSA
HISTÓRIA DE AMOR* (2007).**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do Grau de Mestre ao Curso de mestrado em Teoria Literária apresentado ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.

Orientador: Prof. Dra. Edna da Silva Polese

CURITIBA

2013

TERMO DE APROVAÇÃO

DEANGELIS ANDRIGO RUHMKE

APROPRIAÇÕES DE *ROMEU E JULIETA* NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO: *O CASAMENTO DE ROMEU E JULIETA* (2005)
E *MARÉ, NOSSA HISTÓRIA DE AMOR* (2007)

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:



Prof. Dra. Edna da Silva Polese (Orientadora - Uniandrade)



Prof. Dra. Eunice de Moraes (UEPG)



Prof. Dra. Anna Stegh Camati (Uniandrade)

Curitiba, 22 de fevereiro de 2013.



DEDICATÓRIA

Primeiramente a Deus, pai eterno e digno de toda adoração. Posteriormente a todos aqueles que um dia disseram ou insinuaram que eu nunca seria alguém nesta vida.

AGRADECIMENTOS

Esta é, certamente, a parte mais esperada e emocionante de uma dissertação, pois nos traz não só a sensação de dever e de sonho concretizado como também nos traz à memória um filme de tudo o que foi vivido ao longo desse tempo. Agradeço primeiramente a Deus, porque Dele, por Ele e para Ele são todas as coisas. Foi muito difícil todo o processo de produção desse trabalho, assim como a chegada até este ponto. Tive que passar por muitas barreiras, desilusões, palavras de desânimo e chacotas dos meus desejos, e se não fosse Deus me ajudando a todo instante não teria chegado aqui. Foi a fé Nele que me deu força para não desistir, para ter esperança quando tudo parecia perdido e para persistir, lutar muito nessa empreitada.

Agradeço, também, com toda intensidade à minha ilustríssima orientadora, professora doutora Edna da Silva Polese, que durante estes longos anos de pesquisa acadêmica nunca me deixou sem um norte. Certamente foi ela, juntamente com a professora Anna Stegh Camati, que fizeram desse sonho que a priori era sem rumo, um pensamento coerente e coeso. Não sei como expressar em palavras os meus agradecimentos, mas sei, certamente, que por tudo o que elas são e o que elas fazem, serão recompensadas.

Minha gratidão também aos professores do Programa de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE. À professora Mail Marques de Azevedo, com sua garbosidade e sabedoria cativante, por aconselhar-me nos momentos de insegurança. À professora Verônica Daniel Kobs, que além de coordenadora, apresentou-se como uma grande amiga. À professora Eunice de Moraes, que quando fizera parte desta caminhada, soube como ninguém trazer a sabedoria e a facilidade de elementos complexos aos meus passos e por fazer parte da banca de qualificação desta pesquisa.

Agradeço, humildemente, àquela que deu os primeiros passos desse desejo junto a mim e que hoje também o concretiza comigo, àquela que foi ombro, braço, sorriso, alicerce, abrigo e alento, àquela que tem trilhado o início e trilhará tudo o que ainda está por vir em nossas vidas: Suzana Mierzva Ribeiro. Agradeço ainda a todos os meus familiares que entenderam minha necessidade em concretizar este sonho.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	iv
RESUMO.....	v
ABSTRACT.....	vi
INTRODUÇÃO	1
1 REPRODUTIBILIDADE, ADAPTAÇÃO E INTERTEXTO A SERVIÇO DA DESCENDÊNCIA DO TEXTO-FONTE	9
1.1 DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS ENTRE A LITERATURA E O CINEMA	16
2 DE <i>ROMEO AND JULIET</i> DE WILLIAM SHAKESPEARE AOS FILMES, O <i>CASAMENTO DE ROMEU E JULIETA</i> E <i>MARÉ, NOSSA HISTÓRIA DE AMOR</i> ..	26
2.1 TRANSFORMAÇÕES DE GÊNERO E FORMA DO TEXTO-FONTE AOS TEXTOS-ALVO.	30
3 SHAKESPEARE “ABRASILEIRADO”	46
4 <i>O CASAMENTO DE ROMEU E JULIETA</i> (2005), DE BRUNO BARRETO, O CÔMICO NA TRAMA SHAKESPEARIANA	54
4.1 CENAS QUE MARCAM ATRAVÉS DO TEMPO.....	64
5 <i>MARÉ, NOSSA HISTÓRIA DE AMOR</i> (2007), O TEXTO SHAKESPEARIANO INSERIDO EM UMA REALIDADE SOCIAL	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS.....	97
ANEXO A: FICHA TÉCNICA DO FILME <i>O CASAMENTO DE ROMEU E JULIETA</i> (2005).....	100
ANEXO B: FICHA TÉCNICA DO FILME <i>MARÉ, NOSSA HISTÓRIA DE AMOR</i> (2007).....	101

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Cena do filme <i>Amor, Sublime Amor</i> , em que Maria e Tony encenam a cena do balcão.....	43
Figura 2 - Cena do filme <i>Maré, nossa história de amor</i> , onde Jonathan e Analídia estão juntos em um abraço após o casamento simbólico.....	43
Figura 3 - Cena do filme <i>O casamento de Romeu e Julieta</i> , em que Romeu e Julieta estão sorrindo denotando a carnavalização da adaptação.....	43
Figura 4 - Cena do filme <i>O casamento de Romeu e Julieta</i> , onde Julieta aparece na janela do seu prédio apresentando um intertexto com a cena do balcão.....	65
Figura 5 - Imagem da capa do DVD do filme <i>O casamento de Romeu e Julieta</i>	66
Figura 6 – Cena inicial do filme <i>O casamento de Romeu e Julieta</i> ; uma briga entre torcedores de Palmeiras e Corinthians.....	70
Figura 7 – Cena final do filme <i>O casamento de Romeu e Julieta</i> , onde o casal se casa.....	70
Figura 8 - Cena do filme <i>Amor, Sublime Amor</i> em que <i>Jets</i> e <i>Sharks</i> provocam-se.....	81
Figura 9 - Cena do filme <i>Maré, nossa história de amor</i> , em que Jonathan e Analídia participam juntamente com o grupo de uma passeata.....	81
Figura 10 - Cena do baile no filme <i>Maré, nossa história de amor</i>	85
Figura 11 - Cena do baile no filme <i>Amor, Sublime Amor</i>	85
Figura 12 – Cena da troca de olhares entre Jonathan e Analídia.....	85
Figura 13 – Cena da troca de olhares entre Tony e	85
Figura 14 – Cena da troca de olhares entre Tony e Maria	85
Figura 15 - Cena do balcão no filme <i>Maré, nossa história de amor</i>	86
Figura 16 - Cena do balcão no filme <i>Amor, Sublime Amor</i>	86
Figura 17 - Cena do “casamento” simbólico de Jonathan e Analídia.....	88
Figura 18 - Cena após o “casamento” simbólico entre Jonathan e Analídia entre as fantasias.....	88
Figura 19 - cena do “casamento” simbólico entre Tony e Maria.....	88
Figura 20 – troca de alianças entre Tony e Maria.....	88

RESUMO

O presente estudo tem o intuito de explorar as formas de apropriações e adaptações fílmica feitas por Bruno Barreto, em 2005, intitulada *O casamento de Romeu e Julieta* e de Lúcia Murat apresentada em 2007, intitulada *Maré, nossa história de amor* construídas a partir do diálogo intertextual com a obra *Romeu e Julieta* de Shakespeare, com a finalidade de alcançar os mais variados espectadores ao inserirem o cânone shakespeariano em um novo contexto. Assim, estudaremos o percurso intertextual da história de Romeu e Julieta e refletiremos sobre a intrincada tessitura de variações textuais que esta obra passou até chegar ao público como uma forma de aproximação com o texto-fonte. Nesse sentido, pretendemos investigar o modo como esses filmes reconstróem a história de *Romeu e Julieta* e enfatizando a maneira como cada qual se esforça para criar novas formas de expressão do tema shakespeariano, a partir do diálogo com a comédia popular, o musical e o drama urbano no Brasil. Analisando assim, como aparecem os diálogos intertextuais entre o texto teatral e a produção fílmica, presentes no clássico *Romeu e Julieta*, de Shakespeare que servira de inspiração, pano de fundo e/ou texto-secundário para várias adaptações. Assim como *O casamento de Romeu e Julieta*, de 2005, que dialogará também com o livro *Palmeiras, um caso de amor* de Mario Prata e envolve Romeu e Julieta em uma comédia romântica e Lúcia Murat apropriando-se do filme *Amor, Sublime Amor* de Robert Wise (1961) para juntamente com o texto shakespeariano inserir em um drama em que a violência, o crime, o tráfico de drogas, hoje, encontrados tão frequentemente limitarão os anseios dos amantes shakespearianos. Assim, atualizando e contextualizando o texto shakespeariano a uma nova realidade. Veremos, com este estudo que, passando da obra literária para o filme mudam-se o veículo, as condições de recepção e, conseqüentemente, a produção de sentido, porém o diálogo intertextual persistirá.

Palavras-chave: *Romeu e Julieta*. Adaptação. Apropriação. *O casamento de Romeu e Julieta*. *Maré, nossa história de amor*.

ABSTRACT

This study aims to explore how adaptation of *Romeo and Juliet* from Shakespeare performed by Bruno Barreto, in 2005, entitled *O casamento de Romeu e Julieta* and adaptation of Lucia Murat presented in 2007 entitled *Maré, nossa história de amor*, who sought to reach the most diverse audiences to appropriating the canonical Shakespearean text. So we study the route of intertextual story of Romeo and Juliet, and reflect on the intricate fabric of textual variations that this work has to reach the public as a way of getting closer to the source text. The filmic versions that will be studied, to take ownership of one or more scenes, or when composing his story from the plot of the play, put the Shakespearean text in constant tension with the meaning of the genres and contexts in which it is inserted. We intend to investigate how these films reconstruct the story of Romeo and Juliet and emphasizing how each one strives to create new forms of expression of the Shakespearean theme, from the dialogue with the popular comedy, the musical and the urban drama in Brazil. Analyzing thus appear as the intertextual dialogue between the text and the theatrical movie production, presents the classic Romeo and Juliet, Shakespeare had served as inspiration, background and / or text-secondary to various adaptations. Like *The Marriage of Romeo and Juliet*, 2005, which speaks to *Palmeiras, um caso de amor* de Mario Prata. Lucia Murat inspired by *West Side Story* by Robert Wise (1961) along with the text to engage the new Shakespearean lovers in a romantic comedy and a drama in which violence, crime, drug trafficking, today, found as often. So refreshing and contextualizing the Shakespearean text to a new reality. We will see then, with this study, from the literary to the movie change up the vehicle, conditions of reception and hence the production of meaning, but the intertextual dialogue persist.

Key words: *Romeu e Julieta*. adaptation. appropriation. *O casamento de Romeu e Julieta*. *Maré, nossa história de amor*.

INTRODUÇÃO

Ao estabelecer como ponto de partida para esta pesquisa o imortal amor encenado por Romeu e Julieta há mais de quatro séculos, entendemos o porquê de Shakespeare ser alvo de tantas adaptações, suas peças mexem com o imaginário e convenções sociais, e assim pactuamos com o que expressa o crítico Harold Bloom a respeito da popularidade de *Romeu e Julieta* asseverando que: “é perfeitamente justificável a popularidade mítica alcançada por *Romeu e Julieta*, contemporaneamente; o que se justifica pela celebração do amor romântico mais convincente da literatura ocidental construído pela peça” (BLOOM, 2000, p. 127).

Celebração esta que será alvo do presente estudo, que tem como objetivo identificar nos dois filmes contemporâneos, *O casamento de Romeu e Julieta* (2005) dirigido por Bruno Barreto e *Maré, nossa história de amor* (2007) dirigido por Lúcia Murat, nos quais a utilização, como texto-fonte, encontramos a celebração do amor “impossível” eternizado por Shakespeare.

Trabalhará também com a contextualização e ambientação utilizada por Bruno Barreto e Lúcia Murat ao adaptarem em suas produções fílmicas, o cânone shakespeariano para o cenário nacional contemporaneamente. Analisando assim, o porquê do texto shakespeariano ter uma temática tão atraente para as adaptações em análise.

O objetivo desta pesquisa é analisar a temática do texto shakespeariano que é vista de forma tão atrativa no cenário cultural brasileiro, temática esta, que acaba se tornando alvo de muitas adaptações ano após ano. Shakespeare cultivou tamanha atração para adaptações ou apropriações por ter demonstrado ao público sua maestria em explorar a condição humana em seus mais diversos aspectos.

Seus personagens e tramas são tão atrativos por trazer ou apresentarem-se humanos em suas encenações. Suas densidades, singularidades, falhas, inconsistência de personalidade, pois não são nem totalmente boas ou más, apresentam-se tão próximas à realidade que explica a imortalidade e infindável (re)criação.

Observamos que, em todo o mundo, Romeu e Julieta são considerados ícones do amor romântico. Suas falas e anseios são reproduzidos em todos os cantos por aqueles que acreditam no amor eterno, desde o público mais jovem ao mais experiente, do mais culto ao menos aculturado. As falas são repetidas sempre que o momento remonta à bela história lida ou assistida. Desta maneira, a história de amor do casal modelo não atravessou os séculos, despercebida. Por estas personagens shakespearianas parecerem tão identificáveis ao público, acabam por construir no imaginário popular uma atração cada vez maior nos espectadores.

A popularidade da narrativa construída por Shakespeare é facilmente confirmada pelas inúmeras adaptações e apropriações realizadas através dos séculos, em todos os cantos do mundo e nas mais variadas formas de arte e formas de apropriação ou adaptação da temática shakespeariana. Observa-se, então, que a história de Romeu e Julieta passou por várias mudanças em função das mudanças do *Zeitgeist*. Século após século, esta narrativa renasce alocada em uma nova realidade, confirmando a imortalidade, que cada cena adequada e inserida nas mais variadas contextualizações de tempo, tema e espaço, reafirmam sua infindável reutilização.

Por meio de um estudo feito por Paulo Roberto Pellissari intitulado, "*Longa Jornada Sertão Adentro: A história de amor de Romeu e Julieta de Ariano Suassuna*" (2008) nos é demonstrado que ao contrário do que muitas pessoas

acreditam, a história de Romeu e Julieta não se iniciou com Shakespeare, embora tenha sido imortalizada por ele. A versão shakespeariana tornou-se o marco inicial e retorno de todas as versões posteriores. Estabelecendo, assim, uma reflexividade intertextual com seus sucessores.

O processo de tradução cultural do texto shakespeariano teve seu início segundo Pellissari (2008) com as novelas italianas. Na versão de Masuccio Salernitano, do século XV, a história se passa em Siena, o casal é nominado como Mariotto e Gianozza, e os acontecimentos que os rodeiam são atribuídos ao destino. O autor atribui à má sorte a função de alterar as ações presentes e futuras dos amantes (PELLISSARI, 2008, p. 13-34).

Pellissari (2008) apresenta que, 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. Nesta criação é que aparecem pela primeira vez, os nomes Romeo e Giulietta, e a história passa a acontecer em 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 ideia do suicídio de Giulietta é introduzida, porém não fora concretizada; ela prende a respiração e morre subitamente sobre o corpo de Romeu. Na segunda metade do século XVI, Matteo Bandello reutiliza a narrativa e cria a personagem da ama, confidente da jovem, é também quem acentua a melancolia inicial de Romeo. A narrativa também é construída em Verona e a rivalidade entre as famílias Montecchi e Capelletti é mantida (PELLISSARI, 2008, p. 13-34).

Pellissari (2008) insere ainda que, 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. Da Itália à França, Pierre Boaistuau imprime novos contornos à narrativa. É com o francês que o suicídio da heroína é concretizado. Por considerar a narrativa de Bandello sem a presença de uma grande sequência de ações, altera e acrescenta maior dramaticidade aos fatos, principalmente à cena da morte do casal (PELLISSARI, 2008, p. 13-34).

Pellissari (2008) apresenta que novos rumos são construídos 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. Shakespeare é quem transforma a narrativa do casal em uma das mais conhecidas tragédias líricas de todos os tempos. Altera o gênero e, entre as múltiplas adaptações realizadas, destacam-se: a redução do tempo da ação de nove meses para intensos seis dias, que confere uma aproximação à realidade para a narrativa; a introdução do motivo da precipitação e dos erros humanos; amplia e redireciona diversas cenas; faz um aprofundamento da psicologia das personagens e ainda insere comichões na tragédia, entre elas a aproximação da ama com personagens populares de sua época (PELLISSARI, 2008, p. 13-34).

Pellissari (2008) insere também que, ainda que diferentemente dos seus antecessores, Shakespeare neutraliza a ênfase no destino, já desacreditado segundo o pensamento renascentista, conforme explicitado no decorrer da pesquisa. Shakespeare atribui, assim, 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. Destacando assim, 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 ideias 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 ideias e conceitos que retratam uma evolução e mudança no pensamento no final do século XVI. Em consequência, amor, sexo e casamento tornaram-se temas na obra de Shakespeare e de seus contemporâneos intertextos. Em *Romeu e Julieta*, a sociedade se impõe e invade o mundo privado do casal, que, tragicamente, não escapa às exigências das convenções (PELLISSARI, 2008, p. 13-34).

Assim, ao estabelecermos Shakespeare como ponto de partida, para nossa análise das cenas e personagens utilizadas por Bruno Barreto e Lúcia Murat, nas diferentes versões fílmicas de *Romeu e Julieta*, verificaremos que Shakespeare também se torna ponto de chegada. Notamos que os processos de adaptação realizados contribuem, em maior ou menor grau, para um melhor entendimento da própria personagem shakespeariana. Os cortes, as inserções, transformações, entre outros, ocorridos nessas adaptações lançam luz sobre a engenhosidade com que Shakespeare constrói seus personagens, desde os secundários, ao protagonista de sua narrativa.

O objetivo deste estudo não é lembrar ou reinserir Shakespeare em mais um estudo, tampouco inserir texto pré-existentes em mais uma dissertação, uma vez que cada um fora inserido em um contexto diferente e com finalidades diferentes,

porém, o intuito, é demonstrar que a adaptação de textos clássicos é uma forma de aproximar o leitor de obras consagradas, criando assim, uma democratização e uma recepção mais facilitada para o leitor. Explorando assim, a forma de adaptação e apropriação contemporânea da obra *Romeu e Julieta* feita por Bruno Barreto e Lúcia Murat que buscam alcançar públicos diferentes criando a partir de um texto canônico uma adaptação que propiciará aproximação e acréscimo de interesse de todos para com Shakespeare.

Desta forma, será apresentada a importância da obra shakespeariana para o cenário cultural brasileiro e como ela fora abraçada e adaptada nos mais variados contextos, dentro do imaginário cultural brasileiro. Bruno Barreto nascido em 1955, filho de Lucy e Luiz Carlos Barreto, cineastas brasileiros, que foram os exemplos de profissionalismo seguidos pelo filho nos instantes em que Bruno Barreto dirigira outros filmes tão importantes no cenário nacional e desta vez contextualizando o texto shakespeariano em conjunto com o texto de Mario Prata, para inserir no cenário cultural brasileiro uma projeção fílmica que engloba dois temas atraentes para o espectador, o futebol além do tema do amor impossível, o cineasta mostra toda sua competência e experiência que herdara de seus pais.

Lúcia Murat, nascida no Rio de Janeiro em 1949, torna-se ativista política e sofre sérias represálias no período da ditadura, adota então suas experiências deste período ao dirigir suas produções, o que acontece ao produzir *Maré, nossa história de amor* em 2007, no qual utiliza como referencial o filme *West Side Story* (1961), de Robert Wise, criando assim uma versão parcialmente musical para, desta forma, tratar da guerra civil na favela da Maré, no Rio de Janeiro. Inserindo nesse ambiente de vielas e sinais de violência, os personagens que foram eternizados como símbolos do mais puro amor.

Esta pesquisa se divide em cinco capítulos intitulados de: Reprodutibilidade, adaptação e intertexto a serviço da descendência do texto-fonte; *De Romeu and Juliet* de William Shakespeare para *O casamento de Romeu e Julieta* e *Maré, nossa história de amor*, Shakespeare abraçado; *O casamento de Romeu e Julieta* (2005), de Bruno Barreto, o cômico na trama shakespeariana e por fim *Maré, nossa história de amor* (2007), o cânone shakespeariano inserido em uma realidade social.

No primeiro capítulo, apresentam-se o conceito sobre adaptação e intertextualidade relevantes para o entendimento e elucidação da análise feita sobre as adaptações contemporâneas do texto shakespeariano. Assim, a partir deste viés é que esta pesquisa se alicerça, dentre outros teóricos, sobre os pensamentos e estudos apresentados por Walter Benjamin, que nos apresenta que todo texto teatral é reprodutível e que quando esta reprodução vem com o intuito de distração, certamente será muito mais, ou melhor, recebida por seu público alvo.

Esta recepção poderá ser auxiliada para cultivar em seu espectador, apreciador, pela intertextualidade que virá como um conceito teórico de extrema valia, uma vez que transforma um texto individual em uma possível relação com outros sistemas de reprodução. Robert Stam, que também apresenta conceitos seminais para o entendimento da importância do intertexto na construção de uma nova produção, para o texto canônico shakespeariano que fora utilizado nestas novas criações cinematográficas, também será um teórico utilizado para iluminar as conclusões sobre a intertextualidade existente nos filmes em análise e findará com uma breve incursão sobre as mudanças sofridas pelo texto-fonte shakespeariano até a chegada das apropriações contemporâneas que serão analisadas.

No segundo capítulo, desenvolve-se uma análise sobre as adaptações e novas versões abraçadas que a obra shakespeariana passa ao ser utilizado

como texto-fonte das projeções fílmicas de Bruno Barreto e Lúcia Murat. Propondo assim, demonstrar como Barreto e Murat recriam e adaptam a narrativa shakespeariana, utilizando-se de intertextos e dialogismos como a utilização de cenas célebres, consciência dramática dos personagens, dentre outros artifícios que fazem com que o espectador tenha o reconhecimento dos textos utilizados nestas projeções fílmicas.

No terceiro capítulo, será feita uma exposição de algumas adaptações fílmicas, teatrais e híbridas de Romeu e Julieta no cenário nacional no período compreendido entre o século passado e início deste século.

No quarto capítulo, abordaremos a adaptação construída por Bruno Barreto inspirada no texto de Mario Prata, *Palmeiras, um caso de amor* (2005) e utilizador de *Romeu e Julieta* de Shakespeare como texto secundário, criando assim uma comédia romântica para Romeu e Julieta em pleno século XXI.

No quinto e último capítulo, analisaremos a recriação fílmica dirigida por Lúcia Murat, que também utiliza o tema shakespeariano para contextualizar juntamente com *Amor, Sublime Amor* (*West Side Story*, dir. Robert Wise e Jerome Robbins, 1961) seu texto-fonte, para inserir o tema do amor impossível, vivido por Romeu e Julieta em uma realidade social, cheia de preconceitos e incertezas.

1 REPRODUTIBILIDADE, ADAPTAÇÃO E INTERTEXTO A SERVIÇO DA DESCENDÊNCIA DO TEXTO-FONTE

No decorrer dos séculos a história de Romeu e Julieta passou por inúmeras formas de adaptação dentro das mais variadas artes até chegar ao cinema. Desta forma observamos que a arte cinematográfica também se atrairá pela temática shakespeariana e irá interagir com a literatura para (re)criar um novo palco para os amantes. Dentro desta ótica se faz importante entendermos as discussões sobre a interação entre arte fílmica e literária que encontramos logo nos primeiros estudos sobre cinema realizados por “teóricos” e cineastas tais como: André Bazin, Béla Balázs, Sergei Eisenstein dentre muitos outros, como também alguns vanguardistas europeus como: Luigi Pirandello e Louis Delluc, cujo interesse desses não era apenas entender ou analisar exclusiva e detalhadamente o diálogo que passou a existir entre cinema e literatura, porém tinham como interesse definir “o específico” cinematográfico. Desta forma desenvolvem especificamente estudos sobre cinema e apenas perpassam pela questão da adaptação e da relação entre filme e literatura.

Assim, os teóricos e cineastas citados acima procuravam tratar a relação entre cinema e literatura, a fim de, antes de todas as outras análises, conferir à arte cinematográfica uma posição autônoma e independente, buscando mostrar a especificidade desta arte, fosse na fotogenia, ou no movimento rítmico da imagem. Demonstrando semelhanças entre o cinema e a poesia (literatura) à medida que defendiam que a arte cinematográfica deveria servir como poderoso instrumento para expressar o imaginário ou o irreal.

Sergei Eisenstein procurou esclarecer como diversas formas artísticas se acomodam às regras de montagem. Como aponta Juliana de Fátima Alves da Silva em sua pesquisa “*Adaptação fílmica de romances: Poética de Negociação em Macunaíma*” (2010), em que a pesquisadora apresenta Eisenstein apontando equivalências na estrutura do cinema em face de todas as demais artes, o crítico aponta supostas heranças e influências que o cinema recebera de artes pré-existentes (SILVA, 2010, p.31).

O que vemos é o fato de que, como a pesquisadora nos apresenta, Eisenstein demonstrou, desde cedo, um grande número de equivalências estruturais entre cinema e literatura, em contrapartida a Eisenstein, que admite e encara positivamente a influência das outras artes no cinema, nos é apresentado, o crítico húngaro de cinema Béla Balázs que acredita que o cinema deveria crescer e mudar até alcançar sua própria força e direção, a fim de funcionar tão bem quanto às outras formas artísticas (SILVA, 2010, p. 31).

Por outro caminho, ao defenderem a prática das apropriações e adaptações fílmicas, que encontramos ao longo de várias leituras é interessante destacar, como Silva apresenta Bazin (1991) afirmando que “nenhuma outra atividade artística da história moderna teria realizado o que o cinema realizara no século XX. Afirma ainda que nem o teatro renascentista, nem o *boom* do romance nos séculos XVIII e XIX, desfrutaram da irrestrita popularidade que o cinema atingira” (BAZIN citado em SILVA, 2010, p. 32). Desta forma, observamos em suas proposições que se nem todos podiam ou tinham acesso às obras dos grandes escritores, seja pelo valor ou pela restrita divulgação, as adaptações fílmicas trouxeram popularidade às obras de arte e a parcela do público que não tinha acesso, passou a ter um encontro mais facilitado com estas obras, permitindo assim, que com o alto nível de popularidade

do cinema, que o texto-fílmico mesmo recontextualizado, poderia tornar-se um grande atrativo para os espectadores e desta forma traria uma proximidade a partir destas adaptações com o texto-fonte e assim este poderia ser alvo de leitura do público que a assistiu.

Por este pensamento, entendemos que os cineastas encontraram, na literatura, modelos para a construção do enredo, métodos de delinear personagens, modos de apresentar processos de pensamento e meios de lidar com o tempo e o espaço. E mesmo devendo muito à literatura, o cinema desenvolveu suas próprias formas de narrar. Ao propor a transformação de uma forma de arte em outra, o cineasta se envolve em problemas que exigem soluções que interferem em sua decisão de usar um ou outro recurso.

Sabe-se que o cinema utilizara o teatro na construção de filmes em virtude da semelhança entre ambos, o que se concretizava em um “teatro filmado”. Hoje, porém, os cineastas se valem das múltiplas possibilidades existentes quase ilimitadas de tempo e espaço para criarem suas adaptações de textos literários trazendo muitos ganhos a esta troca mútua de experiências e construções culturais.

O que observamos é que o cinema recorreu à literatura, utilizando-se das tramas, enredos, organizações de espaço e tempo, para assim transformar a escrita em imagem, de maneira a permitir ao espectador “visualizar” a escrita. Visualização que, contemporaneamente, está presente no gosto cultural social, pois encontramos a sociedade cada vez mais centrada no visual. Cinema, televisão, *vídeo games* estão cada vez mais aprimorados em suas formas de transmissão e formulação de pensamento, utilizando as mais variadas formas de linguagem para transmitirem o processo cultural que se inserem.

Transmissão e formulação de pensamento que tanto a linguagem cinematográfica quanto a literária atendem, um filme pode ser uma narrativa fílmica a partir de imagens e interpretações de um assunto abordado pelo diretor cinematográfico, que será passivo de novas leituras e interpretações, assim como a literatura. Percebemos então que o cinema passou por muitas negociações de identidade e busca por uma “autonomia”, porém o que encontramos é o que Marcio Fonseca Pereira nos aponta em seu estudo: *A adaptação do romance O invasor para o cinema: tensão e impasse na relação entre as classes sociais* apresentado em 2007, no qual o pesquisador apresenta o pensamento de Bazin e expõe a construção da evolução do cinema expressando que:

O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. Sua história, desde o início do século XX, seria, portanto, a resultante dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas. (BAZIN citado em PEREIRA, 2007. p. 26)

Observa-se então, que o que se encontra no cinema nada mais é do que uma utilização das outras culturas para a construção de uma forma de expressão cultural, não mimética, porém, a construção de um formulador de pensamento e expressão de cultura de forma mais próxima ao público, encontramos então, o cinema, como uma arte que não se espelhou em outras formas de arte somente, mas que amadureceu com os ensinamentos que teve e foi aprimorado a cada novo exemplo que tivera das demais artes. Porém, ao discutirmos cinema e literatura, há sempre um entrave tentando conceber a ideia de que a literatura é sempre maior que o resultado da adaptação ou o que se resulta da leitura. Na obra *Literatura para*

quê? de Antoine Compagnon, o autor apresenta várias questões sobre o porquê da literatura estar perdendo um posto importante na cultura da atualidade.

Compagnon demonstra como a literatura tem por objetivo, entre outros, dar forma à experiência humana, mas que as mídias atuais também cumprem esse papel. Compagnon nos apresenta a rivalidade existente entre a literatura e outras representações artísticas, apresentando assim, que o texto, a escrita shakespeariana, por exemplo, que já era fruto de antecessores, aceita, contemporaneamente, um lugar de destaque tanto na escrita, quanto nas apropriações ou adaptações intertextuais cinematográficas que também tem, como Compagnon nos assevera no trecho abaixo, que o cinema tem a capacidade de também dar ou trazer vida às criações e convenções literárias.

Por que ler? Outras representações rivalizam com a literatura em todos os seus usos, mesmo moderno e pós-moderno, seu poder de ultrapassar os limites da linguagem e de se desconstruir. Há muito tempo ela não é mais a única a reclamar para si a faculdade de dar uma forma à experiência humana. O cinema e diferentes mídias, ultimamente considerados menos dignas, têm uma capacidade comparável de fazer viver. (COMPAGNON, 2012, p. 57)

Vemos então que Compagnon toca em um ponto importante, a possibilidade de dar forma à experiência humana. E isso é comum na literatura e no cinema contemporâneo, o que encontramos é um texto “antigo” se comunicando e se renovando com a nossa atualidade; dando a cada novo intertexto um novo caminho para o imaginário popular, novas tessituras sempre farão com que a temática shakespeariana chegue até o público alvo de forma renovada, rejuvenescida, com o intuito de agradar os espectadores.

Tessituras estas, que buscam sempre trazer ao espectador uma proximidade a sua “nova” forma de visualizar aquele texto ou até mesmo de reutilizá-

lo. Walter Benjamin nos apresenta em seu artigo, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994) que:

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. (BENJAMIN, 1994, p. 166)

Assim, como Benjamin expressa, a reprodução técnica da escrita passou por gigantescas transformações desde a imprensa que já fora sucedida pela xilografia, até chegar a ser tecnicamente reprodutível. Desta forma as artes gráficas foram adquirindo meios para ilustrar a vida cotidiana. E assim Benjamin nos apresenta que, de maneira que “o olho apreende muito mais rápido do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral” (1994, p. 167).

Dentro desta perspectiva é que o desejo de cineastas ou diretores envolvidos na criação de uma nova produção literária tem como intuito fazer com que as criações fiquem “mais próximas” do público alvo. Neste caminho é que cada vez mais as criações literárias são voltadas para agradar as massas, assim “orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição” (BENJAMIN, 1994, p. 179).

A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. Shakespeare, nosso alvo de análise, é um dos melhores exemplos dessa orientação da realidade em favor das massas; seu texto

apresenta ao público novas percepções em seu contexto atual, porém quando é recolocado e reproduzido em um meio contextualizado ao seu receptor, acaba atingindo milhões de espectadores.

Assim, em nosso contexto, recebemos uma obra que atravessou séculos conquistando o imaginário do seu público nas mais variadas criações e recriações que, quando chega e ganha grande espaço no cenário nacional, se imbuí de “mil e uma faces” para se fazer presente cada dia mais próximo da realidade de cada um dos seus espectadores, seja pelo teatro, cinema ou até mesmo em uma revista em quadrinhos. No cinema, em especial, o texto-fonte shakespeariano, seus jovens amantes são apresentados cada vez mais próximos ao seu público, e como sabemos, nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. Walter Benjamin nos aponta que:

A reprodutibilidade técnica de um filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua reprodução. Esta não apenas permite da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. (1994, p. 172)

Desta forma, por ter um custo elevado, a produção de um filme terá que ser sempre voltada para alcançar o maior número possível de pessoas, assim, quando temos uma projeção fílmica que atrai o público para assisti-la, a sua função principal fora atingida, atraiu milhares de espectadores para a passagem de um ato cultural, o que de fato é uma das funções sociais mais importantes do cinema.

Com este novo artifício cultural a dramaturgia shakespeariana se transforma em um novo mundo com o cinema, o requintado palco, aqui se transforma em uma

“tela brilhante” que apresenta um fantástico mundo novo, em que a trama, o drama, assume um caminho de comédia, representação social e o mais importante, de identificação pessoal do espectador com o que a tela o apresenta.

1.1 DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

Durante todo o processo trilhado pelo cinema na construção de sua identidade, observamos que a criação deste novo artefato cultural, no qual o público passa a “visualizar a palavra” encontramos diretores cinematográficos tomando para si elementos de outras formas culturais pré-existentes e assim fornecendo ao espectador uma nova forma de visualizar aquela obra que já fora apreciada.

Encontramos, desta forma, a utilização do termo “apropriação” dentro desta construção de identidade do cinema. Contemporaneamente, observamos as mais variadas formas de apropriação, não só pelo cinema, mas também pelas outras formas de arte. Ao analisar as formas de expressão cultural encontramos a apropriação como um fato recorrente na História da Arte, porém a utilização deste termo é contemporânea. Em termos gerais e nas artes contemporâneas, podemos inferir que essa expressão indica que o artista incorporou à sua obra materiais que, no passado, não faziam parte do campo da arte, como imagens, objetos ou textos. Podemos também entender que houve a apropriação de partes ou da totalidade de obras de autores que ocupam lugar consagrado na história da arte, como Shakespeare alvo do nosso estudo, que fora e continua passivo destas construções culturais que se apropriam das suas imortalizadas criações.

Encontramos, então, cineastas buscando a possibilidade de transitar entre o passado e o presente, atualizando as imagens da memória histórico-cultural da

sociedade. Karine Gomes Perez nos aponta em seu estudo, *Apontamentos sobre o conceito de apropriação e seus desdobramentos na arte contemporânea* de 2008 que de acordo com o Estúdio de Criação Digital Casthalia [2006], a ideia de apropriação parte do princípio de que a cultura pertence à humanidade, que (re)constrói seu imaginário a partir de sua herança. Por isso, em vez de negar o passado para afirmar uma suposta originalidade, o artista cria a partir de fragmentos da memória artístico-cultural (PEREZ, 2008, s/p).

Perez ainda assevera que de acordo com Barbosa (1987, p. 4), precisamos “ter o olho educado historicamente (...) para poder decodificar os trabalhos da maioria dos artistas contemporâneos”, e reitera que, conforme Pillar (2003), muitas obras remetem a outras obras por meio de citações que, em verdade, correspondem a jogos intertextuais utilizados pelo artista para se amparar, gozar e legitimar-se (PEREZ, 2008, s/p). O que se observa é que neste longo percurso trilhado pelo cinema as mais variadas ferramentas foram utilizadas para que chegássemos a uma forma de expressão cultural atraente e rica em artifícios para agradar o seu espectador.

Artifícios que, sejam nas artes plásticas, ou sejam, na passagem de um texto teatral para a tela dos cinemas, dentro do processo de adaptação podemos reconhecer estas funções de (re)criações dentro dos processos que Stam (2000, p. 64) propõe que entendamos, de que o processo de adaptação pode ser visto como uma forma de dialogismo intertextual, sugerindo, assim, que as mais variadas formas de texto são, na verdade, intersecções de outras faces textuais.

O autor refere-se a um conceito que defende que “as infinitas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de expressões comunicativas nas quais o texto artístico está situado, que alcançam o

texto não somente por meio de influências reconhecíveis, mas também por meio de um processo sutil de disseminação” (STAM, 2000, p. 64).

Encontramos assim, no processo de algumas criações cinematográficas a existência desta unificação intertextual dentre o texto-fonte apropriado, algum texto secundário e o novo contexto que seu apropriador adaptador almejou inseri-la, apresentada por Stam, pois, como observamos o sentido e situações realizadas dentro deste “novo” objeto cultural, trazem ao espectador um sentido “comum” entre as duas obras. Sentido este que é alvo de estudo já há muitos anos, a intertextualidade apresenta-se no meio cultural cada vez mais utilizável e utilizada nas novas criações, seja no teatro, cinema, enfim, o intertexto cada vez mais é inserido no meio cultural como auxiliador na construção de um texto atraente para o público.

O termo “intertextualidade” foi introduzido por Kristeva na década de 1960, como tradução para dialogismo. O termo remete à necessária relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados. Um enunciado para Bakhtin, diz respeito “a qualquer complexo de signos, de uma frase dita, uma canção, uma peça ou um filme”. O conceito de dialogismo sugere que “todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais” (STAM, 2003, p. 225).

A intertextualidade é um conceito teórico valioso, na medida em que relaciona o texto individual particularmente a outros sistemas de representação, e não a um mero e amorfo contexto. Como Robert Stam (2003, p. 225) trata de maneira direta, “qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido”.

Para Robert Stam os textos:

(...) são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos. Em seu sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto de práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. (STAM, 2003, p. 226)

Podemos entender que o cinema utiliza-se desses textos pré-existentes e transforma-os nas mais variadas situações possíveis para que os personagens ali inseridos possam aproximar-se ao máximo dos novos espectadores; nesse sentido, herdando e transformando séculos de tradição artística, utilizando-se de elementos pré-existentes e construindo um novo artefato artístico. Assim o cinema ilustra a ideia bakhtiniana da relacionalidade, além de permitir ao artista cinematográfico que construa ou mantenha em sua obra um diálogo com outros elementos pré-existentes como aponta Stam ao salientar que:

O dialogismo opera no interior de qualquer produção cultural, seja ela culta ou inculta, verbal ou não-verbal, intelectualizada ou popular. O artista cinematográfico, nessa concepção, torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries, literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias, etc. (STAM, 2003. p. 230)

Desta forma encontraremos as versões fílmicas de Barreto e Murat, onde os diretores orquestrarão o “novo” sentido para os seus textos-fonte e secundários, mantendo a interligação entre todos os elementos utilizados nesta nova criação. Para que possamos entender de uma forma mais clara e objetiva o que as projeções fílmicas de Barreto e Murat apresentam referente aos processos de adaptação, em face de suas construções intertextuais, podemos embasar esta orquestração de

Barreto e Murat na citação de Patrice Pavis que argumenta que “todas as manobras textuais imagináveis são permitidas na transformação do texto dramático em roteiro cênico”, como fora abordada no trecho abaixo:

(...) cortes, reorganização da narrativa, “abrandamentos” estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos de textos externos, *montagem* e *colagem* de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. A adaptação, diferentemente da *tradução* ou da *atualização*, 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. (PAVIS, 1999, p. 10)

A partir destes conceitos de Pavis, podemos entender como o processo de adaptação se constrói e nesse caminho continuaremos encontrando evidências, detalhes, situações, enredos em fim, múltiplas situações em que os personagens vivem o atual, o seu momento contemporâneo e ainda remonta-se pelo processo de intertextualidade a temática de seu texto-fonte, ao continuarmos com um olhar voltado para as situações propostas no texto, roteiro adaptador observaremos que muitas outras situações remontarão ao seu texto-fonte como o que será observado nas análises dos filmes em estudo.

Dentro do caminho de intertextualidade, recortes e adaptação já vistos podemos inserir o pensamento de Jean Marsden (1991, p. 1), que argumenta que apropriar-se 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 para despertar o interesse do leitor/espectador do momento histórico presente.

Chega-se ao pensamento de que mesmo com múltiplas tentativas de conceituação dos termos por parte de vários críticos, é uma tarefa árdua de limitar fronteiras ou demarcar territórios entre as diferentes práticas. Apenas que o certo é que todos os processos de apropriação ou de adaptação de textos oferecem leituras alternativas, e que cada momento adaptatório tenderá a “redefinir ou reinventar” Shakespeare, nosso alvo de estudo, em linguagens, códigos e situações contemporâneas, que sempre terão a temática do texto-fonte, o que justamente fora expresso por Pavis no trecho acima.

Assim, podemos entender o ato de adaptar como uma transposição particular de um trabalho, uma forma individual de se contar uma história sob um ponto de vista diferente ou expor uma nova interpretação. Pode ser também, recriar, onde se apropria de um texto ou algum outro artifício cultural para posteriormente construir uma nova forma para a transmissão do sentido pré-existente. Ou ainda, podemos pensar em adaptação como o processo mais comum entre os espectadores, o da intertextualidade, em que se embasa a nova criação em outros textos, como o que encontramos nas construções de Barreto e Murat que, apropriaram, recriaram e permitiram ao espectador, o recurso da intertextualidade para situarem os seus pensamentos sobre a nova roupagem que o texto-fonte fora inserido.

Desta forma, vemos que a adaptação de um texto, indiferentemente da época, situação ou personagem, sempre manterá uma temática que nos encaminhará ao pensamento inicial, nos filmes em análise, os amantes do período elisabetano serão realocados e caracterizados com uma temática atualizada, mas que a cada representação, fala ou consciência dramática expressa por elas, o espectador tenderá a retornar todo seu repertório cultural ao texto-fonte que esta adaptação fílmica mantém relação.

O que permite embasarmos esse pensamento, tomando como base as obras de Bakhtin e Kristeva, Gérard Genette, em *Palimpsestes* (1982), que propõem o termo “transtextualidade” para referir-se a “tudo aquilo que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Genette define intertextualidade, de maneira mais estrita do que Kristeva, como a “copresença efetiva de dois textos” na forma de citação, plágio ou alusão. Dentro da perspectiva do presente estudo a mais eficaz é a hipertextualidade (STAM, 2003, p.231).

A “hipertextualidade” que é o último tipo de transtextualidade de Genette é extremamente sugestiva para as análises fílmicas que serão estudadas. A hipertextualidade diz respeito à relação entre um texto, a que Genette denomina “hipertexto”, e um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. O termo “hipertextualidade” possui uma rica aplicação potencial ao cinema, especialmente aos filmes derivados de textos pré-existentes de forma mais precisa e específica que a evoca pelo termo “intertextualidade”. Como aponta Stam,

A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertexto derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização. (STAM, 2003, p. 233)

Desta forma, narrativas são adaptadas para o palco, dramas para a mídia ópera, a maioria dos estudos do cinema começou com investigações da adaptação de fontes literárias para a tela. Aspectos do enredo, personagens, diálogos são incorporados no novo texto, normalmente mudados e transformados, assim como fora transformado no processo de adaptação feito por Barreto e Murat em suas

projeções fílmicas ao transporem os seus textos-fonte em uma versão cinematográfica de enorme alcance e identificação para com os seus espectadores.

Claus Clüver aponta em seu texto *Intermedialidade e estudos interartes* (2008) alguns pontos que a seu ver são relativos a este processo e dentro da perspectiva desta pesquisa, a sua visão de intertextualidade se faz importante, pois ele ressalta que: “Teorias de intertextualidade resultam na percepção de que intertextualidade sempre também implica intermedialidade, porque pré-textos, inter-textos, pós-textos e para-textos sempre incluem textos em outras mídias. Um só texto pode ser objeto rico para estudos da intermedialidade” (CLÜVER, 2008, p. 222).

Assim, vemos que o que os “novos” textos criados para os personagens shakespearianos por Barreto e Murat estão repletos das “riquezas” que os textos utilizados nesta criação apresentavam. Outro ponto importante é que no âmbito da criatividade a fidelidade ao texto-fonte deixou de ser critério maior de juízo crítico, uma vez que essa visão nega a própria natureza do texto literário, ou seja, a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo em função da mudança do clima intelectual ou cultural do “mundo” em uma determinada época, ou seja, a mudança do *Zeitgeist*. O que permite ao espectador, leitor, enfim, ao apreciador do tema shakespeariano, encontrá-lo nas mais variadas formas de representação cultural, como veremos nos próximos capítulos.

Desta forma, acerca de todas essas apropriações feitas a partir do texto shakespeariano, Robert Stam apresenta algumas considerações teóricas dos críticos pós-estruturalistas como Bakhtin, Foucault e/ou Derrida, em que Stam afirma que as teorias da recepção abriram espaço para uma nova visão, ou seja, a adaptação é vista como um diálogo intertextual entre o texto-fonte e o texto-alvo. As

não adaptações também adaptam um roteiro. Todos os filmes são mediados por meio da intertextualidade ou escrita. Como Stam relata, “as adaptações tornam manifesto o que é verdade para todas as obras de arte – que elas são todas, em algum nível ‘derivadas’” (STAM, 2008, p 49).

No entanto, percebe-se que a adaptação e a apropriação são uma expressão do processo cultural em constante mutação como já vimos anteriormente e de acordo com os críticos embasados, apropriar/adaptar é um processo que envolve transformações das mais variadas formas e complexidades, resultam em mudanças que alteram sentido, forma, conteúdo, lugar e cultura; assim esses processos sempre terão como objetivo a busca da adequação de uma obra, um objeto cultural importante à sociedade cultural passada, o transportado de uma década para a outra construindo a adequação ao seu novo tempo, espaço e público alvo.

Dentro desta perspectiva é que o trabalho de Shakespeare atravessou, no território brasileiro, quase um século de recriações, apropriações, adaptações, intertextualidades e intermedialidades. Trabalhos que chegam ao público sempre com o intuito de trazer ao espectador contemporâneo a temática de um trabalho que atrai e fertiliza o imaginário cultural.

Desta forma, encontramos o cenário nacional repleto de obras como peças teatrais, obras cinematográficas e até mesmo uma busca pelo interesse do público infantil, com a construção de uma história em quadrinhos. O que nos demonstra a diversificação e maestria de criação que fora deixada por Shakespeare e que hoje se torna cada dia mais próximo do público alvo, maestria essa que será analisada posteriormente, estudando algumas das últimas adaptações de maior apreciação no

cenário nacional, que se inicia no século passado e o atravessa trazendo-nos duas obras de extrema identificação social.

Os filmes *O casamento de Romeu e Julieta* (2005) e *Maré, nossa história de amor* (2007) são os exemplos mais recentes no cenário nacional de adaptações do texto shakespeariano, que trazem ao espectador, maior aproximação com o amor impossível entre os mais famosos amantes shakespearianos. As duas adaptações tiram a briga familiar de uma disputa por poder, para inseri-los em situações que o público se identifique e encontre o tema shakespeariano mantido através dos séculos. Pois como fizera Shakespeare, o brasileiro com sua capacidade criativa criaram e recriam um novo ambiente para que os eternos amantes sigam “vivos” no imaginário contemporâneo e se encaixem na capacidade criativa do brasileiro.

2 DE *ROMEO AND JULIET* DE WILLIAM SHAKESPEARE AOS FILMES, O CASAMENTO DE ROMEO E JULIETA E MARÉ, NOSSA HISTÓRIA DE AMOR

Romeu e Julieta, de Shakespeare, é mais que uma tragédia de amor. Seu aspecto multifacetado faz com que seja uma obra, intertextual, inspiradora e de perfeita adequação, o que justifica o grande volume de traduções, adaptações, montagens teatrais e versões cinematográficas que dela foram produzidas.

Na trajetória da narrativa de Romeu e Julieta, que se inicia na Itália e chega à Inglaterra através da França, que fora utilizada por Shakespeare e inspira muitos outros autores a retomarem essa fascinante história de amor, por muitos séculos e chega até a contemporaneidade sem perder seu atrativo. Contribuindo com essas novas vozes textuais, situações modernizadas e construídas de acordo com a identificação contemporânea que, posteriormente a Shakespeare, tornou-se uma de suas obras mais populares.

Século após século, em função da mudança do *Zeitgeist* e do imaginário cultural, a narrativa shakespeariana renasce e, a cada novo nascimento, resquícios de seus hipotextos fazem com que a obra seja como sempre é vista: ponto de partida e chegada de novas construções. Como observado na visão da pesquisadora Anna Stegh Camati que expressa sua visão sobre a produção shakespeariana e aponta que a criação shakespeariana “marca um momento extremamente fecundo, e de inestimável importância na evolução e mudança do pensamento ocidental, instaurando ideias e conceitos que atravessaram séculos, e ainda não esgotaram seu prazo de validade” (CAMATI, 2008, p. 134). Assim o que presenciamos é que a história do mais puro amor, cativa, surpreende e instiga o

imaginário social, desta forma, nada mais justo do que o tema que move o imaginário social torne-se adaptável em variadas culturas.

A mais lírica das tragédias de Shakespeare é *Romeu e Julieta*. Embora existam várias especulações a respeito da data da composição, como fora citado na introdução deste estudo, é provável que a peça tenha sido escrita em 1596, data do início do período lírico de Shakespeare. A obra, hoje, torna-se molde, pano de fundo ou até estratégia de *marketing* para novas adaptações, quando cineastas recriam e se imbuem da temática shakespeariana para, de acordo com suas visões mundanas e situacionais, criarem um mundo novo para os nossos amantes, a história do doloroso, porém verdadeiro amor é o que leva às mais multifacetadas situações contemporâneas, nas quais o público aprecia um intertexto, uma apropriação que os coloca dentro de um mundo que surgira como um marco do período elisabetano e agora se torna tão próximo e identificável.

Observa-se que em *Romeu e Julieta*, Shakespeare mostra um novo mundo com a nova cosmovisão do Renascimento. Período este, que trouxera uma consciência pessoal do surgimento do homem moderno. Nesta época, o ser humano começa a destacar-se da natureza, o homem passa a ser o centro do universo, deixando de pertencer a um quadro bidimensional para adquirir relevo e profundidade em sua visão de si mesmo no mundo. Deus não é excluído, a força humana é que é desdobrada e libertada das amarras medievais.

O grande mestre dessas misturas de estilos e planos da realidade foi, sem dúvida, Shakespeare. O autor fez o sublime e o rústico, o trágico e cômico, o sobrenatural e o vulgar alternarem-se na mesma peça teatral. Contudo, o mais importante em sua obra é a dimensão humana de seus personagens. Os acontecimentos dramáticos de suas vidas já não vinham de fora do plano humano,

pois o homem passa a ser o herói de seu próprio destino, passa a não depender da vontade dos deuses.

Shakespeare mostra ao mundo que, existe novas possibilidade do ser humano lidar com essa nova realidade e múltiplas faces, fora e dentro de si mesmo. Para este homem do renascimento, que reconhece o papel de sua força pessoal na construção de seu próprio destino, podemos observar, então, que Shakespeare escreve um drama centrado no próprio devir humano e não na ordem religiosa, que vai do pecado original ao juízo final. Vemos que Deus não é abolido, mas a força humana é que se desdobra e vem para libertar o homem das formas medievais de pensamento. Entretanto esse desdobramento terá consequências, frutos de pensar e decidir com certa liberdade, o que Shakespeare apresenta em seu texto canônico, *Romeu e Julieta*, em que as ações impensadas geram todo o drama vivenciado por seus personagens.

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. Camati (2008, p. 134) nos relata que, “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”.

Posteriormente, mais de quatro séculos após a construção do texto que imortaliza a temática shakespeariana, novas produções, contemporaneamente, mexem com o imaginário do público. Cineastas e diretores têm a possibilidade de criar e recriar contextos para o tema shakespeariano. Os premiadísimos: *Amor, sublime amor*, em seu “original” *West Side Story* (1961), de Jerome Robbins e Robert Wise e *Romeo & Juliet* de Franco Zeffirelli de 1968, exemplificam esse

pensamento; dentre várias outras obras no cenário internacional e nacional são as obras que receberam grande apreciação do público e dos críticos, expressando assim a maestria de seus diretores pelo modo como conseguiram dar “nova luz” a uma obra conhecida de todos e muitas vezes recriada. Estas fabulosas produções fazem reviver o drama atemporal dos dois amantes.

Exemplos dessa diversificada reconstrução do tema shakespeariano são comuns em todos os territórios, no cenário nacional como será abordado no capítulo “Shakespeare abraçado”, encontramos uma série de reconstruções que encerraram o século XX com chave de ouro; logo após, o século XXI já se inicia, no cenário nacional, com Barreto e Murat, cujas adaptações da temática shakespeariana serão objeto de um estudo mais aprofundado, apontando a construção de novas versões contemporâneas que utilizam-se do pensamento shakespeariano de alterar a visão social que o rodeia e utilizam o tema célebre dos amantes, que se faz presente nas mais variadas faces da sociedade contemporânea para, assim como Shakespeare fizera em seu tempo, inserirem um novo casal em situações corriqueiras que levam os espectadores a refletirem ao apreciar, *O casamento de Romeu e Julieta* (2005) e *Maré, nossa história de amor* (2007).

Assim, no decorrer deste estudo observaremos que, como o filme, *Amor, Sublime Amor* (1961), que em sua construção apresentou grande aproximação ao seu texto-fonte shakespeariano. Barreto, em 2005 e Murat, em 2007, ao se apropriarem e recontextualizarem a trama shakespeariana fizeram uso de textos-fonte e secundários que remontam a Shakespeare, no caso de Murat, a inspiração fora ainda maior, tanto que apropria e constrói um texto de representação social contemporânea inspirado no tema e forma de *Amor, sublime amor* (1961); Bruno

Barreto utiliza o texto de Mario Prata, *Palmeiras, um caso de amor* e insere os personagens em um texto repleto de comicidade.

2.1 TRANSFORMAÇÕES DE GÊNERO E FORMA DO TEXTO-FONTE AOS TEXTOS-ALVO.

A história de *Romeu e Julieta* atravessou inúmeras transformações de gênero e forma como apresentadas anteriormente, desde as novelas de Salernitano, até à tragédia lírica eternizada por Shakespeare, que realiza a construção de uma poesia dramática transformando o sentido das matrizes utilizadas, criando um texto repleto de elementos do seu tempo.

Em *Romeu e Julieta*, Shakespeare utiliza a prosa como forma subordinada, uma vez que a poesia toma uma forma dominante em sua construção, 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 de Shakespeare. Maestria esta abordada por Heliodora (2004, p. 9) ao salientar que, “nada tão magistral quanto à redução do tempo da ação [...], durante os quais a intensidade da emoção e a brevidade do tempo impedem que haja algum esclarecimento salvador”.

Juntamente a esta capacidade de criação poética, para adequar a narrativa ao gênero dramático, Shakespeare faz a redução do tempo da ação da obra de Brooke, originalmente de nove meses, para intensos seis dias. Os amantes encontram-se no domingo, casam-se e passam a noite juntos na segunda-feira. Na terça-feira Romeu parte para o exílio. O pai de Julieta antecipa a data do casamento para quarta-feira. Julieta é encontrada desfalecida e é dada como morta. 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 Capuleto onde toma o veneno; em seguida, Julieta acorda e comete suicídio antes do amanhecer. Observamos que esta redução do tempo confere maior verossimilhança à narrativa, uma vez que permite a Shakespeare introduzir o motivo da precipitação e dos erros humanos. Como apresentado por Heliodora,

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. (HELIODORA, 2004, p. 10)

O amadurecimento do casal shakespeariano de forma tão rápida e as atitudes que por eles foram tomadas em prol da concretização da tão esperada união entre eles também é contextualizado nas apropriações contemporâneas que serão analisadas, tanto em *O casamento de Romeu e Julieta* (2005) quanto em *Maré, nossa história de amor* (2007) as precipitações humanas geram uma série de conflitos, pois, assim como os Capuleto e os Montéquio shakespearianos, as duas famílias dos jovens amantes não podem sequer pensar em um casamento em que as famílias se unam; em *O casamento de Romeu e Julieta* (2005), veremos que assim como seu texto “inspirador”: *Palmeiras, um caso de amor*, de Mario Prata, a união entre palmeirenses e corintianos, jamais seria cabível. “Romeu e Julieta” decidem, então, nesta adequação, esconder as “diferenças”, mas a farsa vai aumentando gradativamente, dando origem a situações inusitadas, que cada vez mais gerarão uma situação insuportável e que os leva a novas e inseguras mentiras,

até que os mesmos não suportem mais o peso destas e acabem por envolver-se em situações que os levarão a ir de encontro a seus pais e assumirem a inimaginável situação.

Esta produção fílmica nos revela situações cômicas que atrairão o gosto do público e farão com que a tragédia seja esquecida e somente as situações embaraçosas que trazem o riso ao público apareçam em primeiro plano, tomando o lugar do trágico, do suspense e do anseio por um final diferente, pois desta feita, o título já anunciou o que viria.

Já em *Maré, nossa história de amor* (2007), Montecchios e Capuletos são inseridos em uma rixa entre duas facções rivais que dominam o tráfico de drogas na comunidade da Maré, os amantes são separados por um ambiente de contínua violência, e encontram no grupo de dança da comunidade um refúgio para seus sonhos e a possibilidade de uma vida digna, longe da criminalidade. O filme adaptado de *Amor, sublime amor* de Wise e Robbins (1961) mantém a temática shakespeariana e transforma o jogo elisabetano em um musical, retratando um ambiente em que as práticas de dança são a única possibilidade de fascínio e liberdade para os amantes contemporâneos.

Seus atos e emoções encontram na dança um meio de satisfazer suas ânsias de permanecerem juntos; emoção esta, que levará nossos personagens a agirem impensada e ingenuamente ao, em uma atitude que nos remete ao texto-fonte, aceitarem a possibilidade de uma “fuga” de seus problemas, ao forjarem a morte do nosso atual Romeu, Jonathan, que acabará sofrendo juntamente com Analídia, nossa Julieta, uma consequência, jamais pensada dentro do plano da tão almejada liberdade para o casal.

Observaremos dentre inúmeras aproximações presentes nesta adaptação de Murat que assim como Shakespeare inclui mensageiros na narrativa dramática, Murat também o faz. De forma a diferenciar das versões anteriores, essa estratégia torna-se presente na peça shakespeariana, 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.

Na adaptação de 2007, a inserção de um mensageiro é uma marca forte inserida por Murat, ao encontramos Fernanda, a professora de dança da comunidade, tornando-se tão importante para o casal de amantes, a ponto de não só ser mensageira, como assumir o papel de celebrar o casamento entre Analídia e Jonathan em um armazém. Lá, eles fazem juras de amor mútuo, diante dos olhos de sua instrutora de dança, que os abençoa trazendo a esta nova ambientação uma nova roupagem ao que nos foi passado na obra de Shakespeare, na qual Frei Lourenço realiza o casamento entre Romeu e Julieta. Posteriormente é ela quem traz a hipótese de uma possível “fuga” para os sofrimentos do casal e quem envia um dos integrantes da escola de dança, ao encontro de Analídia para dar-lhe a notícia da falsa morte de Jonathan. Situação essa, dentre inúmeras outras atitudes inseridas no texto, nos remontam ao texto-fonte por intermédio da intertextualidade.

Desde o início destas novas escrituras, Barreto e Murat deixam claro em suas cenas iniciais que o que está por vir é um intertexto, as falas obviamente são adequadas ao público alvo, mas as cenas nos levam aos textos-fonte; Barreto inicia sua trajetória adaptativa com uma discussão entre torcedores de Corinthians e Palmeiras em um bar, em que suas falas acabam trazendo a ambiguidade usada por

Shakespeare, no início de sua obra ao trazer o “apelo sexual” representado pela espada usada pelos personagens inseridos no conflito inicial. Nessa representação, os criados estão armados de espadas e broqueis e fazem uso de um linguajar repleto de conotações sexuais. O mesmo acontece na adaptação de Barreto onde as palavras utilizadas para menosprezar e diminuir o adversário levam o espectador a uma referência ao texto shakespeariano.

Em *Maré, nossa história de amor*, o mesmo conflito é apresentado, e desta vez, o conflito gera-se em um baile *funk*, onde após alguns minutos de uma dança entre Jonathan e Analídia, no qual se apresentam em uma dança apaixonante, integrantes das facções rivais acessam o ambiente do baile e iniciam um conflito que nesta adaptação se concretiza em uma dança cheia de provocações, ameaças e tentativas de demonstrar quem tem mais poder, revolveres e passes de dança servem como estímulo e motivo de engrandecimento ou chacota do adversário, situações como estas acabam evidenciando o dialogo intertextual existente nesta adaptação com o seu texto-fonte *Amor, sublime amor* e a temática do texto shakespeariano.

Situações como estas levam o espectador, a cada cena, a se lembrar dos textos-fonte e mesmo aquele que só conhecera ou ouvira falar de Shakespeare a identificar tais cenas utilizadas a mais de quatrocentos anos e vê-las identificáveis e utilizáveis em um ambiente totalmente diferente, no decorrer das situações mencionadas em toda a construção das obras observamos que as falas não são passíveis de reutilização, porém as cenas em que os personagens se inserem, estas sim, sempre serão alvo e motivo de grande apreciação de novos cineastas, teatrólogos e do próprio público, como meio ou mecanismo de identificação da razão desta impossível ou difícil tarefa guerreada pelos jovens amantes.

Outro intertexto extremamente importante, que encontraremos nas adaptações de Barreto e Murat é o ponto apresentado por Camati, no qual a pesquisadora assevera que as mulheres em Shakespeare tendem a transcender os limites de sua condição dentro do sistema patriarcal e apresenta que 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 esta visão que temos da Julieta shakespeariana, o poeta reduz sua idade e retira o cunho pejorativo que a ela era atribuído. Shakespeare insere sua Julieta como uma moça determinada e fixa em seus objetivos. Camati aborda Julieta salientando que “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).

Com isso, Shakespeare valoriza a mulher, pois Julieta é quem rompe todos os laços com a família e a sociedade, traços que também foram característicos nas apropriações de Barreto e Murat.

Tanto, “Julieta”, nossa entusiasmada torcedora quanto Analídia, nossa Julieta da comunidade da Maré questionam a autoridade paterna e se recusam a seguir os mandamentos estruturantes do patriarcalismo, priorizando assim sua identidade pessoal em detrimento da social. Assim evidenciamos, na adaptação de Barreto e Murat a mesma valorização do feminino que Shakespeare fizera no seu tempo, mostrando no texto contemporâneo uma Julieta que luta e quebra todos os laços com a família e a sociedade, em prol da realização dos seus desejos de

mulher, vivenciando seus anseios e desejos. “Julieta”, em *O casamento de Romeu e Julieta*, discute com seu pai e sua mãe sobre uma escolha entre o “ato de agradar” a diretoria do time e agradar a sua escolha de filha e demonstra-se revoltada contra as escolhas da sua família e toma a atitude, vista por seu pai, drástica, de jogar a bandeira do Palmeiras na lareira. A jovem Julieta assume o risco de aceitar costumes e até veste-se sensualmente com uma camisa corintiana para agradar o seu amado, mesmo sabendo que se seu pai soubesse disso, ficaria extremamente revoltado, além de agir desde o seu primeiro encontro até a concretização do seu desejo de casar-se com Romeu sempre posicionando o seu desejo acima da autoridade ou desejo de seu pai.

Já Analídia, vive o dilema de ter seu pai preso e viver as convenções da comunidade, que não a deixa assumir o amor que ela sente. Situações em que nossas personagens deixam de lado a imposição familiar para encontrar a vontade de seus corações nos remetem ao gosto intertextual de manter focos que se inserem em um contexto de tamanha identificação contemporânea.

No tocante a Romeu, comparando-o às fontes anteriores, o jovem também se transforma ao conhecer Julieta. No início, mostra-se apaixonado por Rosalina e suas falas que seguem a convenção do amor cortês, o amor idealizado e reutilizado tantas vezes por vários autores. No entanto, a partir do momento em que conhece Julieta, sua fala se transforma e ele mostra-se capaz de inventar um novo discurso que se afasta do convencional, passando, assim, a externar o que realmente sente em prol da concretização do seu amor por Julieta.

Nossos contemporâneos “Romeus” sofrem a mesma transformação. Marco Ricca, nosso Romeu, na comédia romântica de 2005, em detrimento desse amor, finge ser palmeirense para conquistar o coração de sua Julieta, criando assim, uma

série de confusões com o futuro sogro. A mudança de atitude cria impasses que estabelecem tensões dramáticas e situações cômicas que guiam o desenrolar da história, sua atitude dissimulada em favor de uma agradável convivência com o futuro sogro e conquista do coração de sua amada, trazem ao espectador uma aproximação do texto-fonte à projeção fílmica em análise, ou seja, são situações como essas que começam a moldar os reconhecimentos dos espectadores sob as situações que remontam aos amantes shakespearianos.

Já, Jonathan, nosso “Romeu”, em *Maré, nossa história de amor*, não se desfaz das atitudes e pensamentos iniciais, porém luta contra a sua própria família para ficar com a sua amada, suas atitudes que por hora eram a de um comum habitante da comunidade da Maré, tornam-se a de um amante que fixa seus interesses e age com o intuito de realizar o seu anseio de poder permanecer ao lado de sua amada, como fora o Romeu shakespeariano que alia sua vontade de uma nova vida, ao amor de sua amada, levando-o as mais impensáveis e encorajadoras atitudes. Como nos relata Castro e Araújo,

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)

Contudo, podemos então acreditar que Shakespeare ao abordar um tema tão identificável a todos os integrantes de uma sociedade, o amor entre dois indivíduos, ele demonstra e consegue eternizar que ele não era só de seu tempo,

porém de todos os tempos, situações como estas que envolveram nossos personagens contemporâneos fazem parte de uma infinidade de habitantes não só de um país, mas sim universal; no enredo da história shakespeariana desde suas primeiras aparições até as mais contemporâneas, algum foco de extrema identificação com o público alvo acontece.

Brooke inseriu os amantes desobedecendo aos pais e sendo castigados, Shakespeare retira o foco moralizante, atualiza a narrativa e conta a história sob outro enfoque, subvertendo a moral tradicional. Barreto e Murat inserem os personagens em um contexto social que mexe e transforma o imaginário social; nestas novas roupagens, o casal consegue o tão almejado casamento, sobrepondo-se à rivalidade imposta pelos times de futebol, abordada por Barreto, já Analídia e Jonathan não tiveram artifícios suficientes para derrubar a violência e intriga gerada pelo tráfico da comunidade da Maré, indiciando assim, que por mais forte que seja o desejo de superar as adversidades, nem sempre conseguem vencer as adversidades da força social que os rodeia, como o apontado por Murat.

Barreto insere nossos amantes em uma comédia romântica que, remonta uma paixão nacional, o futebol, e leva inúmeras pessoas ao delírio e nesta apropriação a rivalidade familiar que causa as mais variadas situações de medo, angústia e, por fim, nesta adaptação, são beneficiados com o mais recompensador casamento; Murat reestrutura o teatro elisabetano à comunidade humilde da Maré, o conflito familiar por poder, aqui se insere em um problemático e violento conflito entre duas facções rivais, que determinam as fronteiras da comunidade. Fronteiras essas, que limitarão o contato entre o casal. Murat atualiza a trama e faz com que o espectador se identifique com o contexto de dificuldade que os personagens são inseridos; as ações ingênuas dos amantes, levados pelo desejo mútuo de felicidade,

insere novamente o texto-fonte, os amantes não merecem esse “castigo”, mas a intolerância da rivalidade aqui instaurada os leva ao mesmo final trágico shakespeariano.

Assim essas novas adaptações trazem o conflito social e familiar que vivem milhares de pessoas, da mesma forma que Shakespeare fizera em seu tempo ao submeter a sociedade a uma reflexão sobre as brigas entre famílias, bastante comuns em sua época, e mostrar um novo mundo na sua tragédia lírica, Barreto e Murat o fazem ao adaptar e construir um novo espaço para os amantes, Romeu e Julieta.

Toda construção cultural tem um foco a seguir e dentro do panorama social, diretores e cineastas inserem elementos da cultura popular em suas peças com o intuito de aproximar, ao máximo, o público de sua obra, Shakespeare escrevera suas peças sempre incluindo elementos da cultura de seu tempo, inserindo personagens, ações e linguagens adequadas e marcantes para entreter o público, *Romeu e Julieta* não fugiria à regra; o dramaturgo traz personagens do contexto popular para sua narrativa como a ama de Julieta e também o personagem Frei Lourenço que trazem traços da cultura popular, no caso do Frei Lourenço traz a tradição popular, com o uso da poção feita com ervas para Julieta ao ver seu sofrimento em não querer se casar com outro a não ser Romeu, assim o Frei insere em suas falas do Ato IV, Cena I que:

FREI LOURENÇO – Pára, filha; vislumbro certa esperança que reclama uma execução igualmente desesperada como desesperado é o que desejamos evitar. Se tens suficiente força de vontade para tirar-te a vida, a fim de não te casares com Páris, talvez te arriscasses a um simulacro de morte para evitar tal desonra, tu que combates a morte para dela escapar. Se te atreves, eu te darei um remédio.

JULIETA – Oh! De preferência a casar com Páris, mandai-me que me arroje do alto das ameias de longínqua torre, ou ande por caminhos infestados de ladrões, [...]

FREI LOURENÇO – Escuta então. Volta para casa, mostra-te alegre e dá teu consentimento em casar com Páris. Amanhã é quarta-feira, procura ficar só, à noite, em teu quarto, não deixando que a ama durma contigo. Quando estiveres na cama, toma esse frasco e bebe até a última gota deste licor destilado. [...] tudo dará aparência de que está morta. E assim permanecerá quarenta e duas horas, despertando depois como de um plácido sono. [...] nesse ínterim, antes que acordes, Romeu será informado por cartas minhas de nosso plano e voltará. Ele e eu velaremos juntos o teu despertar [...]. (SHAKESPEARE, 2007. P.91-92)

Shakespeare, atento ao que o público gostaria de apreciar, insere o Frei em um momento que muitos gostariam de ser ajudados desta forma, como citado anteriormente, é este tipo de inserção que faz com que os personagens shakespearianos sejam quase humanos, apropriar-se de temas e elementos da cultura popular, adaptar e inserir em suas peças, ao gosto da plateia, elementos e personagens para divertir o público e trazendo ao palco o mundo dos homens e do Renascimento como inserido anteriormente, é o que leva o texto shakespeariano a atrair a construção de tantas adaptações.

Nossas adaptações contemporâneas não deixam este pensamento de lado, uma vez que, tanto um quanto o outro, utilizam-se e apropriam-se de temas atuais e que mexem com o emocional contemporâneo para inserir a atualizável trama shakespeariana, levam os espectadores ao encontro de Romeu e Julieta em situações diárias e conflituosas, como a torcida fanática por um time de futebol, considerada uma das maiores e discutíveis paixões de um povo, principalmente o brasileiro; também ao inserir os personagens em uma zona de tamanho conflito, medo e insegurança, alcançam um público enorme que também se identifica com toda essa situação de impossibilidades.

Assim, podemos alicerçar as comparações intertextuais presentes nesta pesquisa entre a temática eternizada por Shakespeare e os textos-fonte utilizados

por Barreto, com *Palmeiras, um caso de amor* e Murat, com *Amor, sublime amor*, ao adaptarem contemporaneamente a dificuldade encontrada pelos amantes para permanecerem juntos, sabendo que o tempo passou, mas o foco e o pensamento atual continuam os mesmos, como o salientado por Barbara Heliodora:

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, 2004, p. 131)

Os amantes contemporâneos também sofrem a ação desta “estrela má”, ou seja, o ódio entre os pais de Romeu e Julieta, agora, é transportado para a rixa entre dois times de futebol, na versão de Barreto e para o intenso impasse gerado pela disputa de território e tráfico de drogas da favela da Maré, inserido por Murat; e todas as ações que se desenrolam nestas intertextualidades ou apropriações contemporâneas, as ações comandaram as emoções, destino fora gerado por suas atitudes e se o fim fora trágico ou não, suas atitudes comandaram esse encerramento; passaram os dias, as noites, os séculos; porém os sentimentos continuam os mesmos quando se fala em paixão; pensa-se com o coração e a razão acaba sempre de lado, terminando tudo como fora ou não almejado.

É este o caminho trilhado dentro das mais variadas adaptações do texto-fonte shakespeariano, tema este que nos próximos capítulos será abordado, buscando um entendimento temporal das mudanças ou transformações ocorridas no texto shakespeariano no decorrer do século passado e início deste século nas

construções culturais brasileiras que utilizaram a temática shakespeariana como texto-fonte ou secundário.

Como exemplificação desta viagem temporal que será construída no decorrer desta pesquisa, com a análise das adaptações contemporâneas de Barreto e Murat, temos algumas imagens do texto-fonte das adaptações que serão estudadas como os personagens Richard Beymer e Natalie Wood do filme *Amor, sublime amor* (1961) (figura 1), encenando a cena do balcão em uma nova roupagem reafirmando o final trágico shakespeariano que servirá de texto-fonte para a adaptação contemporânea de Murat que traz Cristina Lago e Vinícius D'Black (figura 2), com uma inserção social e a apresentação de um personagem que tem a típica cor brasileira.

As atualizações acontecem sempre em prol da maior acessibilidade e reconhecimento do público alvo com a projeção fílmica em destaque que alicerça seu diálogo intertextual não somente com o texto shakespeariano, mas também com o premiado *Amor, sublime amor*, apresentando ao espectador uma versão fílmica repleta de músicas e cenas que são corriqueiras no cenário nacional e que mexem com o imaginário popular; logo após, teremos na versão fílmica de Barreto (figura 3), uma imagem que trará ao espectador a representação do que a transposição do tema atualizado por ele, uma comédia romântica encenada por Marco Ricca e Luana Piovani, apresenta ao espectador ao “tomar” o lugar do final trágico shakespeariano criando assim uma comédia em que os “amantes” contemporâneos se envolverão com o intuito mútuo de concretizarem o tão almejado enlace matrimonial.



Fig. 1 - “cena do balcão”
Fonte: *Amor, sublime amor*.



Fig. 2 - olhar apaixonado
Fonte: *Maré, nossa história de amor*.



Fig. 3 - jantar com os sogros
Fonte: *O casamento de Romeu e Julieta*.

Como demonstrado nas figuras acima, vemos que o amor “impossível” pela circunstância da época, imposta neste momento por uma briga entre duas famílias, aqui em nossa viagem temporal, que terá uma análise mais aprofundada em duas adaptações contemporâneas, encontraremos os personagens shakespearianos colocados em uma comédia romântica, construída e apreciada em 2005, nesta nova realidade, Romeu e Julieta tornam-se “felizes para sempre”, como denuncia o título da obra, “*O casamento de Romeu e Julieta*”; desta feita, nossa “briga” não se instaura somente na rivalidade entre duas famílias por poder, mas sim por uma disputa entre dois times de futebol, que desta vez é a razão do nosso embate familiar (figura3).

Já no filme *Maré, nossa história de amor*, de 2007, o que se aprecia como uma intertextualidade ao texto canônico shakespeariano é a representação de um dialogo intertextual com *Amor, sublime amor* ao recriar-se um musical que apresenta a realidade social brasileira em que uma “rixa” entre facções rivais de uma favela, a favela da Maré, torna-se o palco desse novo dilema como indicado no título dessa nova realidade: *Maré, nossa história de amor*.

Neste contexto, Murat nos apresenta o conflito gerado pelo tráfico de drogas na comunidade e o conflito que ele gera para os habitantes, as divisões territoriais, filosóficas e a busca por um território e poder maior na comunidade são os fatores que levarão ao conflito que culminará na impossibilidade da concretização do amor entre os contemporâneos amantes (figura 2).

Cenas célebres como a do conflito inicial entre os criados dos Montecchios e Capuletos; o baile, com o encontro dos amantes; a cena do balcão e a trágica cena do suicídio são sempre remontadas com o intuito de levar ao espectador a maior aproximação possível ao texto-fonte, até o desejo de Frei Lourenço é recontextualizado, podemos pensar que até mesmo um final feliz fora inserido neste processo adaptatório almejando concretizar o que Frei Lourenço dissera a Romeu ao repreendê-lo por apaixonar-se tão breve e intensamente por Julieta e deixar sua admiração por Rosalina. O que nos parece denunciar o desejo de que esse amor transformasse as desavenças familiares em união ao dizer no Ato II, cena III da peça o que seu novo amor poderia acarretar.

FREI LOURENÇO – Oh! Ela bem sabia que teu amor lia de cor, sem haver aprendido a soletrar. Mas, vem jovem inconstante, vem comigo. Ajudar-te-ei por uma razão: esta aliança pode ser proveitosa, mudando em puro afeto o rancor de vossas famílias.

ROMEU – Oh! Partamos! Importa-me agir depressa.

FREI LOURENÇO – Sábia e calmamente, pois quem muito corre pode cair. (*saem*).
(SHAKESPEARE, 2007. P.59)

Assim, estas reconstruções textuais e cinematográficas reinstauram o que Shakespeare já nos denunciava, como encontraremos nas análises posteriores. A busca dos textos adaptados é recriar um cenário e contextualizar

contemporaneamente o que já aguçava o imaginário cultural há mais de quatrocentos anos; Barreto transforma e concretiza o desejo de Frei Lourenço em sua comédia romântica, Murat traz o mesmo final trágico, utilizando uma roupagem social para o texto apropriado, concretizando assim, impulsionados pelos mesmos anseios e intensidades dos acontecimentos da narrativa shakespeariana, que levaram ao mesmo final trágico os amantes contemporâneos.

Desta forma, a intertextualidade expressa pelas situações envolventes e indicadoras dessa nova roupagem de seus textos-fonte nos fará sempre renovar o pensamento do trabalho de Shakespeare e entender o seu desejo de mostrar a sua visão de mundo para o período que viveu, e que de tal maneira, até hoje, perdura como inspirador de novas criações para o imaginário cultural mundial, desde o milenar teatro, ao contemporâneo cinema. Passagem esta, que quando estas novas versões se concretizam, alicerçam suas escrituras sobre cenas marcantes do texto-fonte shakespeariano para que, ao serem apreciados, tragam o mais breve possível ao seu espectador, o reconhecimento do seu intertexto.

3 SHAKESPEARE “ABRASILEIRADO”

É necessário salientar que as adaptações fílmicas provenientes da história de Romeu e Julieta são, em sua grande maioria, versões baseadas em Shakespeare. Entretanto, elas também se valem de fontes matriciais de outras versões fílmicas, conforme poderemos verificar neste capítulo.

Dentre as inúmeras adaptações de *Romeu e Julieta* feitas para o cinema brasileiro no século XX e início do século XXI, podemos encontrar, alicerçando a pesquisa em um estudo feito por Marcel Vieira Barreto Silva, intitulado *Romeu e Julieta no cinema brasileiro: adaptações, apropriações e intertextos* (2009), onde o pesquisador apresenta uma paródia da cena do balcão realizada em 1923 por Generoso Ponce, coprotagonizada por sua esposa que embora, hoje, o filme esteja perdido, ainda é citado pela Enciclopédia do Cinema Brasileiro (MIRANDA; RAMOS, 2000, p. 161). Um filme curto denominado *Romeu e Julieta*, capturado em 35 mm, em preto e branco, no Rio de Janeiro, sendo a primeira criação brasileira embasada no tema shakespeariano (SILVA, 2009, p. 2).

Esse tipo de adaptação de cenas famosas da literatura representou uma importante maneira de o cinema alcançar o prestígio das artes consagradas para, com isso, ter acesso às plateias para quem o teatro shakespeariano representava um dos ápices da cultura. Este foi o “primeiro” passo no cenário nacional, nas adaptações do texto shakespeariano que viria a ser sucedido por muitas outras formas de recontextualização.

Posteriormente, Silva apresenta em sua análise, o filme *Carnaval no fogo*, de Watson Macedo, de 1949, onde Oscarito se junta a Grande Otelo, para

apropriarem-se de uma obra clássica para com os fins cômicos da chanchada para recriarem uma cena célebre, a cena do balcão. (2009, p. 2)

Oscarito, encenando Romeu e Grande Otelo, travestido de uma Julieta loira, constroem uma atuação nitidamente exagerada, com os braços abertos de Romeu e o peito contrito de Julieta. O texto utilizado por eles é cheio de trocadilhos e sutilezas, que tem como função uma alusão a fatos culturais do período, almejando assim, trazer o duplo sentido característico do humor. Anos depois, em 1961, outra chanchada, *Um candango na Belacap* (dir. Roberto Farias, 1961), também com Grande Otelo no elenco, formando dupla com Ankito, constrói uma referência direta a *Carnaval no fogo* (1949) e nos remonta novamente a estes trocadilhos vocabulares que já foram marca da escrita shakespeariana (2009, p. 4).

Versões estas, que nos remontam a tessitura de escrita de William Shakespeare que, como sabemos, sua leitura requer atenção e perspicácia, pois seu vocabulário é riquíssimo de neologismos, dando sentido novo às palavras já existentes; enfim, carrega suas frases com uma ambiguidade inimaginável, duplos sentidos fazem com que o texto shakespeariano propicie hoje, assim como fora em seu tempo, um pensamento e uma forma de adaptação cada vez mais atrativa. Em muitos casos, um dos sentidos alternativos tem apelos sexuais, que muitos editores, em épocas mais recatadas, não se atreveram ou não puderam explicar.

A alteração no sentido do texto-fonte também foi uma das construções em que o adaptador mostrou sua intromissão pessoal sobre o texto adaptado; em 1960, uma paródia escrita por Carlos Alberto de Nóbrega, um especial para a Rede Record televisão, encontramos uma paródia atuada por Ronald Golias e Hebe Camargo que descarta o sentido trágico do texto-fonte shakespeariano e transforma-o em uma comédia por excelência; o objetivo era aproveitar o lado cômico de Golias

e fazer o público rir. A repercussão desta paródia de *Romeu e Julieta* foi e é tão grande que, a rede Record a reprisa com frequência. Ironicamente, por causa da paródia de Carlos Alberto de Nóbrega, a imagem que muitos têm da famosa peça shakespeariana é aquela que associaram a paródia encenada por Golias.

Desta forma percebemos que os filmes criam o dialogo intertextual entre todos os que o antecederam, não mantendo ligação apenas com a tradição, mas também com Shakespeare. Observamos que a relação entre as adaptações brasileiras e Shakespeare se constrói por produtos culturais ligados ao imaginário da cultura brasileira.

Na composição da história, percebe-se apenas a manutenção de algumas cenas marcantes da peça, como o embate inicial entre os criados Montequios e Capuletos, a cena do balcão, a da festa e a da morte do casal que são marcantes no texto-fonte. O ponto principal da trama, mesmo que ressignificada, recontextualizada em outros contextos, como a briga entre os pais dos jovens apaixonados, que interfere no relacionamento, pode se tornar conflito de classe, de grupos rivais do tráfico ou de torcidas de futebol. O desejo de Romeu e Julieta de ficarem juntos é adaptável em muitos contextos, além da inserção de elementos da cultura popular que pode ser encontrada em todos os cantos do globo terrestre.

Segundo Silva, a primeira obra a adaptar, o texto completo da peça e recontextualizar o enredo de *Romeu e Julieta* data de 1979 e, na verdade, um produto híbrido: chamado de *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, que foi um especial feito para a TV Bandeirantes a partir da peça teatral homônima e, em seguida, lançado no cinema e posteriormente em VHS (2009, p. 5).

Desta forma, podemos perceber o grau de adaptabilidade em que a obra shakespeariana pode ser inserida: das histórias em quadrinhos, para o teatro,

posteriormente, para a televisão e, por último, para o cinema. A adaptação, nesse sentido, segue o caminho que em muito define as escolhas a partir das quais os produtos são recriados em meios diferentes: o sucesso de uma obra impulsiona sua adaptação, que impulsiona outra e outra e, assim, sucessivamente.

Nesta perspectiva, é importante enfatizar que a adaptação do filme *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, embora seja mediada pelos quadrinhos, depois pela peça de teatro, pelo especial de televisão e, posteriormente, pelo cinema, mantém muito presente a narrativa shakespeariana que lhe serviu de fonte, inserindo na imagem, inclusive, a materialidade do livro *Romeu e Julieta*. Os personagens têm consciência da encenação em que se encontram, sabem de Shakespeare e do texto-fonte.

Após as adaptações em forma de chanchadas, cômicas e até mesmo uma história em quadrinhos o cenário teatral brasileiro é apresentado com uma nova adaptação da temática shakespeariana, desta vez, no próprio palco teatral, uma encenação do Grupo Galpão, de Minas Gerais, em 1992, com direção de Gabriel Villela. Encenação que inicialmente era nas ruas e, posteriormente, adaptada para o palco, recuperando o caráter popular do teatro shakespeariano. Ao adaptar a peça colocando-a no cenário e contexto social atual, o sentido da mais conhecida história de amor da humanidade, a partir da concepção de Gabriel Villela e do Grupo Galpão, transpôs a tragédia dos dois jovens apaixonados para o contexto da cultura popular brasileira. Esse conceito sustenta todo o espetáculo, especialmente na figura do narrador, que rege toda a ação com uma linguagem inspirada em Guimarães Rosa e no sertão mineiro. Essa peça, hoje, é reconhecida mundialmente e já fora encenada até mesmo nos palcos do “mestre-adaptado”, Shakespeare.

Da tragédia original de *Romeu e Julieta* que eternizou a temática shakespeariana, para a comicidade brasileira que se apropria desta temática, encontramos algumas obras que se fizeram de importantes no cenário cultural brasileiro, levando o público a uma nova forma de ver a tragédia se construir; logo após as encenações do grupo galpão, em 2003, Silva ressalta que o filme *Didi, o cupido trapalhão*, com direção de Paulo Aragão e Alexandre Boury, novamente adaptará a trama de *Romeu e Julieta* recontextualizada. (SILVA, 2009, p. 7). O que na verdade acontece é uma estratégia de *marketing*, que na verdade não se finda qualitativamente, pois o que apreciamos é uma ou outra consciência dramática ou alusão ao tema shakespeariano, acreditamos que nesse aspecto, as adaptações apresentadas e as que ainda apresentar-se-ão deveriam manter uma busca, cultivar a consciência de que o tema shakespeariano perpassa a história e é digno de respeito pelo título que lhe é atribuído, um cânone.

No ano seguinte a *Didi, o cupido trapalhão*, Silva (2009) apresenta o lançamento do filme *O casamento de Romeu e Julieta*, dirigido por Bruno Barreto, que se inspira no livro *Palmeiras, um caso de amor* de Mario Prata e constrói uma consciência dramática em seus personagens voltada para a temática shakespeariana, utilizado o texto canônico shakespeariano, *Romeu e Julieta* como texto secundário de sua criação e desta vez, sim, construindo uma versão cinematográfica que coloca o texto shakespeariano no lugar que lhe é digno. (SILVA, 2009, p. 9). Construindo um diálogo intertextual que será analisada de maneira mais aprofundada, no capítulo: “*O casamento de Romeu e Julieta* (2005), de Bruno Barreto, o cômico na trama shakespeariana”. Que analisará a tragédia shakespeariana retratada através de uma comédia romântica.

Nesse estudo sobre as adaptações do texto shakespeariano através do tempo, no cenário nacional, temos dois filmes recentes citados por Silva (2009) que findam as apropriações contemporâneas do tema shakespeariano: *Maré, nossa história de amor* com direção de Lúcia Murat, lançado em 2007, que será objeto de estudo no capítulo: “*Maré, nossa história de amor* (2007), o cânone shakespeariano inserido em uma realidade social”. Nesta perspectiva de adaptação contemporânea e embasamento e adequação à realidade é que encontramos o musical: *Maré, nossa história de amor* que se remete a *Amor, sublime amor*, ou *West Side Story*, dirigido por Robert Wise e Jerome Robbins, de 1961, ambos por se tratar de musicais e também adaptações de *Romeu e Julieta*. E por fim, *Era uma vez...* Sob a direção de Breno Silveira, lançado em 2008. A história de *Romeu e Julieta*, desta vez, será inserida nos conflitos sociais das favelas do Rio de Janeiro; construindo, desta maneira, a inserção de *Romeu e Julieta* em uma realidade social brasileira que, a cada dia, é mais próxima de cada um dos espectadores destas novas versões fílmicas.

A partir desta viagem por algumas adaptações do último século de adaptações da obra shakespeariana, podemos verificar que o cinema, apropriando-se e adaptando *Romeu e Julieta*, nos leva ao pensamento apresentado por Yuri Lotman de que, “o cinema é considerado por natureza uma arte das massas” (p. 11). Afirma ainda que de acordo com Lotman “Um filme é [...] uma estrutura com vários níveis onde cada um deles se organiza com diferente grau de complexidade. Os espectadores, diversamente preparados, ‘captam’ níveis semânticos diferentes” (LOTMAN, 1978, p.164).

Esse fato pode ser constatado pelo diálogo intertextual presente nos filmes, musical, teatro e gibi apresentados anteriormente, em relação à obra clássica de

Shakespeare. Ou seja, as adaptações surgem como uma nova leitura de um texto, que obviamente será diferente do seu texto-fonte, mantendo apenas características do “original”.

A intertextualidade abordada nas adaptações brasileiras mostra que as personagens, através do amor, em algumas adaptações, puderam acabar com antigas rixas, questionando a realidade e invertendo os fatos. Assim, na obra shakespeariana, a terrível história de amor, marcada pela morte e a permanência do ódio de seus pais, que somente com o trágico fim de seus filhos tiveram consciência de seus atos, aqui vemos que é possível inverter a história, com um filme, no qual o amor vence e acaba unindo as famílias antes rivais, como podemos reviver as histórias sendo contadas em outro contexto, realidade ou com outra forma de se ver as coisas. Forma esta, que nos próximos capítulos será abordada mais aprofundadamente, com uma comédia romântica, em que nossos amantes se constroem de uma paixão nacional e outra em que a realidade brasileira é demonstrada pelos personagens que sofrem com a rivalidade entre traficantes de drogas em uma comunidade violenta e cheia de contradições.

Após esta incursão sobre várias formas de adaptação da obra shakespeariana no cenário nacional, entendemos o que alguns críticos teatrais nos apresentam ao abordar adaptação, quando afirmam que a adaptação de um texto teatral é uma criação que inclui cortes substanciais de cenas e falas, muita alteração da língua e, geralmente, alguns cortes e vários acréscimos importantes. Para nós, em face das adaptações em análise, adaptação é um texto que, em seu processo de reescrita, será palco de mudanças significativas, de tal maneira que se diferencie do texto inicial, uma vez que as modificações, em sua forma e/ou no seu sentido, serão perceptíveis. Terá como objetivo atingir um público específico, entretanto pode vir a

expressar o pensamento do adaptador. Contudo, esta adaptação manterá uma estreita relação com o texto inicial, podendo ser associada a ela a qualquer momento.

Exemplos deste pensamento são os que veremos ao analisar duas adaptações contemporâneas de *Romeu e Julieta*, que apresentaram ao público alvo uma nova roupagem e a visão de cada adaptador ao contextualizar os amantes shakespearianos em duas versões que apresentam situações presentes no contexto brasileiro. *O casamento de Romeu e Julieta* (2005) e *Maré, nossa história de amor* (2007), exemplificam, onde cada autor adaptador fez suas inserções e externou as suas ânsias em trazer ao público um texto canônico inserido e reestruturado de acordo com suas visões, sem deixar de lado aspectos importantes do texto-fonte.

4 O CASAMENTO DE ROMEU E JULIETA (2005), DE BRUNO BARRETO, O CÔMICO NA TRAMA SHAKESPEARIANA

Assim que o amor entrou no meio, o meio virou amor. O fogo se derreteu, o gelo se incendiou, a brisa que era um tufão, depois que o mar derramou depois que a casa caiu, o vento da paz soprou. (BARRETO, 2005)

O casamento de Romeu e Julieta é uma comédia romântica brasileira, de 2005, que utiliza como texto-fonte do roteiro do filme, o livro *Palmeiras, um caso de amor* (2005), de Mario Prata e tem como fonte secundária *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, o filme retrata as mais diversas situações em que Marco Ricca, torcedor fanático do Corinthians e Luana Piovani, apaixonada palmeirense, interagem.

Ambos, Ricca e Piovani, atuarão no papel de Romeu e Julieta. As duas famílias dos jovens amantes, assim como aconteceu com os Capuleto e os Montéquio shakespearianos, não podem sequer pensar em um casamento entre palmeirenses e algum torcedor do time rival, um corintiano, em face da rivalidade existente entre ambos. Na verdade, o diretor Bruno Barreto fará da tragédia de Shakespeare uma comédia romântica com o viés de uma das paixões nacionais mais fervorosas, o futebol. Para isso, utiliza-se de todas as confusões do seu texto-fonte, onde Mario Prata insere Romeu e seu Sogro Baragatti em cômicas situações, como o fato de ele concordar com o sogro em não aceitar o casamento de Riane com um são paulino, mesmo ele sabendo que também não é torcedor do Palmeiras, apontado no trecho:

- Estava te testando, rapaz! – coloca a mão no ombro da filha. – Um bom rapaz! Sim, porque essa aqui me namorou um são paulino...
- Não começa, Baragatti! - Implorou Dona Isabella.

- Isso vai longe - sentenciou Riane.
- Sim, Romeu! – imagina se a minha filha se casa com um são paulino! E o pior é que ela namorava naquela época em que o São Paulo foi até bicampeão mundial, título que vamos pegar esse ano.
- Com certeza! - Disse eu.
- Porque eu parto do seguinte raciocínio... Se ela se casa com um são paulino...
- Pai...
- ... o cara vai querer que o filho dele...
- E meu.
- Seja são paulino. É o caminho natural da vida. Veja aqui em casa: tudo palestra !!! E então, percebe, Romeu? Ia ter um neto são paulino, cazzo! (PRATA, 2005. p. 20-21)

O texto inspirador de *O casamento de Romeu e Julieta* escrito por Mario Prata tem como personagem principal o corintiano Romeu, citado acima, que finge ser palmeirense para conquistar a filha de Baragatti, Riane. Mario Prata ao escrever sua obra abusa da ironia e faz com que o leitor dê gargalhadas com as situações vividas por Romeu.

Ironia esta, que também é apresentada no filme de Barreto. O cômico tomará o lugar da tragédia do texto-fonte que dá nome ao filme, o texto shakespeariano também servirá de elemento de construção da obra, os personagens no decorrer do filme darão indícios dessa utilização, além do uso de cenas marcantes do texto-fonte e da temática shakespeariana que foram utilizados. Talvez, Barreto tenha utilizado o texto shakespeariano como uma estratégia de *marketing*, uma forma de levar o público ao cinema com uma curiosidade maior para descobrir o que aconteceu aos amantes shakespearianos e quais artifícios foram utilizados por eles para chegar ao tão almejado casamento.

No filme, não fora deixado de lado o drama que envolve os personagens, porém, as situações que os rodeiam tomarão um caminho diferenciado. Como

anunciado no título do filme, o tão almejado casamento acontecerá, porém, enquanto este não acontece, a cada nova atitude das personagens principais a ambiguidade das falas e as atitudes inusitadas levarão o público ao riso, que agora toma o lugar da “aflição” e o desejo de ver um final feliz para o casal, concretizar-se.

Na obra de Mario Prata, encontramos Romeu articulando todas as suas atitudes em prol da conquista de sua amada, mesmo não sabendo “nada” da paixão futebolística dela, ele se informa e faz de tudo para que ela o veja como um apaixonado palmeirense. Como ele mesmo analisa em um de seus pensamentos de como valeria a pena tudo isso que ele estava passando.

Não dormia. E se os meus amigos – os meus amigos corintianos – soubessem? Mas a Riane valia a concentração. Eu havia invadido a grande área. A bola estava no pé certo. Olho para o gol. O goleiro Baragatti abre os braços. Não posso errar o chute. Na galera, a Riane torce por mim. Acho. Quero. (PRATA, 2005, p. 21-22)

Desta forma, encontramos um Romeu apaixonado e sem receio de agir para conquistar sua amada, fato que o casal, Romeu e Julieta, na adaptação de Barreto irá interagir, as situações que levarão o espectador a se identificar com uma das mais conhecidas tragédias amorosas, que agora tomará, além de um rumo diferente para o seu final, terá o riso fazendo o espectador atentar-se ao filme.

O filme nos revela situações cômicas que caem no gosto do público e faz com que a tragédia seja esquecida e somente as situações embaraçosas que trazem o riso ao público apareçam em primeiro plano. Situação esta, que nos remetem ao Renascimento, que já utilizara o riso como recurso de construção de vários autores. Durante este período, o riso adentra no âmbito da grande literatura e da ideologia superior, por influência de alguns autores, como Rabelais, Cervantes, Bocaccio e Shakespeare, que é um dos textos utilizados por Bruno Barreto.

Desta forma, observamos que o riso vem a ser uma mistura do oficial e do não-oficial, que vale tanto quanto o sério, servindo para exprimir diferentes concepções, as quais revelam uma suposta verdade sobre o mundo, sobre a História e porque não sobre o homem. O riso possui uma significação regeneradora, positiva e criadora, tornando-se a expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica da época.

Barreto insere os amantes shakespearianos em uma trama repleta de atitudes que, antes do esperado resultado, gera um clímax no qual o espectador pode inferir e de acordo com seu conhecimento de mundo, criar as suas conclusões, Barreto apresenta Romeu e Julieta cada vez mais apaixonados um pelo outro, mesmo Julieta sabendo da paixão futebolística de seu amado, o mesmo que apresenta Mario Prata, ao apresentar o seu Romeu deixando os seus conceitos de lado para assumir seu amor por Riane, como citado por ele no trecho abaixo.

Na cama, pela primeira vez, eu e a Riane. Não foi uma goleada, confesso, mas um jogo de estudos. Tanto no primeiro quanto no segundo tempo. Eu olhava aquele corpo nu em seus mínimos detalhes. Procurava um defeito, e não achava. Riane era perfeita dentro dos seus 31 anos. Eu estava apaixonado. Eu estava apaixonado por uma palmeirense. Logo eu, que nem comia carne de porco. (PRATA, 2005, p. 23)

Barreto então constrói cenas em que os personagens interagem com momentos inusitados em que a mentira ou a criatividade os permite continuar com as farsas criadas para que consigam permanecer juntos, como no trecho acima onde Romeu assume não ter sido uma “goleada”, na adaptação de Barreto o primeiro encontro amoroso entre o casal também não tem grandes acontecimentos, tudo por causa de alguns adereços palmeirenses no quarto de Julieta. Cenas como estas, não levam Romeu e Julieta ao riso, porém o espectador é que vê em seu

semblante um sorriso gerado pelas situações que cada vez tornam-se mais complicadas para as personagens. Podendo assim, o espectador observar o gosto brasileiro pelo riso que já fora utilizado por Mario Prata e reutilizado por Barreto em sua versão fílmica. Neste momento leva o espectador a encontrar uma nova forma de se ver o texto shakespeariano que passa por uma carnavalização.

Carnavalização que apresenta um dos aspectos populares, enquanto festividade, mais atraentes ao público com apresentado por Bakthin (1999) que formula sua teoria da carnavalização, onde há a inversão do tradicional, desta forma, fazendo oposição ao tom sério, que propiciam um entendimento do que se passa na versão de Barreto, quando assimilamos o que Bakthin apresenta sobre carnavalização, para Bakthin,

[...] o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. (BAKTHIN, 1999, p. 6)

Então, este riso que media a história construída por Barreto, nada mais é do que a representação da realidade dos personagens, situações que todo espectador, possivelmente já vivenciou. Desta forma, ao apropriar-se e adaptar o texto canônico shakespeariano e situá-lo em meio a uma paixão nacional fazendo com que a tragédia que media e acaba acarretando o final trágico do texto shakespeariano, torna-se aqui em uma comédia romântica que se utiliza do “riso” para realizar o que o espectador almeja a concretização do pensamento ilustrado no título, em que o casamento tão almejado pelos amantes shakespearianos acontece contemporaneamente.

Mario Prata na trajetória de seu texto insere uma série de momentos em que Romeu se faz tão “perfeito” a Baragatti, seu “futuro” sogro, que o mesmo já insinua o desejo de um casamento; primeiramente, após ouvir o “genro” declamar um acróstico que havia decorado e aprendido com um amigo e como resultado disso temos:

Quando eu disse o acróstico para o Baragatti, ele, juro, chorou pela primeira vez e me chamou de palestrino poeta. Abriu uns – sim, uns – vinhos e disse:

– Você vai para Tóquio comigo! Vamos ver o Verdão ser campeão do mundo, ou não me chamo Baragatti. Certo, poeta? (PRATA, 2005, p. 25)

Após mais alguns elogios ao time do sogro, teremos a descoberta, por parte de Julieta, de que seu amado não é sócio do time de coração, o que gera a primeira briga entre os dois. Baragatti então, ao saber do estopim da discussão dá seu veredicto, e acaba deixando Romeu ainda mais apreensivo, porém permite a Barreto criar um diálogo intertextual com seu texto.

– Coloque a mão no peito e cante o hino!

Cantei o hino do Palmeiras.

– Agora, sim, pode marcar a data do noivado.

Mas eu e a Riane nem tínhamos discutido isso. Nunca se falara em casamento.

Noivado, aliança?

– E a minha filha Riane vai se casar de verde! (PRATA, 2005, p. 28)

Após estas proposições do livro de Mario Prata, encontramos em *O casamento de Romeu e Julieta* que Bruno Barreto utilizou-se destas formas de riso, ambiguidade e paródia para re-contextualizar a temática shakespeariana em um ambiente “nosso” e muito mais próximo do seu público alvo, utilizando da influência que Shakespeare exerce sobre o imaginário contemporâneo quando se remete às paixões impossíveis, Barreto alicerça sobre o texto de Mario Prata sua adaptação e

contextualiza os amantes shakespearianos em um cenário rico em confusões e situações que levam a manter a lembrança criada pelo intertexto com os textos que foram fontes desta criação, além da transposição midiática entre Barreto e Prata, observamos que a intertextualidade existente permitiu que a temática do cânone shakespeariano também viesse à tona e o tão esperado casamento nesta adaptação acontece.

O intertexto presente, entre *Palmeiras, um caso de amor*, de Mario Prata e *Romeu e Julieta*, de Shakespeare presentes no filme, *O casamento de Romeu e Julieta*, pode ser reconhecido dentro das atitudes e consciências dramáticas que os personagens apresentam dentre esses textos. Assim podemos entender o que salienta Sandra Nitrini apud Olmi (2003) assevera ao destacar três pontos essenciais no aspecto da intertextualidade: primeiramente, “o espectador encontrará a presença de outros textos nessa nova obra literária”; posteriormente, “a modificação que o texto sofre ao ser assimilado” e por último, “o intertexto deve trazer um sentido unificador para o texto final” (NITRINI, 1997, p.163-164).

Nestas afirmações de Nitrini, podemos embasar as situações presentes na adaptação fílmica de *O casamento de Romeu e Julieta* de Barreto com essas proposições nas quais Alfredo Baragatti, pai de Julieta, educa-a e cultiva em sua filha, o desejo de seguir sua paixão futebolística, ou seja, mais uma palmeirense fervorosa. Sua paixão pelo clube é tão grande que batizara a filha com o nome Julieta em homenagem aos ídolos palmeirenses, antes mesmo de sua certidão de nascimento, Julieta já era sócio-torcedor do Palmeiras, desejo de seu pai, que certamente fora atualizada do livro de Mario Prata por Barreto, pois como Baragatti assevera a Romeu após ter o levado à sede do Palmeiras para filia-lo ao time e apresentar o desejo de um casamento entre os dois e terminar dizendo:

– Vou levar o desgraçado ai agora! O Mustafá taí? – Olhou para mim. – Tá com CIC e RG ai? Dá uma camisa do Palmeiras para ele, Rianinha. Vamos resolver esse *imbroglio* é já! E fique sabendo que, se casar com minha filha...

– Pai...

–... o filho vai ter que ter carteirinha antes mesmo da certidão de nascimento. Onde já se viu? ! Vamos, menino, vista a camisa. (PRATA, 2005, p. 28)

Após estas proposições do livro de Mario Prata entendemos a construção feita por Barreto, o dialogo intertextual com o seu texto-fonte começa a se construir desde o início onde Julieta explica a Romeu o porquê do seu nome, “juli” de Julinho e “eta” de Echevarietta. Assim evidenciamos uma das várias aproximações dentre o texto de Mario Prata e a adaptação fílmica feita por Barreto.

Barreto, assim como Prata, utiliza o nome Baragatti para o pai de Julieta, o motivo da escolha do nome de Julieta desta vez nos remete a Shakespeare em uma consciência dramática dos personagens do filme, porém a forma de explicação do nome dialoga com o texto de Mario Prata onde Riane assim como Julieta explicam o porquê dele, no filme o interesse por uma aproximação mais facilitada para “encher” as salas de cinema deve ter sido o motivo da escolha dos jogadores mencionados acima, já Mario Prata utiliza Rinaldo, ponta-esquerda do Palmeiras e sua esposa Eliane para nominar a personagem, que também é apaixonada pelo time de futebol idolatrado por seu pai, como evidencia o trecho abaixo.

O nome da loira: Riane.

– Riane? É sobrenome?

Deu uma gargalhada gostosa. Senti que a minha vida, daquele dia em diante, seria dedicada a fazer Riane rir.

– Nome, mesmo. Coisa do meu pai. Palmeirense. Quando eu nasci, em 68, o Palmeiras tinha um ponta-esquerda chamado Rinaldo. E o Rinaldo era casado com uma Eliane. Daí, né? Riane. (PRATA, 2005, p. 16)

Diálogos intertextuais como este trecho do livro adaptado para o filme, entre o livro de Mario Prata, a adaptação de Barreto e a temática shakespeariana serão encontradas a todo instante. Observamos Julieta, se apaixonando por Romeu, um oftalmologista que a atende no hospital após uma fagulha que atingira seu olho depois de uma discussão com seu pai, e para o clímax desta comédia ser maior, Romeu é um corintiano fanático, que acaba por apaixonar-se por ela também. Porém, ao descobrir a paixão de Julieta pelo Palmeiras, Romeu passa a fingir ser palmeirense para conquistar o coração de Julieta, o que criará desta forma, uma série de confusões no desenrolar das suas ações, assim como acontecera no texto de Mario Prata onde o personagem principal ao saber do amor de sua amada pelo Palmeiras chega a pensar que “[...] mas uma mentirinha na hora da conquista, tudo bem. Conquistando o terreno, tudo se ajeitaria [...]” (PRATA, 2005, p.17) assim também se envolve em inúmeras situações engraçadas em prol da conquista do coração de sua amada.

É esta série de confusões, que estabelecerá a tensão dramática e que criará situações cômicas que guiarão o desenrolar da história fazendo com que o espectador aproxime-se do texto-fonte e da temática shakespeariana que a adaptação fílmica em análise se insere, são estas situações que começarão a moldar os reconhecimentos dos espectadores sob as situações que remontam aos amantes shakespearianos.

Romeu e Julieta, nesta adaptação de Barreto se conhecem em um jogo entre Palmeiras e Corinthians. Após um gol palmeirense e as devidas comemorações, um corintiano começa a animar a torcida de seu time que estava abatida após o gol do adversário, neste instante Julieta pega um binóculo e passa a observar sua futura paixão.

Na saída do estádio, ocorre o primeiro contato visual entre Romeu e Julieta, separados por hastes de ferro e policiais, ambos em meio aos torcedores de seus times, fazem trocas de ofensas. Após este primeiro contato; retornam a se encontrar no hospital, em que Julieta é internada após uma discussão com seu pai. Julieta levada pelo ímpeto de defender seus desejos discute e lança a bandeira do Palmeiras na lareira, ao retirá-la seu pai acidentalmente, atinge seu olho com uma fagulha.

No hospital, o famoso “amor à primeira vista” que tanto lembra à história shakespeariana se concretiza. Julieta ao colocar o rosto no aparelho de exames e esperar por alguns instantes o médico, recebe como foco de seu olhar, Romeu, objeto de seus olhares no estádio, Romeu então afasta o aparelho e aprecia, reciprocamente, Julieta, demoradamente. Assim a apresentação dessa troca de olhares, representada por Julieta com os binóculos, e, posteriormente, por Romeu com o aparelho oftalmológico, o diálogo intertextual com o texto shakespeariano é estabelecido, onde os amantes também se apaixonam após uma troca de olhares, o baile shakespeariano, nesta adaptação, é transportado para o palco dos apaixonados por futebol, o estádio.

Certamente, essas situações que recontextualizam e são construídas almejando atualizar o tema shakespeariano e a transposição da produção textual de Mario Prata para o contexto do filme, caracterizam os personagens fazendo uso de uma linguagem muito própria do cinema, além de colocar os personagens na *mise-en-scène* como agentes e objetos de olhar, sem deixar de chamar a atenção do espectador para os textos que foram utilizados, cenas marcantes de cada um deles virão à tona para deixar o espectador cada vez mais próximo dos textos e cenas recontextualizadas.

4.1 CENAS QUE MARCAM ATRAVÉS DO TEMPO

Bruno Barreto ao apropriar-se do texto de Mario Prata e da temática shakespeariana reutiliza cenas marcantes ou consciências dramáticas das personagens para trazer ao espectador, uma proximidade maior aos textos-fonte utilizados. Expostos durante toda a versão fílmica, como a cena do primeiro encontro entre Romeu e Julieta em que ela explica a Romeu o motivo de seu nome, onde Julieta diz: “não foi por causa de Shakespeare...”. Sabemos que Julieta fora batizada em homenagem a dois ídolos do Palmeiras. Como mencionado no início do capítulo.

Dessa maneira, a ideia do nome Julieta trabalha em um duplo propósito: primeiramente, para demonstrar o fanatismo do seu pai em relação ao Palmeiras, já trabalhado por Mario Prata, no texto “inspirador” de Barreto, fato este que traz todo o clímax da obra; posteriormente, estabelece uma relação com seu outro texto-fonte, o shakespeariano, embora Julieta afirme que seu nome não tenha ligação com Shakespeare, o ato de trazê-lo à tona leva o espectador, para além da clara informação já contida no título, a relacionar o filme com o tema shakespeariano.

Outra referência, embora curta, mas de extrema importância é a reconstrução da cena do balcão, nesta adaptação de Barreto ela acontece próximo ao final do filme, logo após a descoberta de todas as mentiras, e de Julieta ter fugido para o apartamento de Romeu. Seu pai então vai ao seu encontro, causando assim, inúmeras confusões no local. Após o clímax do filme, em que Julieta pede ao pai que a entenda e deixe-os ser feliz, Romeu vai à quadra do seu prédio, onde olhando para a lua faz uma prece a São Jorge, santo padroeiro do seu time de coração. O foco da câmera, então lentamente se encaminha as janelas do prédio, onde em uma

delas está pendurada uma bandeira corintiana, Julieta aparece na janela e olha para baixo, representado na imagem abaixo, em direção a Romeu, embora não haja nenhuma fala o espectador pode perceber pela troca de olhares os sentimentos que envolvem os dois.



Fig. 4 - "cena do balcão" Fonte: *O casamento de Romeu e Julieta*.

Imagens como as já utilizadas e a anterior levam o espectador a pensar que as adaptações contemporâneas de Shakespeare não só apresentam, mas também refletem sobre várias visões decorrentes das mudanças do *Zeitgeist*, logo, isso fará com que esse sentido criado pela imaginação cultural contemporânea, como as ânsias, angústias e vontades que os caracterizarão como diferentes dos momentos anteriores e posteriores.

Outra situação intertextual é a traição que aqui em *O casamento de Romeu e Julieta* como no texto-fonte shakespeariano encontramos o apropriador usando o mesmo caminho do texto apropriado, há uma traição contra os preceitos familiares, porém desta vez o final não será trágico. Na obra shakespeariana, Romeu e Julieta morrem em nome do seu amor, já no filme o amor prevalece sobre a rivalidade existente entre as famílias. Somente com o amor dos protagonistas é que as famílias acabam superando as suas rivalidades, fato este que é expresso ao público desde a

capa do DVD e das imagens utilizadas como cartaz nos cinemas para chamar a atenção do público alvo, como observamos na figura 5.



Fig. 5 - Capa do DVD Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Casamento_de_Romeu_e_Julieta

Assim como na imagem e no filme, observamos que a intertextualidade existente se alicerça dentro do que já fora apresentado no texto shakespeariano no qual encontramos este desejo de “troca” da herança familiar pela concretização do amor mútuo entre os amantes, assim como vemos os personagens principais em uma cena de alegria e amor enquanto seus parentes estão em “um cabo de guerra” o mesmo é expresso por Julieta em nome do seu amor por Romeu no texto shakespeariano onde ele afirma desejar deixar de tudo em troca do amor recíproco de Romeu como no trecho:

É só teu nome que é meu inimigo. Mas tu és tu mesmo, não um Montéquio. E o que é um Montéquio? Não é mão, nem pé, nem braço, nem rosto, nem qualquer outra parte de um homem. Ah, se fosses algum outro nome! O que significa um nome? Aquilo que chamamos rosa, com qualquer outro nome teria o mesmo e doce perfume. E Romeu também, mesmo que não se chamasse Romeu, ainda assim teria a mesma amada perfeição que lhe é própria sem esse título. Romeu, livra-te

de teu nome, em troca dele, que não é parte de ti, toma-me inteira para ti.
(SHAKESPEARE, p. 50, 1998)

Esta “troca” é mantida por Barreto ao inserir Julieta deixando de lado seu amor pelo time de futebol, para em troca disso, receber o amor de seu amado. Assim, nesse amplo caminho com várias faces, temos o desenrolar de uma história que se apropria de outra formando um novo texto em que o destino trágico é trocado, neste caso, a história de Romeu e Julieta é expressa como uma comédia romântica, onde as ações impensadas são mantidas, mas o resultado é alterado, o final trágico para todas as situações do texto shakespeariano é substituído pelo riso e situações inusitadas que cada vez mais, rodeiam e delimitam as ações das personagens. A estratégia de vincular o filme a *Romeu e Julieta* já no título, ainda que evidentemente seja uma adaptação de outro texto, nada mais é do que uma forma cultural de aproximar o público alvo da obra adaptada.

Assim, almejar ir ao cinema para apreciar uma obra intitulada como *O casamento de Romeu e Julieta* será interagir com uma produção que traz a “significação” do amor proibido mais conhecido do globo terrestre, e desta feita com uma alteração significativa e inesperada, o final trágico do seu texto-fonte fora substituído por um tão esperado e inusitado “final feliz”, que já nos fora deixado de início no próprio título “o casamento”. Fazendo assim, com que a adaptação do texto shakespeariano seja convencionalizada e impulsionada pelo gênero textual momentâneo, deixando assim, que aconteçam alterações de situações, enredos, personagens e neste caso até mesmo do teor da história.

Nessa intertextualidade, percebe-se o quanto o filme conseguiu incorporar e expressar os textos-fonte utilizados; ações e fragmentos transformaram-se em uma nova obra. A versão fílmica de Barreto, no qual iniciando de um texto literário e

apropriando-se de alguns elementos sociais; desenvolve e retifica-os, além de, o mais interessante, fazer a tessitura de um novo texto, que não perde sua temática, e agora, também assume outro gênero, uma versão fílmica que agrada e chama a atenção do público alvo.

Sabe-se que na passagem de uma obra literária para um filme muda-se o canal, do palco elisabetano passamos para o texto de Mário Prata e deste à grande tela; transformam-se as condições de recepção, o público que tinha o aqui e agora do teatro, passa a ser um espectador que ao assistir e apreciar a inserção de um texto conhecido em um novo contexto e, como consequência, uma nova produção de sentido, contudo, encontramos a permanência da intertextualidade, e é através dela que chegamos a um novo sentido para o texto.

O filme *O casamento de Romeu e Julieta* fora criado baseando-se num texto já existente que ainda é universal mesmo após muitos séculos. O tema da paixão e do amor é mantido como temática, porém o que temos é a mudança de uma tragédia para uma comédia romântica. A história de Shakespeare é reaproveitada e parodiada para a criação de um novo contexto, neste caso o filme traz a quebra com o final trágico da obra de Shakespeare, onde os amantes morrem para que pudessem permanecer unidos pelo amor. Já nesta adaptação, encontramos uma história com as mesmas causas envolvendo duas famílias e suas rixas, apresentando um casal de amantes que irá acabar se casando para que através de seu amor, as famílias unam-se.

Neste contexto de felicidade temos no final do filme, a última e bem estruturada intertextualidade da apropriação, durante a cena do casamento de Romeu e Julieta, o prólogo do texto shakespeariano serviu de discurso para o padre durante a cerimônia de casamento, dizendo:

[...] Duas casas, duas famílias com a mesma dignidade na aprazível São Paulo, onde eu tenho a honra de celebrar a cerimônia de um casamento, que começou com antigas rixas entre palmeirenses e corintianos e chega, nesta ensolarada tarde, a um belo fim. Pois da prole de inimigos fatais, um casal de amantes se vai, Romeu, você quer se casar por amor com Julieta? [...] Julieta, você quer se casar por amor, com Romeu? [...] Então, eu vos declaro: Marido e mulher. Podem se beijar. (BARRETO, 2005)

Percebe-se assim, que, nesta adaptação, a presença de um texto dentro do outro, ou de uma história dentro de outra história marca a intertextualidade que as personagens apresentam no decorrer do filme, como apresentado nas teorias anteriores, o ato de apropriar-se de uma obra de arte existente requer deixar resquícios para que o receptor desta nova obra a reconheça como individual, mesmo dialogando com outras obras, é através do amor, que os personagens conseguiram aniquilar antigas rixas da obra shakespeariana, questionando a realidade e invertendo os fatos.

Assim, a temática da obra clássica, a terrível história de amor, que tivera a morte dos amantes e a permanência do ódio de seus pais, que tão somente findou-se com o trágico fim de seus filhos, nesta adaptação fora invertida, o amor venceu e acabou unindo as famílias antes rivais. Situações intertextuais que focam o público alvo em uma sociedade em que a paixão pelo futebol é a força motriz e às vezes até mesmo estopim para reações diversas como amor, ódio, ira, atrações e desavenças trazem para a obra um encontro e reconhecimento do público como o enredo e fatos que foram mantidos em todo o processo adaptatório, reações estas que marcam já no início da adaptação de Bruno Barreto o dialogo com o texto shakespeariano, encontramos então em um bar alguns torcedores do Palmeiras discutindo com torcedores corintianos por causa de um jogo entre os dois times (figura 6), nesta

troca de insultos encontramos a mesma temática shakespeariana, apresentando no início da peça os criados Montecchios e os Capuletos discutindo em praça pública utilizando um repertório repleto de ambiguidades.



Fig. 6 - briga entre torcedores Fonte: *O casamento de Romeu e Julieta*.



Fig. 7 – casamento Fonte: *O casamento de Romeu e Julieta*.

Desta maneira, observamos que como Shakespeare procurava agradar a toda a sociedade e não apenas aos mais letrados, Barreto ao fazer parte do grupo de adaptadores contemporâneos da temática shakespeariana dá a sua mescla de real e imaginário com um toque contemporâneo e abasileirado que agrada do jovem ao mais clássico, inserindo um texto canônico em uma adaptação que mexe com o imaginário popular e desta vez trazendo ao drama um toque de comicidade e alterando o final trágico em uma história de amor com final feliz como a figura 7 nos denota.

5 *MARÉ, NOSSA HISTÓRIA DE AMOR* (2007), O TEXTO SHAKESPEARIANO INSERIDO EM UMA REALIDADE SOCIAL

“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” (FRYE, 1999. p. 46).

A partir destas afirmações de Herman Northrop Frye podemos entender o objetivo do trabalho de Lúcia Murat ao adaptar uma das mais célebres obras de Shakespeare, pois traz em sua obra algo que o seu texto-fonte secundário já trazia, argumenta, assim como Shakespeare já fizera no prólogo de sua obra *Romeu e Julieta*, que a tragédia que envolve o casal não é obra do destino, mas fruto das ações humanas e da divergência familiar que os rodeia. Assim, valoriza as ações humanas de forma a evidenciar que o homem é causador do seu destino.

Em 2007, quando o filme *Maré, nossa história de amor* foi lançado no Brasil, anúncios nos jornais, críticos e espectadores já se referiam a ele, como "Outro Romeu. Outra Julieta. Outra história de amor". Tal situação deixava claro que entre as várias interpretações possíveis de uma obra de arte, o público iria se deparar com uma reescrita atualizada, pois o filme é um musical em que além da temática shakespeariana, Murat também se apropria do filme *Amor, sublime amor* (*West Side Story*, dir. Robert Wise e Jerome Robbins, 1961). A adaptação de Murat encena a história do amor proibido entre membros de duas facções rivais da favela da Maré, utilizando um repertório musical que enfatiza temas do *rap*, do *samba* e do *street dance*, bem como canções da música popular brasileira, o que evidencia o intertexto para com seu texto-fonte, *Amor, sublime amor* (1961) que já encenara a disputa entre os *Sharks* e os *Jets* pelo domínio territorial no bairro onde moram, embalados por ritmos latinos além do *jazz* e do *pop*, que davam ritmo aos embates

estabelecidos por este conflito que impedira a união entre os amantes recontextualizados Tony e Maria.

O diretor Jerome Robbins inspirando-se no tema shakespeariano de *Romeu e Julieta* acaba contextualizando-o para a cidade de Nova York, após o *boom* da imigração porto-riquenha para a Nova York dos anos 1950, Robbins então cria sua história: o casal, Tony, melhor amigo do líder dos *Jets*, americano, e Maria, irmã do líder dos *Sharks*, porto-riquenha, cujo amor acaba sendo ameaçado pela briga entre as gangues. As famílias rivais se tornaram então nesta nova roupagem as gangues dos *Jets* (americanos) e dos *Sharks* (porto-riquenhos), lideradas respectivamente por Riff e Bernardo.

Assim, podemos perceber o trânsito intertextual no trabalho de Murat que envolve os amantes de Shakespeare em um drama em que a violência, o crime, o tráfico de drogas, hoje, encontrados tão frequentemente, inserindo a nova versão um clímax atualizado e contextualizado a essa nova realidade em que serão inseridos os amantes shakespearianos. Ou seja, uma maneira para inseri-los num contexto do século XXI. O que a diretora fizera, foi atualizar os seus textos-fonte em uma disputa que, para o público brasileiro, é cada vez mais comum, da mesma maneira que Wise e Robbins construíram sua adaptação, ambos, Wise e Robbins quanto Murat utilizam-se da temática shakespeariana para realizar uma nova produção cultural que insere os amantes shakespearianos primeiramente em uma briga por espaço territorial entre as gangues de Nova York, além da desconstrução do preconceito sofrido por um dos grupos, já Murat difere-se ao inserir em um ambiente de tráfico e luta pelo comando da favela da Maré, os jovens amantes que lutam contra os preceitos deste grupo social que os limita.

Desta forma, Murat constrói uma versão cinematográfica repleta de músicas que levam o espectador a não encontrar apenas um fundo musical, mas a apreciar os personagens externando seus anseios; dentro desta atitude da diretora, entendemos o que John Kenrick (2009) nos relata em seu estudo *How To Write a Musical*, ao apresentar um musical como uma produção em que os personagens “precisam ou querem algo desesperadamente, e essa necessidade apresenta-se contra um obstáculo igualmente poderoso. O conflito resultante obriga esses personagens a dar o seu tudo e a correr todos os riscos” (traduções minhas). É certo que o espectador encontra essas situações em outras formas de produção cultural, porém o que difere estas adaptações, é que os personagens se imbuem da música para se livrar dessas amarras.

Murat apresenta os personagens rodeados de conflitos sociais, leva essa apropriação intertextual com *Amor, sublime amor* e *Romeu e Julieta* a um estágio totalmente elevado para o público brasileiro, pois como Kenrick (2009) indica, o diretor “tem que contar a história com uma nova dose de energia, de re-inspiração”. Murat insere os personagens em um contexto que gera uma expectativa de como terminará o conflito estabelecido perante os personagens, o que leva os seus textos-fonte a um novo contexto e clímax, construindo um intertexto que não deixa a temática apropriada de lado, pelo contrário, transforma e constrói uma nova visão totalmente atraente para a sua nova produção.

Como o que nos expõe Linda Hutcheon (2006, p. 9) ao esclarecer que “adaptação é uma derivação que não é secundária – é uma obra que é segunda sem ser secundária”. Nesta adaptação encontramos o conflito entre os Montecchios e os Capuletos, ou se preferirmos, o conflito entre os *Sharks* e os *Jets* do filme *Amor, sublime amor*, uma vez que a aproximação com este é maior, vemos este

conflito reescrito em uma rixa entre duas facções rivais que dominam o tráfico de drogas na comunidade da Maré, não deixando que a temática utilizada por Wise e Robbins, tão pouco a expressa por Shakespeare caiam por terra, pelo contrário imbui-se desses temas tão atraentes e os expõe contextualizados em uma roupagem totalmente atualizada ao público alvo.

Encontramos então Analídia, a "outra Julieta", encarnando a filha do chefe da facção vermelha, preso na cadeia, e Jonathan, seu "Romeu", como o irmão do líder da facção adversária, a facção azul. Os dois amantes são separados por um ambiente de extrema violência, e encontram no grupo de dança da comunidade um refúgio para seus sonhos e a possibilidade de uma vida digna, longe da criminalidade. O filme transforma o jogo elisabetano em um musical como seu texto-fonte fizera, retratando assim, um ambiente onde as práticas de dança são a única possibilidade de fascínio, e liberdade não só para os amantes, mas para os jovens dessa favela ficcional.

Murat ao inserir Jonathan e Analídia nesta divisão cromática, possivelmente levou em conta o que cada uma dessas cores representa para o imaginário cultural, o vermelho caracterizador da facção do pai de Analídia representa a paixão, simboliza o amor, também simboliza o orgulho, a violência, o poder; não que Analídia seja orgulhosa ou agressiva, porém se levarmos em consideração os textos-fonte de Murat encontramos Julieta e Maria caracterizadas por apresentarem a força motriz para a concretização dos seus desejos, são apaixonadas, amantes e acima de tudo, quebram tradições em prol da concretização do tão esperado enlace. No tocante a Jonathan, a cor azul que denomina a facção cujo seu irmão comanda, observamos que o personagem assim como os seus antecessores caracterizam-se pela simbologia da cor azul; pois ela representa a lealdade, a fidelidade; simboliza

também o ideal, o sonho, elementos estes que são caricatos de Jonathan que é extremamente fiel aos seus desejos e principalmente a sua amada e a favor da realização do seu sonho de ficar com Analídia é que trilhará todos os caminhos possíveis para fugir das barreiras a ele imposta e poder ficar ao lado de sua amada.

Conflitos, altos e baixos, ações pensadas ou impensadas praticadas por algum personagem é o que inicia todo o clímax de um filme, sejam posteriormente finalizados de forma trágica ou feliz. Observamos que musicais geralmente são sinônimos de alegria e final feliz, porém, *West Side Story* e *Maré, nossa história de amor* em grande parte dos seus momentos estão longe disso. Primeiramente, *West Side Story* trata do racismo, sofrido pelos porto-riquenhos *Sharks*, por parte dos americanos *Jets*; *Maré, nossa história de amor* apresenta o tráfico de drogas e a disputa pelo comando da favela como o conflito que guia todas as atitudes e cria o clímax desta nova produção.

Desta maneira a “transposição” do texto canônico shakespeariano se faz, Murat apropria-se dos textos-fonte, deslocando-os e construindo um novo significado para esses novos personagens, inserindo-os em outro ambiente, tempo, línguas, permeada por outros valores; a dissociação da fonte de trabalho de seus valores tradicionais. Fazendo com que o texto seja inserido em um novo contexto sem que sua temática seja perdida, Murat faz com que a “guerra” entre as duas famílias seja recontextualizada e adaptada ao público alvo.

Esta situação de adaptação parece ser um foco da diretora, que encaixa em uma das cenas iniciais do filme, uma parede coberta por um grafite, onde se lê: "A arte é o que o mundo vai se transformar. Não o que o mundo é agora." A interpretação e a criatividade se entrelaçam em uma expressão que nos traz a ideia de transformar-se em, levando o público à ressignificação da obra que servira de

texto-fonte assim como a obra canônica do século XVI, além da possibilidade futura de transformação social possibilitada através da arte. Arte esta, que poderá, ao entrelaçar-se com outras, construir transformações ideológicas no pensamento ou modo de ver o mundo ao redor do espectador, uma história além de entreter pode contribuir no entendimento de um problema cultural ou social que o filme apresenta.

Hutcheon (2006, p. 28), nos relata que, “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”. Desta forma, não devemos perder de vista o caminho que um texto percorreu no cruzamento das culturas, a sua função textual e teatral deve ser levada em consideração, não podemos esquecer quais as funções sociais impostas cientes ou inconscientes ao texto, além de imaginarmos quais funções sociais ele assume no novo contexto.

Esta representação das culturas apresentada em *West Side Story*, a partir da briga entre as gangues que se torna o assunto central e que nos demonstra o quanto os personagens foram construídos baseados na psicologia de grupo conforme descrita por Freud e Le Bon, que é encontrada tanto nos *Sharks* quanto nos *Jets* que repudiam o que consideram ser “contra-ideal” e se organizam em volta de seus líderes, Riff para os *Jets* e Bernardo para os *Sharks*, os quais os membros da gangue creem serem amados de forma igual.

Além disso, outro aspecto da psicologia de grupo abordado pelo musical é o fato de que os personagens, quando juntos com a gangue, fazem coisas que normalmente não fariam isoladamente. Quando nos remetemos ao início do texto shakespeariano observamos que os criados Montequio e Capuleto que se afrontam só iniciam esta troca de insultos por estarem inseridos ou com um parceiro ao lado.

Assim, podemos alicerçar este pensamento, no que Freud assevera em seu estudo, *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*, (1925-1926), onde aliado ao pensamento de Le Bon no trecho abaixo ele nos aponta as características do indivíduo dentro do grupo,

Deixarei que agora Le Bon fale por si próprio. Diz ele: 'A peculiaridade mais notável apresentada por um grupo psicológico é a seguinte: sejam quem forem os indivíduos que o compõem, por semelhantes ou dessemelhantes que sejam seu modo de vida, suas ocupações, seu caráter ou sua inteligência, o fato de haverem sido transformados num grupo coloca-os na posse de uma espécie de mente coletiva que os faz sentir, pensar e agir de maneira muito diferente daquela pela qual cada membro dele, tomado individualmente, sentiria, pensaria e agiria, caso se encontrasse em estado de isolamento. Há certas idéias e sentimentos que não surgem ou que não se transformam em atos, exceto no caso de indivíduos que formam um grupo. O grupo psicológico é um ser provisório, formado por elementos heterogêneos que por um momento se combinam, exatamente como as células que constituem um corpo vivo, formam, por sua reunião, um novo ser que apresenta características muito diferentes daquelas possuídas por cada uma das células isoladamente.' (Trad., 1920, 29.) (FREUD, 1950, s/p)

Murat também insere esta psicologia grupal aos seus personagens de *Maré, nossa história de amor*, ao nos revelar de maneira prática qual a função do novo "texto". Em sua adaptação, ao expor mesmo com a violência explícita uma gradual esperança ao espectador de um triunfo dos jovens sobre a regra do crime, sobre o preconceito que sofrem. Assim fortalecidos pelo grupo manifestam na linha vermelha posicionando-se não como baderneiros, mas sim como cidadãos dignos de respeito, Jonathan e Analídia se fortalecem no grupo de música, espelham-se na professora de dança e se alicerçam um no outro ao lutar por um futuro livre das amarras da sociedade em que vivem.

Este, então, é o reflexo de uma obra que veio, não apenas como mais uma versão fílmica, uma simples adaptação como fora mencionado anteriormente, mas sim como um projeto cultural e social que tende a construção de um novo pensamento dos seus espectadores sobre a visão preconceituosa que há sobre a problemática vivida pelos personagens. Percebemos então que é construído desta forma um diálogo com os seus textos-fonte, pois observamos que os personagens alicerçam-se um no outro para lutar por seus interesses com maior força.

Força esta que os espectadores encontrarão em *Maré, nossa história de amor* ao presenciarem a autoridade paterna do século XVI deslocada para a lei imposta pela facção vermelha e pela facção azul que comandam o tráfico de drogas e que lutam pelo controle das ações na área, definindo o que é aceitável e o que é proibido. Assim como a disputa feita em seu texto-fonte, em que *Sharks* e *Jets* disputam o poder dentro do seu bairro, que também fora realizado entre os Montecchios e Capuletos shakespearianos.

Em *Maré, nossa história de amor*, Romeu Montecchio é deslocado para Jonathan, o MC da comunidade. Dividido entre seus dois irmãos mais velhos, Paulo, um trabalhador pacífico e idealista, e Dudu, o irmão adotivo, líder da facção azul, que também luta pelo controle do tráfico de drogas em favelas; Jonathan vive o dilema de aceitar ou não a ajuda de seu irmão transgressor que promete apoiar financeiramente a sua carreira com o dinheiro ganho com o tráfico de drogas.

Julieta Capuleto é vivida por Analídia, que também luta contra o dilema entre uma vida correta e o tráfico. Moradora da mesma favela e filha do chefe da facção vermelha luta contra esta “prisão” tentando “fugir” dela com o auxílio da sua professora de dança, que procura auxiliar Jonathan e Analídia a permanecerem juntos. Assim a ousadia de Julieta é representada também, por Murat, como também

fora por Shakespeare, posteriormente por Wise e Robbins e hoje é reconhecida mundialmente por vários críticos.

Julieta questiona a autoridade paterna e se recusa a seguir os mandamentos estruturantes do patriarcalismo, priorizando assim sua identidade pessoal em detrimento da social. Encontramos na adaptação de Murat a mesma valorização do feminino que Shakespeare fizera no seu tempo, mostrando no texto contemporâneo, uma Julieta rompendo todos os laços com a família e a sociedade, a fim de realizar seus desejos de mulher, vivenciando suas ânsias e desejos.

No tocante a Romeu, comparando-o a temática shakespeariana, o jovem também se transforma em prol do amor por Julieta. No início, suas falas simples, porém sempre cheias de ternura, não seguem a convenção do amor cortês e/ou cavalheiresco, mas retoma ao amor idealizado e muitas vezes apresentado por vários autores de um modo convencional. Dentro desta perspectiva podemos inserir o pensamento de Camati sobre as atitudes tomadas pelos personagens atuais em comparação aos seus antecessores, no qual a pesquisadora relata que: “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).

Atitude esta, que marca nossos novos amantes, a busca por seus ideais faz com que eles se assemelhem aos seus antepassados shakespearianos mostrando, assim, a necessidade de uma nova atitude em prol dos seus objetivos. Mudamos de século, e desta forma a adaptação nos insere em um novo contexto onde as necessidades se fazem presentes como já se apresentaram no passado.

Desta maneira, Murat reconta o que Wise e Robbins fizeram em sua obra, e como Shakespeare já argumentara 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. Enfatizando assim às ações humanas, uma vez que o homem é a chave de seu próprio destino.

Levando em conta, a migração de sinais e recursos canônicos, reconfigurados para a cultura de massa, no filme *Maré, nossa história de amor*, os temas de *Romeu e Julieta* apresentam-se mais próximos do espectador, complementando e revitalizando a obra de arte canônica, ao apresentar ao público um universo que é muito mais próximo dos seus próprios problemas, permitindo a ele que se encontre dentro da apropriação, o que demonstra que o foco não deve estar somente em uma “elite” de espectadores ou que o trabalho é apenas para um grupo específico, assim como o que já fora recontextualizado em 1961 com *Amor, sublime amor* onde Wise e Robbins inserem a imigração porto-riquenha e o preconceito que estes sofreram ao tentarem se instalar em um novo país, Murat utilizando dos seus textos-fonte insere os amantes shakespearianos em um ambiente de extremo conflito entre facções rivais na disputa pelo território e comando no tráfico de drogas.

O que vemos é que Murat com *Maré, nossa história de amor* e Wise e Robbins com *Amor, sublime amor* tiram o texto shakespeariano do palco elisabetano e inserem o contexto de uma nova maneira a deixá-lo próximo de todos os públicos e desta vez, contextualizam a obra em uma camada da sociedade atual ou da década de 1950 que é ou fora alvo de preconceitos, demonstrando assim que a arte pode transformar as situações, como fora mencionado em uma das cenas iniciais do filme *Maré*, além de inserir os personagens em uma situação em que sofrem

preconceito e permita a eles a retribuição disso, colocando-os envolvidos na dança e na música para protestarem através de uma “passeata” que para a linha vermelha em plena luz do dia, onde expressam assim a “psicologia de grupo” como mencionada anteriormente em que procuram como no seu texto-fonte, alicerçar suas ações e tornarem-se mais fortes unidos ao seu grupo, como observamos nas imagens a seguir. (Fig. 8 e 9)



Fig. 8 - briga entre *sharks* e *jets*
Fonte: *Amor, sublime amor*.



Fig. 9 - protesto na linha vermelha Fonte:
Maré, nossa história de amor.

Imagens como estas e as demais que foram e serão inseridas neste estudo deixam claro que, a utilização do texto canônico e de seu texto-fonte recontextualizados e entregues ao público alvo atual, adequado a sua realidade, pode não só ser motivo de apreciação, porém visto como uma produção que traz ao espectador razões para refletir e construir uma nova visão sobre os pontos abordados nesta nova adaptação.

A mudança desta percepção cria uma nova abordagem para a apropriação e adaptação de obras literárias, levando assim o espectador a entender que, se uma obra de arte faz parte de uma tradição, ela é passiva de transformações através das novas interpretações e dos diferentes diálogos intertextuais, que se cria em diferentes leituras. O que permite a um adaptador ou apropriador a possibilidade de

“despir” um texto canônico e popularizá-lo, utilizando a temática do mesmo “manto” que este esteja revestido e que o caracteriza através dos tempos e que sempre motiva novas adaptações.

Maré, nossa história de amor mantém laços com a temática do seu texto-fonte e com o texto shakespeariano que lhe deram origem, trazendo traços que evidenciam essa atitude, apesar de, ao mesmo tempo, “apagar” alguns ideais; assim essa adaptação fílmica, com essa nova leitura, confirma a pluralidade de significados que as produções culturais podem ter.

Desde o marco inicial do texto shakespeariano no palco elisabetano para tantos outros ambientes até o cenário da favela da Maré, nos demonstra a diversidade de contextos que esse texto pode nos proporcionar, situação esta que levou o canônico William Shakespeare a adaptar a maioria de suas peças. Afinal, seu *Romeu e Julieta* tem suas raízes no século III na Grécia, vai para o Renascimento italiano, e fica ao poeta Inglês Arthur Brooke em seu poema *A Trágica História de Romeu e Julieta*, com o objetivo de alertar os jovens para a necessidade de controlar seus impulsos, a fim de não ser dominado pela paixão.

Terminada a apresentação do filme e o público já familiarizado com as características de resignificação do espaço e da cultura apresentados na adaptação de Murat, em *Maré, nossa história de amor*, encontramos a inserção do coro que, atualizado por um grupo de *rappers* que passa a anunciar o que encontraríamos como prólogo da obra shakespeariana: "Nossa história de amor começa em um baile funk [...] amor eterno nascido no brilho de um instante [...] Confiando à imortalidade do ator. Confiando a imortalidade do amor" (MURAT, 2007, 00: 12: 25).

Trechos como estes se farão presentes em várias partes da obra, cada canção desta poderá suprir uma função dramática no corpo do filme e assim

contribuirá para desenvolver os personagens e também colocar o enredo da obra em movimento. E neste caso, como o lugar de uma canção em um musical nunca é arbitrário, há momentos, circunstâncias no enredo que exigem a inserção de uma canção. Estes *flashes* não são ocasionais, sempre trazem ao espectador uma nova ideia de que o texto atual tem uma ligação com seu hipotexto. Como aborda Kenrick (2009) “A canção em um musical deve ser utilizada de modo estratégico, inserida nos momentos de grande emoção”.

Observamos no texto shakespeariano que o primeiro elemento a ocupar a cena era o coro, que aparecia antes de iniciar a ação propriamente dita. Tinha a função de comentar a ação ou informar subentendidos do texto. Em *Romeu e Julieta*, o coro entra em cena para recitar o Prólogo, isto é, um pequeno trecho, originariamente em forma de soneto, tem funções importantes na peça: como, no texto-fonte em análise, apresentar da situação conflituosa existente na cidade; posteriormente, faz um resumo do que vai acontecer; e deixa o espectador curioso por saber como sucederão os fatos.

O espectador informado pelo coro passa, a saber, que se trata da tragédia dos jovens amantes nascidos em famílias inimigas. Desta forma, quando o Prólogo anuncia o assunto e o final da peça, sem deixar o público com maiores expectativas do desenrolar da história o que ocorre na verdade é o anseio de presenciar como aquela história se encaminhará.

Na adaptação fílmica de Murat, vemos este coro apresentado e, como era utilizado no teatro grego, resumindo o que está por vir na nova projeção fílmica, indícios de uma nova adaptação da temática shakespeariana e do seu texto-fonte estarão por todo o texto, e como no teatro shakespeariano o uso do coro para trazer

ao espectador o enredo posterior a sua aparição aumenta ainda mais o desejo de visualizar o que virá e como todas as recontextualizações se concretizarão.

É o que o espectador encontrará quando, em um baile funk, há a apresentação de alguns jovens dançando enquanto seguram em suas mãos diferentes armas de fogo, neste cenário, Jonathan, o DJ do baile, enxerga Analídia dançando; fascinado ele desce para dançar com a moça. Indiferente aos olhos dos outros e com a música, dançam, mergulhado um nos olhos do outro, em um profundo estado de fascínio que envolve o casal amoroso, que de repente é alterado para além de membros armados das duas facções, em uma mistura de *street dance*, capoeira e os movimentos de arte marcial, situação que nos remonta as rixas iniciais do texto shakespeariano e ao filme *Amor, sublime amor*, como apresentados nas imagens abaixo, em que encontramos a intertextualidade marcada pela troca de personagens dançando e provocando os rivais não por meio de socos ou pontapés, mas por intermédio e uma mescla de passos de dança, seja da capoeira ou *street dance*, remetendo assim às gangues que disputam as ruas em seu texto-fonte, que inicialmente são apenas pequenos passos de dança durante a caminhada e que acabam evoluindo para uma completa série de provocações coreografadas.

Posteriormente, outro número de coreografia utilizando-se do mambo ocorre no baile e também acaba virando uma disputa entre os *Jets* e os *Sharks*, e suas respectivas namoradas, onde imbuídos de uma rixa além do desejo de vencer por intermédio da dança os seus inimigos, momento este, que marca o instante em que Maria e Tony acabam se conhecendo e o foco da câmera torna-se para os dois apenas.



Fig. 10 - baile funk Fonte: *Maré, nossa história de amor*.



Fig. 11 - dança no salão Fonte: *Amor, sublime amor*.

Assim, encontramos o recurso de referencialidade que será usada na adaptação em certos momentos, ou recontextualizados como, por exemplo, o que não poderia deixar de existir, a troca de olhares representado o “amor a primeira vista” e a cena do balcão, aqui, em *Maré, nossa história de amor*, rapidamente apresentada, também acontece, como demonstra a imagem abaixo, confirmando assim o dialogo intertextual entre as duas adaptações.



Fig.12 - troca de olhares
Fonte: *Maré, nossa história de amor*.



Fig.13 - olhar de Maria
Fonte: *Amor, sublime amor*.



Fig.14 - olhar de Tony
Fonte: *Amor, sublime amor*.



Fig.15 – varanda Fonte: *Maré, nossa história de amor*.



Fig.16 – sacada Fonte: *Amor, sublime amor*.

Assim, observamos que como no seu texto-fonte, em que Maria sai pela janela do apartamento e encontra o seu amado. A varanda em que os dois amantes se encontram, em *Maré*, após aquele primeiro encontro na pista de dança é um terraço do “barraco” onde mora Analídia. Ela rompe com as ordens da facção vermelha, e desce para encontrar Jonathan. Presenciamos então o coro de *rappers* que retorna a aparecer e faz novamente uma menção ao texto-fonte, ao anunciar sobre os amantes que: "viver no limite entre o medo e o desejo de amar" (MURAT, 2007, 00: 20: 57).

Assim como Shakespeare usou em sua obra uma imensa diversidade de informações sobre a Itália, Verona e até mesmo atos sociais e culturais que auxiliaram na construção da peça, Murat traz ao espectador um universo ímpar do poder paralelo estabelecido na favela da *Maré*. Ela utiliza uma das mais conhecidas obras shakespearianas e com uma apropriação de *Romeu e Julieta* ela desempenha um trabalho que democratiza e populariza uma obra mundial trazendo-a para um contexto que é mais familiar ao espectador às vezes socialmente “excluído”. Nesta projeção fílmica, a marca de exclusão é expressa na separação de dois mundos: o universo urbano organizado legal em oposição ao universo transgressor e marginalizado das favelas, assim como já fora demonstrado em seu texto-fonte em

que os personagens vivem o dilema do preconceito criador e gerador do impasse entre os porto-riquenhos e americanos.

Estas rupturas em *Maré, nossa história de amor* geram um espanto em ambas as partes, trazendo à apropriação um dilema insolúvel. Fernanda, a instrutora de dança da comunidade, que vem de um “mundo” menos truculento, acredita que é possível a existência de um ambiente de paz e dignidade, criado ou motivado pela dança. Mesmo ela não tendo um relacionamento amigável com Dudu, seu “protetor”, líder da facção azul, irmão de Jonathan e ouvindo de seus amigos que ela “sempre teve gosto marginal”, o que para ela não há mal algum nisso.

Fernanda se torna tão importante para o casal de amantes a ponto de celebrar o casamento entre Analídia e Jonathan que é realizado em um armazém, como expressam as imagens abaixo. Lá, eles fazem juras de amor mútuo, diante dos olhos de sua instrutora de dança que os abençoa trazendo a esta nova ambientação, construída por Murat, uma nova roupagem ao que nos foi passado na obra de Shakespeare onde Frei Lourenço realiza o casamento dos eternos apaixonados. O que também se remete ao seu texto-fonte em que Maria e Tony também fazem juras de amor eterno e simbolizam sua união entre fantasias e trajes de um ateliê de costura, como denotam as figuras 17, 18, 19 e 20.



Fig.17 - “benção” Fonte: *Maré, nossa história de amor.*



Fig.18 – núpcias Fonte: *Maré, nossa história de amor.*



Fig.19 – “casamento” Fonte: *Amor, sublime amor.*



Fig.20 - troca de alianças
Fonte: *Amor, sublime amor.*

Após o simbólico casamento concretizado por Fernanda, o jovem casal dança no barracão perante sua professora e colegas de dança, suas habilidades como dançarinos resultam em uma possibilidade, uma bolsa de estudos no exterior, que será prontamente negada pelo irmão de Jonathan, Dudu, que proíbe seu irmão de sair dos limites da Maré. Neste instante, novamente o coro dos *rappers* aparece e anuncia: “O amor nos coloca em situações estranhas. A face ou para não enfrentá-los é a questão” (MURAT, 2007, 01: 32: 39).

A fim de tornar possível aos jovens amantes a oportunidade de uma nova vida, livre das repressões da favela e trazer as suas realidades um desenvolvimento

pessoal que os permita um novo horizonte, Fernanda simula a morte de Jonathan. A intenção é vê-lo escapar de um caixão, mas, novamente em uma alusão a peça shakespeariana, o rapaz encarregado de alertar sobre o plano à Analídia é interceptado pela facção oposta. A única informação que ela recebe vem através de suas amigas de que: Jonathan tinha sido morto. Neste caso, encontramos então a inversão da matriz shakespeariana, onde é Julieta que, primeiramente, finge o suicídio. A ideia, mais uma vez, é inútil: Dudu, irmão de Jonathan em uma atitude impensada, diante do caixão de seu irmão supostamente morto dispara vários tiros no caixão, matando Jonathan de fato.

Em um curto espaço de tempo, no outro lado do morro, a notícia da suposta morte de Jonathan chega a Analídia, que corre, desesperadamente para averiguar o fato acontecido e atravessa vielas em meio a uma troca de tiros e é fatalmente atingida. Assim, a morte do casal encena o processo de atualização da trama shakespeariana e do filme *Amor, sublime amor* no contexto em que o filme se insere: os jovens são mortos por armas de fogo em uma disputa territorial onde o fim trágico dos amantes contemporâneos nem de longe promete e consegue a pacificação do lugar ou a união das facções rivais.

Assim percebe-se que, da mesma forma que fora representado por Wise e Robbins e agora, mais de cinquenta anos depois por Murat onde em sua adaptação, o homem contemporâneo também sofre de certa forma, uma influência da sociedade e que de fato, a estrutura social é muito mais forte e opressora, não permitindo a ilusão de uma comunhão partilhada. Também podemos notar que tanto a inserção da trama shakespeariana quanto a adaptação de Wise e Robbins o que presenciamos é que este trânsito intertextual inserido no contexto das favelas

cariocas permite ao espectador o encontro com a atualização de cenas-chave da peça canônica sem o afastar do ambiente da encenação.

Exemplos da peça shakespeariana e da adaptação de Wise e Robbins como a festa em que o casal se apaixona aqui se transforma em um baile funk, com músicas e danças articulando o desenvolvimento dramático da cena, que termina com uma briga entre as facções rivais. A noite de amor do casal que ocorre na escola de dança em meio às fantasias de carnaval, até a cena do balcão ocorre, ainda que de modo rápido e pouco enfático seguida da intervenção dos três *rappers*, marcam a intertextualidade com as cenas do baile em que há a disputa entre os *Sharks* e os *Jets* e o encontro de Maria e Tony, o enlace ficcional entre os amantes recontextualizados em um ateliê, em meio às fantasias e também a celebre cena do balcão ocorrida nos fundos do apartamento de Maria.

Além de todas estas intertextualidades, há espaço para a metateatralidade ser inserida na apropriação de Murat, onde uma cena que sustenta a relação do filme com a temática shakespeariana, mediada por outro tipo de adaptação: os alunos da escola de dança assistem a um vídeo do balé *Romeu e Julieta* (1935-1936), de Sergei Prokofiev e passa a analisar a possibilidade de inserir ou reconstruir uma apresentação similar.

Assim, observamos que a história é a parte central do que é transposto para mídias e gêneros diferentes, os quais lidam com ela em diferentes modos. Assim podemos propor o pensamento de Hutcheon que assevera “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). Os

adaptadores então se tornam primeiramente, leitores e intérpretes, e depois criadores.

Desta forma observamos o recurso à autorreferência que é mais uma vez utilizado para relacionar o texto-fonte, neste caso, em um diálogo com outra forma de adaptação, que faz, inclusive, que os personagens reflitam sobre o próprio ato de adaptar. Um dos alunos, ao fim da exibição, comenta: “história bonita, legal, só que está faltando algumas coisas: um DJ, roupas largas...”. A professora, então, pergunta: “Você acha que dava para ter uma história de *Romeu e Julieta* com hip-hop?”, a resposta é: “Cada dança tem o seu vocabulário. Cabe a quem produz, a quem faz, tirar o melhor do que a gente tem em cada modalidade, pra poder mostrar uma história com um certo conteúdo”. Essa frase, expressa pelo aluno é o que nos traz uma perfeita interação com o que é adaptar, ou seja, passar para meios diferentes, um vocabulário adequado, e para culturas diferentes aquilo que se vê como interessante para uma interação com o público alvo.

Com essa adaptação construída por Murat, vemos que o texto shakespeariano, que já servira de inspiração para Wise e Robbins na década de 60, é reutilizado por Murat e ao chegar ao público através do cinema, cria uma nova aproximação do texto shakespeariano com o público contemporâneo. Assim, a temática shakespeariana passa por várias mídias e se recontextualiza não como outro modelo somente, mas como um produtor de instabilidade que fala por si, é infiel, e não se submete à “temática” de uma origem. Ele define a sua própria lógica. E através desta lógica ele oferece uma chance para a democratização das artes, trazendo o mundo exterior mais próximo do indivíduo contemporâneo, em um país onde uma massa enorme de pessoas culturalmente excluídas não tem acesso a apresentações ao vivo ou textos publicados em uma língua estrangeira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Demonstrou-se, por intermédio deste estudo, que a versão shakespeariana posicionou-se como um marco de início e término de todas as versões posteriormente criadas a partir da temática imortalizada por Shakespeare, construindo assim, um dialogo intertextual com outras formas de expressão do texto canônico shakespeariano, permitindo que a sua temática seja lida, vista ou percebida dentro de outros textos, por mais autônomos que sejam em suas construções.

Observamos então, que a preocupação de se entender as relações entre literatura e cinema é antiga e repousa nas primeiras impressões que os próprios escritores tiveram ao verem tornados “visuais” os personagens e espaços literários que cada qual, enquanto leitor individual, só conhecia mentalmente.

Percebemos, ao analisar as versões cinematográficas de Barreto e Murat apresentadas no cenário nacional contemporâneo, assim como as outras menções feitas de outras formas de adaptação ou apropriação do texto shakespeariano, que as fontes literárias, as imagens e as convenções sociais mudaram; o país também mudou, o que se faz importante agora, é analisar as motivações históricas e estéticas dessas alterações, e procurar entender como essas mudanças sociais, que alicerçam o cinema brasileiro contemporâneo, estão sendo manifestadas na construção destas novas produções cinematográficas no contexto atual. Como elas tem se apresentado e o que trazem de benefício para o espectador, uma vez que ele é o alvo de todas essas produções culturais, que a cada instante, se atualizam e inserem novos temas do cotidiano em situações jamais pensadas, mas que se

transformam em um produto atrativo e repleto de identificações para com o seu espectador.

Dentro desta busca por identidade, o cinema produziu inúmeras maneiras de apresentar ao espectador um novo modo de observar a sua realidade. Encontramos o cinema, não como uma arte mimética, porém como uma arte autônoma, que se espelhou em outras formas de arte, mas com o intuito de aprender e tornar-se, em sua autonomia, cada instante mais experiente. Observamos que o cinema tem reclamado para si, um olhar mais respeitoso, pois ele também tem conseguido dar “vida” as experiências humanas e, além disso, tem apresentado em suas apropriações e adaptações contemporâneas, não um substituto para as artes pré-existentes e sim uma renovação ou uma nova forma de se visualizar as construções já consagradas, desta forma, possibilitando o acesso a estas obras.

Encontramos, assim, as adaptações contemporâneas de Barreto e Murat, analisadas nos capítulos anteriores, que, o cinema faz a cada novo período de construção, uma nova experiência para a (re)criação e aproximação para com escritores que deixaram “marcas” no tempo, estas versões analisadas demonstraram que, mesmo sendo um homem que viveu e criou novos pensamentos individuais, há mais de quatrocentos anos, a universalidade e contemporaneidade de Shakespeare são incontestáveis. Não é difícil perceber as intenções de Shakespeare quanto ao público a que se dirigia, uma vez que suas peças apresentavam elementos do cotidiano social e assim, o seu público podia dialogar com suas peças uma vez que a identificação com os elementos constituintes da mesma eram, cada vez mais, próximos ao público.

Romeu e Julieta apresenta uma divisão social bem marcada, a sociedade bastante estratificada, marca do seu período; as versões fílmicas apresentadas

neste estudo, também buscaram apresentar algumas marcas da sociedade em que se inserem. *Maré, nossa história de amor* apresenta uma divisão, porém não mais social, como seu texto-fonte, mas facções que lutam pelo poder territorial e o comando pelo tráfico de drogas, na comunidade da Maré. *O casamento de Romeu e Julieta* apresenta os personagens divididos pela rivalidade entre dois times de futebol. Ou seja, encontramos nestas adaptações, o texto shakespeariano inserido em situações contemporâneas e características do nosso território nacional, em que forças sociais levam um grupo a viver as convenções estabelecidas por eles.

Nestas narrativas, observamos que por maior que fosse a intensidade do amor, ela conseguiu ser maior que a paixão pelo time de futebol, porém não conseguiu derrubar os preceitos sociais e sobreviver, após caminhos traçados e tentativas que, por mais audaciosas e inteligentes que fossem, foram insuficientes para acabar com as convenções a eles impostos.

Esse fato pode ser comprovado nas análises da intertextualidade presente nos filmes analisados, tanto *O casamento de Romeu e Julieta* quanto *Maré, nossa história de amor* que apresentaram o quão atualizável e intertextual se tornou Shakespeare, se o seu desejo ao construir suas peças era imortalizar-se, não se sabe, mas o que temos é um texto que mexeu com as convenções sociais e ainda se faz vivo no imaginário social que não só assiste a uma nova adaptação, mas se identifica com um fantástico mundo, conhecido por ele, mas inserido em uma peça que mexe com o seu imaginário e se fará atualizável certamente em futuros contextos.

Barreto e Murat inserem o texto canônico shakespeariano em um mundo tão próximo da realidade brasileira que, ao observamos os conflitos que estes personagens se inserem, presenciamos que Shakespeare não é de forma alguma

deixado de lado, mas os diretores ganham seu posto de orquestrador, desta nova roupagem para esta temática tão popular, merecendo ao final de suas narrativas um título louvável. Barreto retira o cunho trágico e faz do texto shakespeariano uma comédia que, mesmo tendo o seu início repleto de rivalidades e discussões, como o seu texto-fonte, subverte a temática, mantém seus traços e constrói um final que fora denunciado em seu título, o esperado casamento acontece.

Já Murat, mantém o final trágico, e ao inserir os personagens em uma realidade tão violenta, nos apresenta uma construção muito próxima do cotidiano nacional, insere os personagens cada vez mais próximos e intensos em seus anseios e finaliza seu musical com o mesmo final trágico da sua fonte textual.

Desta forma, encontramos um dialogo intertextual que media o interesse do público com o texto-fonte destas criações, além desta aproximação o que realmente se faz de extrema importância é constatarmos que, aquele que não podia comprar um livro ou ir ao teatro, neste momento, pode aculturar-se com uma produção cultural muito mais acessível. Acesso este, que se torna cada vez maior e o que o torna mais interessante é que estas versões cinematográficas têm permitido o contato de muitos, para com textos consagrados como os canônicos escritos por Shakespeare, alvo deste estudo.

Assim, observamos que temáticas tão atraentes como as shakespearianas, tornam se alvo de recriações que mexem com o imaginário cultural. Podemos acreditar que Shakespeare será como Julieta asseverava sobre Romeu: [...] O que significa um nome? Aquilo que chamamos rosa, com qualquer outro nome teria o mesmo e doce perfume. E Romeu também, mesmo que não se chamasse Romeu, ainda assim teria a mesma amada perfeição que lhe é própria sem esse título. [...] (SHAKESPEARE, p. 50, 1998), assim será o texto shakespeariano de *Romeu e*

Julietta, mesmo trocando-se o nome, o contexto, o enredo, o palco, a mídia, possivelmente será tão atraente e especial como fora com Shakespeare e adaptado e apropriado por tantos no decorrer de mais de quatrocentos anos, como apreciamos com Bruno Barreto e Lúcia Murat, que fizeram deste tão adaptável e identificável texto, uma nova “obra de arte” que não fora imortalizada agora, mas sim com Shakespeare e que ainda será passiva de muitas outras adaptações.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi. São Paulo/ Brasília: Hucitec/ Edunb, 1999.

BAZIN, A. **Cinema Ensaio**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-96.

BLOOM, H. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BROOK, P. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CAMATI, A. S. **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.

_____. 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.

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, C. **Literaturas artes saberes**. São Paulo: Abralic, 2008.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

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

FREUD, F. **Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974, s/p.

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

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

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

KENRICK, John. **How to write a musical**. Disponível em: www.musicals101.com/write
Acesso em 01/12/2012.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Estampa, 1978

MARSDEN, J. I. ***The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of the Works and the Myth***. New York: Harvester Wheatsheaf, 1991.

NITRINI, S. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 1997.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Trad. sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELLISSARI, P. R. **LONGA JORNADA SERTÃO ADENTRO: A HISTÓRIA DO AMOR DE ROMEU E JULIETA** DE ARIANO SUASSUNA. 2008. 171 f. Tese (Mestrado em Teoria Literária) – Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba. 2008.

PEREIRA, M.F. **A adaptação do romance O invasor para o cinema: tensão e impasse na relação entre as classes sociais**. Disponível em: <http://www.uece.br/posla/dmdocuments/marciofonsecapereira.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2013.

PEREZ, K. G. **Apontamentos sobre o conceito de apropriação e seus desdobramentos na arte contemporânea**. Disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/42.htm>) Acesso em: 05 jan. 2013.

PRATA, M. **Palmeiras: um caso de amor**. São Paulo: Ediouro, 2005.

SILVA, Marcel V. B. **Romeu e Julieta no cinema brasileiro: adaptações, apropriações e intertextos**. [Editorial]. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.12, n.3, p. 1-17, set./dez. 2009.

SILVA, J. F. A. **ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE ROMANCES Poética de Negociação em Macunaíma**. Disponível em: <http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Juliana-de-F%C3%A1tima.pdf>. Acesso em: 15 jun.2012.

STAM, R. **Do texto ao intertexto**. In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

_____. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. IN: *Film beyond boundaries*. Anelise R. Corseuil (Ed.). Ilha do Desterro. Florianópolis, nº 51, jul./dez. 2008, p. 9-17.

SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta**. Tradução de Beatriz Viégas Faria. Porto Alegre: L&PM, 1998.

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

_____. **Romeu e Julieta**. Tradução Jean Melville. São Paulo: Ed Martin Claret, 2007.

REVISTA BRASILEIRA DE LITERATUR COMPARADA, nº 9, 2006, **Lendo e reescrevendo o passado: Shakespeare apaixonado**. p. 293-306. Disponível em: <http://www.mafua.ufsc.br/numero07/ensaios/corso.htm>. Acesso em: 26 março de 2011.

O CASAMENTO de Romeu e Julieta. Direção de Bruno Barreto. Brasil: Paula Barreto; Buena Vista International, 2005. 1 dvd (92 min); son.

MARÉ, nossa história de amor. Direção de Lúcia Murat. Brasil: Luis Vidal, Branca Murat, Daniel Lion; Filmes do Estação, 2007. 1 dvd (104 min); son.

AMOR, sublime amor. Direção de Jerome Robbins. EUA: Robert Wise, United Artists, 1961. (152 min); son.

**ANEXO A: FICHA TÉCNICA DO FILME *O CASAMENTO DE ROMEU E JULIETA*
(2005)**

Diretor: Bruno Barreto

Elenco: Luana Piovani, Luís Gustavo, Marco Ricca, Martha Mellinger, Mel Lisboa, Leonardo Miggiolin, Cybele Jácome, Rafael Golombek, Marina Person.

Produção: Paula Barreto

Roteiro: Jandira Martini, Marcos Caruso, Bruno Barreto

Fotografia: Adriano Goldman

Trilha Sonora: Guto Graça Mello

Duração: 93 min.

Ano: 2005

País: Brasil

Gênero: Comédia

Cor: Colorido

Distribuidora: Não definida

Estúdio: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas / Miravista

Classificação: 10 anos

1

¹ Ficha técnica disponível em: <http://www.cineclick.com.br/filmes/ficha/nomefilme/o-casamento-de-romeu-julieta/id/12195>

**ANEXO B: FICHA TÉCNICA DO FILME *MARÉ, NOSSA HISTÓRIA DE AMOR*
(2007)**

Direção: Lúcia Murat

Roteiro: Lúcia Murat e Paulo Lins

Produção Executiva: Luis Vidal/ Branca Murat / Daniel Lion

Direção de Produção: Martha Ferraris

Direção de Fotografia: Lúcio Kodato

Direção de Arte: Gringo Cardia

Figurino: Inês Salgado

Coreografia: Graciela Figueroa

Trilha Sonora e Arranjos: Fernando Moura e Marcos Suzano

Técnico de Som: José Louzeiro/ Paulo Ricardo

Montagem: Mair Tavares / Júlia Murat

Edição de Som: Simone Petrillo

Mixador: Emmanuel Croset

Câmera: Fabricio Tadeu

Produção: Taiga Filmes e Vídeo

Co-produção: Gloria Films/ Lavoragine Filmes / Limite

Produtores Delegados: Luis Vidal, Laurent Lavolé, Isabelle Pragier, Natacha López

Distribuição: Filmes do Estação

Elenco: Marisa Orth, Cristina Lago, Vinicius D'Black, Anjo Lopes, Babu Santana, Jefchander Lucas, Nação Maré.

Participação Especial: Elisa Lucinda, Flavio Bauraqui, Malu Galli.²

²

Ficha

técnica

disponível

em:

http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=608&Itemid=505&limit=1&limitstart=1